

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

RODRIGO SILVA TRINDADE

Bem-aventurados os que leem: formas simples em  
*Esau e Jacó*, de Machado de Assis

São Paulo

2013

RODRIGO SILVA TRINDADE

r.trindade@outlook.com

Bem-aventurados os que leem: formas simples em

*Esaú e Jacó*, de Machado de Assis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Hélio de Seixas  
Guimarães

São Paulo

2013

Nome: TRINDADE, Rodrigo Silva

Título: Bem-aventurados os que leem: formas simples em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Para Juliana, Vilma, Raimundo e  
Phelipe, companheiros da vida.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, em quem creio.

Aos meus pais, Vilma e Raimundo, pela forma dedicada e amorosa com que me conduziram até aqui e por incentivarem o meu gosto pela leitura desde as primeiras revistas em quadrinhos.

À Juliana, pelo encorajamento constante e por dividir a sua vida comigo.

Ao meu orientador, professor Hélio de Seixas Guimarães, por aceitar me conduzir nas leituras de Machado de Assis e seus críticos com paciência desde os anos da graduação.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela indelével marca que deixou na minha vida.

Às professoras Berta Waldman e Ieda Lebensztayn, pelas preciosas observações no exame de qualificação.

Ao Colégio UNASP, por sempre disponibilizar o tempo necessário para o desenvolvimento dos meus estudos.

Aos colegas do grupo de pesquisa sobre a recepção crítica da obra de Machado de Assis, pelo periódico compartilhamento de suas leituras.

O que foi é o que há de ser; e o que se fez, isso se tornará a fazer; nada há, pois, novo debaixo do sol.

(Eclesiastes, Cap. 4)

## RESUMO

TRINDADE, Rodrigo S. **Bem-aventurados os que leem: formas simples em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis**. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O presente estudo propõe-se a analisar o romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, levando em conta a fragmentação da narrativa em unidades menores denominadas por André Jolles como Formas Simples. Tal procedimento resulta na composição do romance como um mosaico faz com que o processo composicional se sobreponha à história que se conta. Partindo de leituras consagradas como as de Eugênio Gomes, Alexandre Eulalio, John Gledson, Roberto Schwarz e Hélio de Seixas Guimarães, 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. Propomos que tal estrutura se apresenta como forma ideal para a reflexão proposta por Machado de Assis à medida que corrobora a visão desalentadora do processo de transição do Império para a República no Brasil do século XIX e suas implicações no cotidiano burguês e individualista da sociedade carioca.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Esau e Jacó*; formas simples

## ABSTRACT

TRINDADE, Rodrigo S. **Blessed are those who read: simple forms in *Esaú e Jacó*, by Machado de Assis.** 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This work aims to study *Esaú e Jacó*'s novel, written by Machado de Assis, considering the story fragmentation into smaller units denominated by André Jolles as Simple Forms. This proceeding results on the mosaic composition of the novel that overlaps the compositional process with the story. Through machadiano's studies written by consecrated 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. We suggest that this structure presents itself as the ideal form for the reflection offered by Machado de Assis, as it confirms the disappointing vision of the transition from the Empire to Republic in Brazil, in 19th century, and its implication for bourgeoisie and individual life of Rio de Janeiro's society.

Keywords: Machado de Assis; *Esaú e Jacó*; simple forms



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 O ENXADRISTA E SEUS TREBELHOS: NARRADOR E PERSONAGENS EM CENA .....	17
2 O MITO E A ADIVINHA NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE.....	35
3 LOCUÇÕES PROVERBIAIS E AFORISMOS .....	40
4 SOBRE OS CASOS.....	51
5 DE CERTO PAI SÓ SE PODIA ESPERAR TAL FILHO: UMA POSSÍVEL INTERPRETAÇÃO SOBRE O PROCESSO COMPOSICIONAL DA OBRA .....	68
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	81
APÊNDICE .....	86

## **INTRODUÇÃO**

*Esau e Jacó*, penúltimo romance de Machado de Assis, publicado em 1904, apresenta uma técnica de construção narrativa que relembra, em muitos aspectos, procedimentos verificáveis nas obras anteriores do mesmo escritor. Ademais, nessa obra o artista parece depurar e levar ao extremo alguns expedientes utilizados por ele desde a “virada” de 1880, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Referimo-nos à ironia, à multiplicidade de referências literárias, ao embate com o leitor e à subversão de conceitos e discursos bem assentados nas camadas intelectualizadas e semiintelectualizadas do Rio de Janeiro do século 19.

O escritor não entrega o sentido da obra de bandeja; ao contrário, estabelece um enredo que desafia as expectativas do leitorado médio. O narrador é consciente da dificuldade de compreensão da matéria que apresenta, da aparente ausência de movimento da trama, mas em contrapartida recompensa o esforço intelectual de seu leitor fazendo uma exposição da prática da escritura e escancarando o seu processo de composição, colocando assim o leitor diante de um interessante romance autorreflexivo.

Em *Esau e Jacó*, a dúvida de Natividade sobre o futuro de seus filhos inaugura o livro. Os mais iguais que diferentes irmãos Pedro e Paulo digladiam-se em um conflito que tem início no ventre materno, segue com absoluta constância durante o crescimento e perdura mesmo após o aparecimento em cena do conselheiro Aires e da personagem Flora, que adensam a narrativa.

O dilema de Flora na trama é o de amar, não apenas um, mas dois homens: os desunidos irmãos. A sua divisão entre os dois gêmeos poderia produzir umas boas páginas de morno entretenimento; no entanto, Machado de Assis se afasta da obviedade e produz um romance sem grandes peripécias ou reviravoltas no enredo, mas repleto de alternativas que evidenciam a rebuscada técnica da escritura. No final das contas, a incapacidade de decisão que leva a jovem Flora à morte parece ser só o pretexto necessário para levar as observações do conselheiro Aires ao público.

Trata-se de um consenso de críticos como Alexandre Eulalio que *Esau e Jacó* é o mais fragmentado dos romances machadianos; no entanto a descentralização do enredo e a pulverização de episódios não comprometem a unidade do romance: ao contrário, estabelecem um mosaico que sugere ao leitor o todo da obra. Dessa forma, as observações do conselheiro Aires, mais do que conduzir o leitor à apreciação de episódios sem muita

importância, revelam a perspectiva dominante no romance e que deverá ser apreendida pelo leitor caso queira compreender o trabalho de arte elaborado por Machado de Assis.

A composição do romance em forma de mosaico se dá com tesselas maiores ou menores, sejam elas um caso isolado, anedota, simples adágio, máxima ou provérbio; todos eles com grande carga de significado individual e também para o conjunto do romance. O poder de síntese e ampliação de significado do fragmento pode estar contido tanto em uma micronarrativa como em uma só frase.

Embora menos estudado pela crítica, há ensaios preciosos que lançam luz à leitura de *Esau e Jacó* e que parecem convergir em muitos aspectos sobre a sua natureza.

Tomo como referência os ensaios de Alexandre Eulalio, John Gledson e Hélio de Seixas Guimarães, publicados respectivamente em *Tempo reencontrado – Ensaios sobre arte e literatura*, *Machado de Assis: Ficção e História* e *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. Esses autores se debruçam sobre a obra verificando questões que fazem com que esse romance apresente estrutura parecida com a das demais obras de segunda fase do escritor, embora nele Machado carregue mais a pena no narrador em detrimento da matéria narrada.

Episódios de maior interesse do narrador, na sua maioria circundados por um significado relevante para o contexto sempre virão precedidos ou sucedidos por uma máxima, provérbio, adágio, caso ou anedota. O significado que normalmente se atribui a estes ou é subvertido e se traduz dentro do romance em situações inversas, descabidas, caricatas, cômicas ou grosseiras. Tal modo de construção conduz a percepções que questionam convenções, crenças e conceitos assentados, estabelecidos e bem aceitos na sociedade brasileira do período.

Eugênio Gomes, em seu ensaio *O testamento estético de Machado de Assis*, apresenta a obra *Esau e Jacó* como unificadora dos procedimentos realizados em romances anteriores do escritor. Talvez aqui esteja um bom ponto de partida para o nosso entendimento. Nesse romance, segundo Gomes, Machado de Assis alcançaria um legítimo estado da arte.

Nessa perspectiva, percebemos que o olhar machadiano conseguiu sintetizar experiências de proporções históricas no simples caso de um burro que se recusa a sair do lugar ou ao do dilema de um pequeno empreendedor entre pintar ou não a tabuleta de sua

confeitaria. Da mesma forma, uma troca de partido político, cuja razão de ser pressupõe a existência de um ideário subjacente, pode no romance ser sintetizado em uma locução proverbial que resume a ação em uma simples acomodação de interesses: “Não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha”.<sup>1</sup>

Enquanto o leitor presumido persegue a unidade da obra e presunçosamente tenta adivinhar o seguimento da história que lhe é contada, o narrador, precavido, o convida a construí-la em parceria, observando atentamente os episódios e reflexões aparentemente triviais que o conselheiro Aires apresenta estrategicamente pulverizados na composição do romance.

De tal modo que, enquanto o leitor da obra busca uma fluida narração, ele se depara com um sem número de episódios e ditos cristalizados que só ganham sentido se pensados dentro de uma perspectiva mais ampla. Em grande parte, os modelos dos quais o escritor lança mão são formas atualizadas dos modelos constituintes de toda estrutura ficcional; são elas o Mito, a Adivinha, o Caso, o Chiste, a Locução e suas variações como o provérbio, a máxima e o adágio. Nesse caso os conhecidos estudos de Andrés Jolles em seu *Formas Simples* nos servirão de ponto de partida.

Por haver uma sistemática ocorrência das já mencionadas formas no romance, desenvolvemos a hipótese de que não se trata de apenas mais um recurso esporadicamente utilizado pelo narrador, mas sim de algo programaticamente explorado com o intuito de potencializar o efeito de sentido da obra e, através dos fragmentos, levar o leitor a uma reflexão mais aprofundada da matéria em estudo e também do processo composicional. Isso tudo é possível graças à peculiaridade do narrador-personagem – o conselheiro Aires. Com esse artifício, a figura do diplomata passa a ser elemento-chave na compreensão do romance, pois a história toda é marcada pelo seu olhar.

A lógica apologal que observamos refere-se a uma estrutura narrativa na qual o narrador apresenta um conceito e o ilustra, não necessariamente nesta ordem. Ao longo da narrativa o que se observa é a definição de uma tese que antes ou depois é “demonstrada” por meio de uma pequena alegoria dentro da fábula principal.

---

<sup>1</sup> ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte. Livraria Garnier. 2005. p. 109. A partir deste ponto, todas as citações do romance virão apontadas pela sigla EJ e o número da página correspondente.

Verificamos tal procedimento no capítulo LV, que tem por título uma reflexão de Aires, aquela por sua vez atribuída ao filósofo francês Proudhon: “A mulher é a desolação do homem”. Temos a tese que será ilustrada no curso do capítulo:

Ainda assim, custou-lhe muito. O clamor dos seus aturdiu-lhe de antemão os ouvidos, a alma ia cega, tonta, mas a esposa servia-lhe de guia e amparo, e, com poucas horas, Batista viu claro e ficou firme.

— 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...

— Sim, eu...suspirou Batista.<sup>2</sup>

Ao modo machadiano, a frase é retirada do seu contexto e utilizada para estabelecer um ponto de vista de Aires sobre as equivocadas instruções de D. Cláudia dadas ao seu marido Batista. Sabemos que não houve o Terceiro Reinado, e sim a República; o que frustrou os planos políticos dos pais de Flora.

“Bem-aventurados os que ficam, porque eles serão compensados”.<sup>3</sup> Esse aforismo inspirado no provérbio bíblico nos é dado pelo narrador no capítulo LI, para ilustrar a permanência de Pedro no jantar em companhia de Flora — jovem desejada por ele e seu irmão Paulo. O gêmeo aparentemente levaria alguma vantagem nos planos de conquista de Flora em relação ao seu irmão/rival, pelo fato de estar presente.

Bem-aventurados os que leem a obra de Machado de Assis, pois estes perceberão que como na maioria das narrativas do escritor, as soluções não se apresentam obviamente; ao contrário, a atitude do irmão monarquista que poderia representar o “fiel da balança” na disputa pelo amor de Flora, converte-se em frustração ao constatarmos que o jantar em nada contribui para a resolução das dúvidas da pretendida.

Além do título do livro, a referência bíblica é constantemente retomada no romance. É o que acontece ainda nesse capítulo quando, ao ilustrar uma troca de formalidades entre os Batista e os Santos, o narrador arremata a cena com um: “Também se devem perdoar. Em suma, o perdão chega ao céu. Perdoai-vos uns aos outros, é a lei do Evangelho.”<sup>4</sup> O diálogo realizado pelo narrador machadiano com essas formas elementares da narrativa, seja da esfera

---

<sup>2</sup> EJ, p. 132-134.

<sup>3</sup> EJ, p. 124.

<sup>4</sup> EJ, p. 122.

popular ou com textos consagrados, se dá obviamente de maneira peculiar, posto que o autor reconhecidamente lança mão da paródia.

Ademais, observa-se que frases que se cristalizam no imaginário coletivo, não escapam da subversão semântica proveniente das sagazes observações do conselheiro. O procedimento de desconstrução e reconstrução de sentidos bem estabelecidos é recorrente na obra.

Dessa forma, percebemos que perto do final da sua produção ficcional, o autor parece fazer uma revisão dos expedientes usados por seus narradores, sejam eles o pirotécnico Brás Cubas ou o melancólico Bento Santiago. Em *Esaú e Jacó*, Machado expõe a sua técnica através da figura do conselheiro Aires que integra à sua história diversos discursos ou fragmentos de discursos evidenciando as fissuras da trama que devem ser completadas pelo leitor.

Contudo, o narrador do romance divide as interpretações dos episódios com as suas personagens, estendendo também ao leitor a possibilidade de reflexão sobre a matéria apresentada. Justifica-se assim no romance apresentação de muitas das Formas Simples em discurso direto.

Propor então que o narrador conduz a sua narrativa com mão frouxa, entregando a responsabilidade da condução da trama às personagens e ao leitor seria um equívoco que este trabalho busca não cometer, ao contrário, nossos esforços nos capítulos que se seguem são os de valorizar a complexa construção ficcional sob a pena firme de um autor que domina a sua prática e partilha com o seu público os bastidores do seu ofício.

Feitas essas observações preliminares, o que se pretende em *Bem-aventurados os que leem: formas simples em Esaú e Jacó, de Machado de Assis*, é analisar como o narrador machadiano apropria-se dos modelos das narrativas primitivas constituintes da literatura, denominadas por André Jolles como Formas Simples, inserindo-as numa obra cuja complexidade reside principalmente nas reflexões atribuídas ao conselheiro Aires, bem como na extensão e repercussão que se dão no plano das personagens inseridas não ao acaso no complexo e atribulado contexto brasileiro de transição do século XIX para o XX.

Finalmente, a nosso ver, o romance programaticamente se articula em torno das formas simples e através delas sintetiza de maneira exemplar questões que transitam da ficção

à realidade e que são abordadas em toda a obra. Alicerçada na figura do conselheiro Aires, responsável pela problematização da forma da escritura, a obra revela de modo muito particular a técnica que Machado de Assis desenvolve na construção do romance.



## **1. O ENXADRISTA E SEUS TREBELHOS: NARRADOR E PERSONAGENS EM CENA**

*Ab ovo* ou *Último*. Estes foram dois dos títulos cogitados para a narrativa que ao final acabou se chamando *Esaú e Jacó*. Das duas possibilidades refutadas, a segunda intitulava o manuscrito que teria dado origem à obra.<sup>5</sup>

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 do escritor. Um romance que se pensa como o *alpha* e o *ômega* de um projeto literário de um artista pode sugerir um exercício metaficcional que revele tanto suas entranhas quanto suas finalidades.

Na *Advertência* do romance, o leitor é informado que, embora fizesse parte de um conjunto de sete cadernos do conselheiro Aires, o último seria o que teria alguma relevância; de todos, portanto, este seria o único conhecido até 1908, ano em que Machado de Assis publica o *Memorial de Aires*.

Como vimos, não podemos descartar a possibilidade de que enquanto produzia o que julgava ser o seu último romance, Machado de Assis pretendesse dar a ele um sentido máximo de universalidade que pudesse sintetizar a sua produção. Dessa forma não podemos prescindir na análise da presença de seu olhar.<sup>6</sup>

*Esaú e Jacó*, conforme já observado pela 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 ambíguo:

(...) Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. *Último* por quê?<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Informação contida em GLEDSON, John. *Machado de Assis – Ficção e História*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 2003. p. 245.

<sup>6</sup> Conceito emprestado do crítico Alfredo Bosi em BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo. Martins Fontes. 2007.

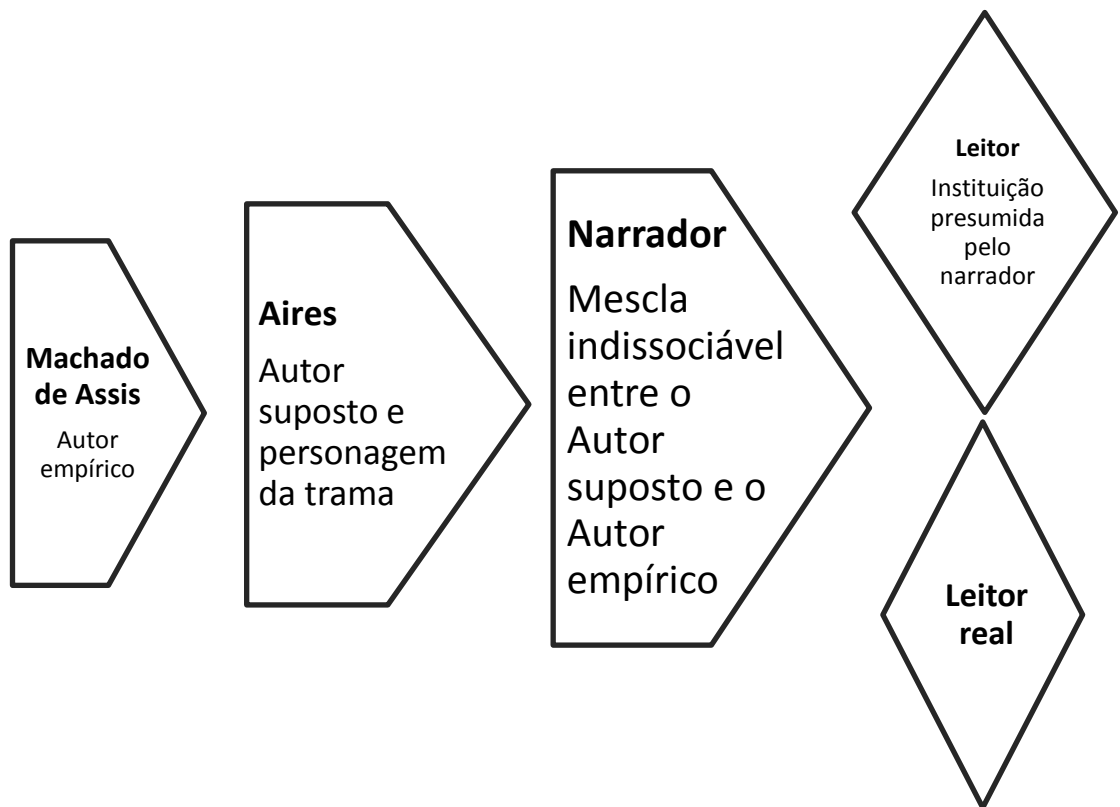
<sup>7</sup> EJ, p. 17.

Toda a narrativa é atribuída ao Conselheiro Aires, diplomata de carreira, observador e personagem relevante da trama em questão, de maneira que o que chega ao leitor não seriam apontamentos esparsos como os do *Memorial* e sim um romance com o tipo de unidade que supõe esse gênero.

Tal procedimento sugere uma narrativa peculiar, na qual o narrador apreende-a da realidade por ele testemunhada e a compartilha com seu leitor. Curiosamente, Aires não se apresenta como, embora seja, a grande personagem da trama. Coloca-se em segundo plano, pondo em evidência o triângulo amoroso que nunca de fato se realiza e, conforme sugere o seu ofício de diplomata, participa somente para mediar o conflito.

Nesse personagem se concentram as principais peculiaridades da obra. Ele desempenha o papel de narrador, sendo também o suposto autor do caderno que origina o romance, confundindo-se com a figura de Machado de Assis. No entanto, é esse narrador de difícil definição que efetua o ponto de contato entre o leitor e a obra propriamente dita. É ele que supõe diferentes tipos de leitores para o romance. Ao conversar com o leitor apressado, com a leitora enfadada ou com a jovem enamorada, estabelece relativa proximidade com o público.

Não temos, assim, uma simples relação bidimensional entre narrador e leitor. Ela é perpassada por interferências. Vejamos no esquema a seguir:



Esquema 1 – Relações entre autor, narrador-personagem e leitor

Atribuímos à presença de Aires uma onisciência peculiar do narrador de *Esau e Jacó*<sup>8</sup>. Os lapsos deixados pelo conselheiro nas suas anotações são compensados pela interferência do narrador, que aproximamos do autor empírico.

Porque nada há pior que falar de sensações sem nome. Crede-me, amigo meu, e tu, não menos amiga minha, crede-me que eu preferia contar as rendas do roupão da moça, os castelos apanhados atrás, os fios do tapete, as tábuas do teto e por fim os estalinhos da lamparina que vai morrendo... Seria enfadonho, mas entendia-se (...) <sup>9</sup>

Observa-se que o diálogo proposto pelo narrador transcende a simples negação de construir uma obra que se limite às descrições, mas revela também uma angústia na constatação da insuficiência das palavras para traduzir a profundidade da alma humana, dado que por si só já dotaria a obra de complexidade. Este é um drama do narrador, também do autor da obra, produtor de ficção consciente de que a narrativa não dá conta da apreensão da realidade, pois ela também é fragmento.

Há na obra um interessante diálogo entre ficção e a realidade historicamente situada no contexto do Rio de Janeiro entre a Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871, e os primeiros anos da República. Parece haver na pena machadiana uma descrença no processo político-social brasileiro que se materializa nos antolhados irmãos Pedro e Paulo. Emergindo de uma realidade de difícil compreensão, diferentes personagens em episódios fragmentados constroem um painel que se organiza no romance justapondo a história do Brasil com o cotidiano prosaico de diversos segmentos da sociedade brasileira.

A essa matéria narrativa é somada uma multiplicidade de referências que variam desde a mitologia greco-romana até as histórias e crenças da tradição judaico-cristã, passando por autores clássicos como Goethe, Camões, Victor Hugo e Dante.

A propósito, a esse último se deve a epígrafe do livro:

“ (...) O que o berço dá só a cova o tira, diz um velho adágio nosso. Eu posso, truncando um verso ao meu Dante, escrever de tais insípidos:

---

<sup>8</sup> O crítico Alfredo Bosi diferencia os narradores da obra machadiana da seguinte maneira: “Se nos ativermos à repartição convencional entre narradores oniscientes e narradores subjetivos, teremos, de um lado, os romances *Quincas Borba* e, parcialmente, *Esau e Jacó*, e, de outro, as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*.” BOSI, Alfredo. *Figuras do narrador machadiano* In *Machado de Assis*. São Paulo: Instituto Moreira Salles (Cadernos de Literatura Brasileira, n. 23 e 24), 2008. p. 129.

<sup>9</sup> EJ, p. 187. Grifo nosso.

*Dico, Che quando l' anima mal nata...*<sup>10</sup>

Os versos extraídos da *Divina Comédia* surgem no mesmo capítulo em que é apresentado o principal personagem da obra – o conselheiro Aires. Observando a insipidez dos convidados da casa dos Santos, o diplomata traduz o seu enfado em um adágio popular compreensível a qualquer leitor do romance.

Com a citação de um clássico da literatura, Aires revela seu refinamento. Ao simplificá-lo com um simples provérbio, o conselheiro demonstra a sua capacidade de mediação, própria do ofício de diplomata ao qual se dedicou, e também revela, na simplicidade da forma escolhida para descrever as suas impressões, a total desimportância que atribuía aos convidados que prestigiavam o evento organizado por Natividade.

E continua:

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.<sup>11</sup>

A epígrafe do livro que é apontada como chave de leitura da obra não se dirige apenas aos convidados de Natividade na noite em que Aires reproduz os versos de Dante, ou seja, não são as únicas “almas malfadadas” do romance. O enfado causado por estas a Aires também se estende à maioria das personagens que compõem a obra, incluindo os também insípidos irmãos Pedro e Paulo, embora estes sejam tratados pelo conselheiro com maior interesse.

Embora a citação de Dante seja o pontapé inicial da obra, o que ajuda a compreender a sua existência dentro do romance é a forma simples do provérbio. Sendo assim, quando o narrador convida o leitor do livro a tomá-la como par de lunetas para melhor compreensão da obra, podemos sugerir que no olho direito esteja o texto do autor italiano, mas no da esquerda, tangencial, porém muito importante, esteja o simples ditado popular, o “adágio nosso”.

---

<sup>10</sup> EJ, p.50

<sup>11</sup> EJ, p.50-51

O verso italiano aceita em seu final a tradução “mal nascida”, possivelmente fazendo referência no texto machadiano ao nascimento da República no Brasil. Dessa forma, pode representar uma possível visão do contexto político brasileiro em *Esau e Jacó*.

O período tão particular na história do Brasil que Machado de Assis registra ainda nos seus primeiros passos também pode ser reduzido em “adágio nosso”, na expressão popular “o que o berço dá só a cova o tira”.

Cabe aqui observarmos a concepção de estado Republicano tal qual se desenvolveu no Brasil, a partir da visão do historiador José Murilo de Carvalho:

(...) O Estado aparece como algo a que se recorre, como algo necessário e útil, mas que permanece fora do controle, externo ao cidadão. Ele não é visto como produto de concerto político, pelo menos não de um concerto em que se inclua a população. É uma visão antes de súdito que de cidadão, de quem se coloca como objeto da ação do Estado e não de quem se julga no direito de a influenciar (...)<sup>12</sup>

Ora, o berço da República no caso brasileiro foi o Império, e provavelmente a Monarquia brasileira não tenha sido um grande modelo político a ser copiado; de tal forma, regidos pelos interesses das grandes elites, os movimentos internos da máquina administrativa nos primeiros anos da República representaram poucos avanços em comparação com o regime anterior.

Percebemos assim que o verso que inaugura o romance contém um potencial irradiador e insere-se como elemento fundamental para a compreensão do romance.

Verificamos que o romance apresenta uma estrutura que sistematicamente se reafirma e que ordena a narrativa: o narrador da obra constrói cada episódio pautado no padrão de estrutura aforismo-ilustração. O capítulo XCII expõe esse procedimento:

---

<sup>12</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997. pp. 146-147.

Enfim, que segredo há que se não descubra? Sagacidade, boa vontade, curiosidade, chama-lhe o que quiseres, há uma força que deita cá para fora tudo o que as pessoas cuidam de esconder. Os próprios segredos cansam de calar – calar ou dormir; fiquemos com este outro verbo, que serve melhor à imagem. Cansam, e ajudam a seu modo aquilo que imputamos à indiscrição alheia.<sup>13</sup>

Temos aqui uma máxima. A preocupação do narrador não consiste na incapacidade humana de guardar segredos, tampouco na impossibilidade de eles serem guardados, mas no iminente triângulo amoroso dos irmãos e Flora que já se fazia saber em Petrópolis – cidade de repouso de onde Pedro e Paulo sempre retornavam prematuramente ou para onde deixavam de ir, no intuito de estarem mais próximos da jovem. No meio de toda a situação está Aires, detentor do segredo e responsável por sua manutenção.

Embora anunciada no capítulo XXVIII e nos dois seguintes, Flora — objeto principal de convergência e de rivalidade entre os gêmeos — aparece no romance apenas no capítulo XXXI, sob o rótulo de “inexplicável”, atribuído a ela por Aires. No capítulo seguinte, ao leitor é dado conhecer a história de vida do ex-diplomata. A ligação entre os dois capítulos se dá com uma máxima extraída do Memorial: “Na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava”.<sup>14</sup>

A máxima se explica a princípio pela preferência que Aires tinha pela companhia feminina. O voltarete proposto e praticado pelos homens parecia menos interessante a ele do que o olhar questionador de Flora, que desde o primeiro contato com o conselheiro estabelece com ele uma ligação irreversível. Também justifica uma pretensa necessidade de aproximar a personagem da presumida leitora com quem o narrador “conversava” no capítulo XXVII:

O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros. Daí a habilidade da pergunta como se me dissesse: ‘Olhe que o senhor ainda nos não mostrou a dama ou damas que têm de ser amadas ou pleiteadas por estes dois jovens inimigos. Já estou cansada de saber que os rapazes não se dão ou se dão mal; é a segunda ou terceira vez que assisto às blandícias da mãe ou aos seus ralhos amigos. Vamos depressa ao amor, às duas, se não é uma só a pessoa...’<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> EJ, p. 203. Grifo nosso.

<sup>14</sup> EJ, p. 82.

<sup>15</sup> EJ, p. 76.



Esse Aires que acabamos de ver é responsável pela apresentação do conflito, pelas intervenções realizadas no texto e pelo olhar reflexivo e esclarecido, por meio do qual o leitor observa e julga os caracteres da obra, realizando desde o princípio do romance uma convocação à reflexão.

Já em 1904, em comentário publicado no periódico *O Paiz*, Alcides Maya capta as variações que a obra apresenta:

(...) variações marcam amiudamente o estylo humorístico: do entusiasmo ao desdem, da fé ardente á suprema negação, da apothose dos vultos heroicos ao excessivo rebaixamento dos inferiores a eloquencia e o sarcasmo alternam, imprimindo ás sentenças, já breves, fulgurantes, incisivas, já longas e magestáticas, agora solemnes e minutos após pungitivas e acerbas, uma feitura singular e antagônica (...)<sup>16</sup>

A percepção do crítico, manifestada no calor da publicação da obra, não é vazia, corroborando a ideia de que o romance chama a atenção pelo seu caráter episódico, fragmentário, que oscila entre discursos, entre um tipo de registro e outro.

John Gledson afirma em seu livro *Machado de Assis – Ficção e História* ser *Esau e Jacó* um romance distinto dos anteriores de Machado, a princípio, e por propiciar ao leitor um sentimento de estranhamento.

(...) Enquanto todos os outros romances dependem, em grande proporção, da intriga amorosa, frequentemente com insinuações, de adultério e traição, o enredo central de *Esau e Jacó* parece calculado para desapontar, logo de início, todas as expectativas relacionadas com coisas desse tipo – ao mesmo tempo em que se desenrola perversamente o romance, como se esses estímulos ao interesse do leitor ainda estivessem nele presentes (...)<sup>17</sup>

Além desse dado, existe a questão do modo como a obra se apresenta, trazendo um narrador que “narra o narrado”, uma vez que temos um narrador que se debruça sobre a

<sup>16</sup> MAYA, ALCIDES. *MACHADO DE ASSIS. O PAIZ*, Rio de Janeiro, 8.10.1904. p. 1. In GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo. Nankin/Edusp. 2004.*

<sup>17</sup> GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. São Paulo. Paz e terra. 2003. p. 187.

história narrada nos cadernos do conselheiro, e o fato de ser o único romance machadiano que mais diretamente alegoriza um período histórico do Brasil.

Um dado importante é que o tempo histórico não se confunde com o tempo da narração, o que evidencia ainda mais a mediação arbitrária do narrador no manejo da trama. Verificam-se com facilidade as constantes paradas, retornos, digressões, avanços, revelações e omissões nos fatos que são dados ao leitor.

A sensação de fastio manifestada pelo conselheiro quebra a expectativa do presumido leitor — habituado a enredos movimentados —, pois o narrador não imprime tensão à história. Ao contrário, muitas vezes abandona os fatos de sua narrativa para refletir.

As referências à fase de transição entre o Império e a República, bem como aos arranjos realizados pela elite carioca para adaptar-se à nova situação também estão presentes na obra.

Pelo modo aparentemente superficial como Machado de Assis tangencia questões sociais, histórias e políticas, dentro dessa obra, críticos como Eugênio Gomes<sup>18</sup> e Affonso Romano de Sant'Anna<sup>19</sup> buscaram interpretá-las como sendo elas de menor importância para a análise.

Gledson discorda desses autores, pois nota que mesmo não levada tão “a sério”, a história não pode ser olvidada em uma análise que se preocupe em se aproximar o máximo possível da intenção autoral. O crítico realiza um estudo da alegoria criada no romance, sobretudo aquela manifestada nas figuras de Pedro e Natividade, respectivamente simpatizante e símbolo alegórico da Monarquia, e Paulo e Flora, efusivo simpatizante e símbolo da esperança frustrada da República.

Ao iluminar a questão histórica, o ensaísta privilegia o estudo da alegoria estabelecendo um ponto de partida consistente para a compreensão do romance de 1904. Nossa hipótese dialoga de perto com a leitura de Gledson, pois notamos que Machado de Assis reduz a casos e aforismos questões de aparente densidade, tais como a conjuntura

---

<sup>18</sup> GOMES, Eugênio. “O testamento estético de Machado de Assis” In: MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*, v.3. Rio de Janeiro. Nova Aguilar. 1992. pp. 57-79.

<sup>19</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano de. “*Esau e Jacó*”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis. Vozes. 1973. pp. 116-152.

política e social do Brasil, revelando assim o mais do mesmo em qualquer fato que se julgue novo, bem como a fragilidade das bases nas quais se assentam tranquilamente as elites.

Contrastando com a aparente insignificância da conjuntura social e política, temos problematizada e elevada ao “inexplicável” a indecisão amorosa de uma jovem extremamente incomum se comparada ao círculo de veleidades em que está inserida. Temos então a riqueza da humanidade de Flora contrastando com o cenário político-ideológico inosso no qual estão inseridos os gêmeos.

\*\*\*

O primeiro capítulo do romance apresenta Natividade, esposa do banqueiro Santos e típica representante da elite carioca do século 19, desconfiada, subindo o Morro do Castelo na companhia de sua irmã Perpétua. Seu propósito era consultar uma cabocla a quem se atribuía o dom de prever o futuro, para conhecer o destino de seus filhos gêmeos Pedro e Paulo.

A propósito, o primeiro capítulo é o que guarda a maior movimentação do livro. Uma grande quantidade de elementos é apresentada neste momento. Temos duas mulheres que secretamente vão a um morro carioca pela primeira vez. Sua visita desperta a curiosidade dos transeuntes, suscitando especulações.

A multiplicidade de personagens é enorme e suscita expectativa e curiosidade: a crioula, o sargento, a lavadeira, o lojista, o padre, o carteiro, o velho caboclo violeiro. O próprio narrador sugere que ali ocorria uma espécie de aventura.

À porta da casa, as duas irmãs dão de encontro com dois homens que haviam acabado de consultar a cabocla. Um deles, frustrado pela predição que recebera, adverte às mulheres que “...vão de ouvir muito disparate.”<sup>20</sup> O companheiro retruca: “ — É mentira dele, emendou o outro rindo; a cabocla sabe muito bem onde tem o nariz.”<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> EJ, p. 20.

<sup>21</sup> Ibidem. Grifo meu.

Essa expressão corriqueira inaugura as Formas Simples do romance. Embora obscura, a mensagem transmitida pelo Provérbio popular sugere que, sendo dotada de poderes sobrenaturais, mais ainda de sagacidade, a cabocla sabia o que dizer aos seus visitantes.

Ainda procurando se situar, o leitor é informado que Maria é o primeiro nome de Natividade. Interessante é a relação de Natividade com o seu nome de batismo; embora comum, trata-se de mais um elemento da tradição judaico-cristã, sobre a virgem que por obra do Espírito Santo deu a luz ao Redentor da humanidade.

Mais interessante ainda perceber que o número da senha de espera que recebe para ser atendida pela cabocla do Castelo — 1012 —, somadas às suas dezenas, resultam no versículo do Gênesis em que há a luta no ventre de Rebeca entre os irmãos Esaú e Jacó: “Os filhos lutaram no ventre dela; então, disse: Se é assim, por que vivo eu? E consultou ao Senhor.”<sup>22</sup>

Natividade, que em vez do Senhor vai consultar a cabocla do Castelo, substituindo a ética judaico-cristã pela religião afro-brasileira, recebe uma mensagem cifrada e pouco esclarecedora sobre o que reservaria o destino aos seus filhos. Bárbara — o oráculo — adivinha ou sugere que no ventre materno os irmãos teriam lutado. Natividade reconhece nessa afirmação uma verdade. De fato teria sofrido com dores no período de gestação, o que confere credibilidade à cabocla do Livramento.

Contendo a primeira predição que lhe veio aos lábios, se limita a informar que os gêmeos terão, cada um ao seu modo, um futuro grandioso. *A cabocla sabe muito bem onde tem o nariz*. Consciente da sua função de fornecer alento e agradar àqueles que a consultam, Bárbara produz um discurso que pode ser interpretado como melhor aprouver ao seu interlocutor.

Se por um lado esse recurso deixa em aberto o destino dos personagens e do romance, para que nele o narrador manipule os seus trebelhos como queira e mantenha a expectativa do público; por outro o oráculo aponta para o que está no horizonte do romance, ou seja, o nada. “Cousas futuras”.<sup>23</sup>

O título do segundo capítulo é extraído do canto V de *Os lusíadas*, de Luís de Camões: “Melhor de descer que de subir”. Na obra original a frase é proferida por um marinheiro ao

<sup>22</sup> Livro de Gênesis, Capítulo 25, versículo 22. In *A Bíblia Sagrada* – Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2ª Edição. São Paulo: SBB. 1993. p. 26.

<sup>23</sup> EJ, p. 24.

descrever um outeiro. A frase tomada isoladamente aceita uma porção de significados e interpretações que procuraremos problematizar.

Faz-se revelante a noção topográfica presente na cantiga do sertão interpretada pelo pai da cabocla:

Menina da saia branca,  
Saltadeira de riacho,  
Trepame neste coqueiro,  
Bota-me os cocos abaixo.<sup>24</sup>

Os versos seriam uma espécie de mensagem codificada ilustrando o processo de busca do oráculo pela sabedoria dos deuses, em que a menina da saia branca da canção representaria Bárbara; o coqueiro, o canal de comunicação com a divindade.

Retornando ao capítulo II, sabe-se que os outeiros, por serem altos eram dos preferidos para as preces e oferecimento de sacrifícios e oferendas aos deuses. Embora obscura, a mensagem da cabocla do Castelo foi muito bem recebida por Natividade que paga ao oráculo muito mais do que era usual. A referência de Creso, no capítulo II, parece de maneira indireta confirmar essa leitura, já que o rei da Lídia notabilizou-se pela generosidade para com Pítia, oráculo de Delfos, que também falava dobrado; por conta de uma interpretação equivocada por parte do rei, a Lídia foi derrotada pela Pérsia.

Sintetizado no título do capítulo, percebemos um painel composto por no mínimo três elementos distintos, porém complementares na narrativa: o outeiro de Camões, o oráculo de Delfos e o morro do Castelo, sendo que este se caracteriza por não ter na ficção, tampouco na realidade carioca do século XIX, o mesmo prestígio da epopeia portuguesa ou dos reis da antiguidade. Talvez por isso seja melhor descê-lo do que subi-lo.

A respeitável Natividade se preocupa em não ser reconhecida, pois arranharia a sua imagem o fato de ser associada ao universo popular das crendices; ou seja, embora fosse no alto do Morro do Castelo que estivesse a desejada revelação, foi mais satisfatório deixá-lo do que lá estar, ainda que fosse sem uma resposta suficientemente compreensível e inequívoca.

---

<sup>24</sup> Ibidem.

A perspectiva dominante da obra seguirá esta tendência: a de se apropriar do elemento amplo e estabelecer uma síntese em frase ou narrativa curta modalizando o referencial apresentado com a realidade local, procurando familiarizar a matéria com o leitor, não fazendo com isso uma literatura simples, mas de grande fôlego e ampla densidade.

A promessa de futuro glorioso para os filhos dá conforto a Natividade e preenche o seu orgulho. Tendo recebido o alento da cabocla, do lugar secreto e marginal, Natividade volta ao “oficial” e bem aceito socialmente ao conceder a esmola ao irmão das almas, representante da tradição católica.

A profecia da cabocla a acompanha como refrigerio durante o crescimento dos irmãos que vivem em total desarmonia e nutrem opiniões aparentemente opostas sobre os mais variados temas, sobretudo em seus posicionamentos políticos.

Natividade, a quem interessavam questões superficiais como a obtenção de um título de baronesa, testemunha a constante má relação dos filhos. Busca amparo menos na figura do seu marido, capitalista preocupado em adaptar-se às alterações na transição Império-República, do que na sabedoria avessa à discórdia e no espírito agregador do Conselheiro Aires.

Pedro e Paulo, embora idênticos em feições, são muito diferentes entre si. Aparentemente. Verificaremos que as diferenças de posicionamento político entre os irmãos refletem apenas o seu mesmo gosto pelo usufruto do poder, seja ele a atenção dos que os cercam ou as regalias do cargo de deputado.

Repelem-se, mas são parecidos. Pedro é calculado e monarquista. Paulo é explosivo e republicano. Veremos que essa classificação não é estanque: pelo contrário, é possível verificar uma complexidade subjacente ao entediante e infundável conflito entre os irmãos.

O diplomata é nomeado por Natividade árbitro das desavenças e conselheiro oficial dos irmãos e da jovem Flora, que vê seu universo dividido entre o amor aos dois irmãos e a sua incapacidade de optar por um deles. O conselheiro exerce um papel de leitor privilegiado, que interfere e infere coisas do que observa e vive. Um tom irônico e muitas vezes pouco preocupado com os fatos que descreve caracteriza as suas opiniões e impressões de autor. Já como personagem, as relações que desenvolve com os seus interlocutores é de intensa amabilidade e cheia de meias-palavras. Podemos relacionar o conselheiro Aires com a cabocla

do Castelo; também ele é uma espécie de oráculo que fala dobrado. Se há alguém dentro da narrativa que se acerca de uma verdade, este sujeito é Aires, posto que do alto da sua experiência e capacidade de observação, consegue se distanciar emocionalmente do conflito fraterno.

Natividade de fato sabe a quem recorrer: primeiro à Cabocla e depois ao conselheiro; no entanto não recebe respostas e soluções de nenhum deles. Bárbara, caso tenha sabido do destino dos gêmeos, optou por não comunicar-lhe, enquanto que Aires prefere pairar sobre a questão da discórdia entre Pedro e Paulo e aprofundar-se efetivamente na questão de Flora, que para ele é essencialmente mais importante.

Pairando sobre esse universo, temos ainda os tragicômicos Batista e D. Cláudia, respectivamente caracterizados pelo “*aspecto governamental*” e “*paixão*”<sup>25</sup> pela política, à qual servem e da qual também se servem. É o casal que protagoniza a cena mais cômica do romance, em que a esposa tenta convencer o marido da sua condição de liberal, diante da perda de influência do partido conservador, ao qual pertencia.

— Você estava com eles, como a gente está em num baile, onde não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha.  
Batista sorriu leve e rápido; amava as imagens graciosas e aquela pareceu-lhe graciosíssima, tanto que concordou logo; mas a sua estrela inspirou-lhe uma refutação pronta.  
— Sim, mas a gente não dança com ideias, dança com pernas.  
— Dance com o que for, a verdade é que todas as suas ideias iam para os liberais; lembre-se que os dissidentes na província acusavam a você de apoiar os liberais (...)<sup>26</sup>

O dado histórico que a narrativa sugere, ou seja, a relação direta entre o romance e o processo histórico brasileiro, insere um elemento novo no conjunto de romances machadianos. Até a publicação de *Esaú e Jacó*, a ação se concentrava em experiências mais ou menos relevantes na vida das personagens. Em *Esaú e Jacó*, há um ritmo muito peculiar, o que provoca o fastio do leitor, e inclusive do narrador da obra.

O aparecimento de Flora potencializa a desunião entre os irmãos. Esse dado trabalhado à maneira romântica poderia dotar o romance de maior interesse, pois poderia

---

<sup>25</sup> EJ, p. 81.

<sup>26</sup> EJ, pp.109-110.

sugerir uma série de conflitos mais efetivos entre as personagens. Afinal um triângulo amoroso seria o suficiente para ativar o interesse do leitor; no entanto a jovem não consegue optar entre um ou outro irmão e deve sua morte — nos moldes românticos — a essa indecisão.

Salta aos olhos a ausência de fluidez na narrativa. Observamos que no lugar dela há um intencional refreamento da história conferindo-lhe um caráter lacunar, fragmentário.

Temos no capítulo XXIX, “A pessoa mais moça”, um exemplo de interrupção intencional que, aparentemente, muito pouco ou quase nada acrescenta à narrativa:

A pessoa mais moça não entra já neste capítulo por uma razão valiosa, que é a conveniência de apresentar primeiro os pais. Não é que se não possa vê-la bem sem eles; pode-se, os três são diversos, acaso contrários, e, por mais especial que a acheis, não é preciso que os pais estejam presentes. Nem sempre os filhos reproduzem os pais. Camões afirmou que de certo pai só se podia esperar tal filho, e a Ciência confirma esta regra poética.<sup>27</sup>

Machado traz sob a máscara da banalidade questionamentos típicos do ficcionista, como a apresentação da ordem dos fatos e a perspectiva que deve ser adotada ao narrar. Feito isso, o narrador atribui a Camões uma locução que muito provavelmente já fora utilizada antes do escritor português, sem marca autoral, pertencente à cultura.

Aliás, essa expressão já havia sido parodiada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no capítulo XI: “O menino é pai do homem”. Neste, o defunto Brás Cubas rememora a sua infância de maldades e traquinagens, à qual atribui a sua amoralidade e o seu caráter questionável.

Aqui, nada é dado ao leitor sem que haja uma interrupção que prove ou demonstre alguma tese do narrador; não existe neutralidade por parte dele, tampouco interesse na simples narração dos fatos. Nas duas narrativas, tanto a de Brás Cubas como a de Aires, existe a necessidade por parte dos narradores de legitimar o seu ponto de vista com elementos externos e de indubitável credibilidade. Nos dois casos, esses elementos vêm preferencialmente dos discursos da ciência e da arte.

---

<sup>27</sup> EJ, p. 77. Grifo nosso.



No entanto, a personagem Flora desmente tanto a visão determinista da ciência quanto a poética de Camões, afinal a jovem é altamente complexa e “inexplicável”, conforme anuncia Aires à própria moça, diferentemente de seus pais, que representam no romance a empobrecida luta pela sobrevivência no jogo de poder. Flora está alheia às contingências da vida, parece passar ao largo das convenções sociais.

Dessa forma vemos quem em *Esau e Jacó* parece haver um casamento interessante entre o *como se diz* e o *que se diz*, de tal maneira que a progressão da trama, submetida ao ritmo do narrador, interrompida pela sua reflexão sintetizada na curta locução proverbial, pôde definir o perfil de uma personagem central na trama.

Alexandre Eulalio propõe em seu “O Esau e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho”<sup>28</sup>, que o romance gira em falso, pois falta complexidade às questões dos gêmeos. Apenas os personagens Flora e Aires aproximam-se mais da perseguida profundidade humana, existindo entre eles uma atração determinante para a compreensão da obra. Aires tem por propósito decifrar a jovem moça, que por sua vez se sente impelida a compreender os motivos de tanto interesse em si.

No que diz respeito à forma, o crítico aponta que a narrativa se dá em um sistema organizado de aforismos e apólogos. O aforismo seria a enunciação de uma situação: citação, frase ou provérbio. O apólogo traria a dramatização ou representação imediata da frase.

(...) A narração do ‘Esau e Jacó’, conforme vimos, sustentada logo e logo por um narrador onisciente, propõe, desse modo, o emprego de elementos comuns aos outros romances do escritor – a paródia, o tom herói-cômico, o enfoque picaresco – embora de modo mais discreto do que acontece naquelas obras. Agora diretamente interessa a Machado uma discussão cômico-retórica do trecho, que seja ao mesmo tempo descrição do processo narrativo e análise do próprio texto que, ele autor, está compondo. É esse identificar de planos justifica de novo a glosa das figuras de retórica, das variações do discurso, da técnica – de tudo aquilo que lhe permite talhar em fatias seja a mesma realidade fenomênica, seja a representação narrativa dessa mesma realidade (...) <sup>29</sup>

O crítico amplia a interpretação da obra sugerindo que o romance machadiano seria uma construção sistemática de apólogos entrecortada por episódios significativos. A verdade

<sup>28</sup> EULALIO, Alexandre. “*Esau e Jacó: narrador e personagens diante do espelho*” In: Tempo reencontrado: Ensaio sobre arte e literatura. Rio de Janeiro. IMS/Editora 34. 2012. pp. 109-138.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 115.

que emerge desses fragmentos seria o produto final do trabalho irônico ao qual Machado de Assis submete a sua matéria ficcional.

Aproveitando o alcance dessa leitura, sugerimos que Machado propõe uma discussão do seu texto, de modo que descreve e analisa o processo narrativo à medida que o produz. Ora, do que estamos falando afinal? Da ironia machadiana? Das digressões que constantemente atravancam o processo narrativo? Do aparente refinamento do autor? Sim, mas não apenas.

O autor estaria em *Esau e Jacó* colocando-se na posição de crítico da própria obra, submetendo também o seu fazer artístico a uma discussão. Ao focalizar a sua atenção mais nos entrecos do que na trama, chama a atenção do leitor para o processo composicional, para a estrutura da ficção e não apenas para a obra acabada. Dessa maneira, trata também do processo histórico que a obra obviamente sugere e nele se insere na condição de produtor de arte numa sociedade em transição.

## **2. O MITO E A ADIVINHA NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE**

Pensamos existir no romance em estudo a recorrência intencional a procedimentos narrativos anteriores ao próprio conceito de literatura, porém dela constituintes, situados no plano da oralidade. Resquícios da sabedoria popular e das narrativas primitivas, textos advindos da tradição oral, da cultura popular, a que Andrés Jolles nomeou Formas Simples — que embora não sejam literatura, servem como base às Formas Atualizadas, e por fim às Artísticas, lugar dos gêneros literários.

Em *Esau e Jacó*, em cada pausa no texto, em cada reflexão realizada pelo narrador e em cada reflexão que convida o leitor a realizar, verificamos haver um sistema bem ordenado de micronarrativas que, além de estruturar o texto ficcional, o constrói revelando as bases nas quais ele se estabelece.

O estudioso André Jolles, em *Formas Simples*<sup>30</sup>, aponta as três principais correntes críticas que nortearam o estudo da literatura no decorrer da história. Seriam elas a corrente estética, que apreende o Belo; a histórica, cujo foco está no sentido do texto; e por fim, a morfológica, que, diferente das demais, dedica-se a estudar as formas que precedem a fixação definitiva do texto, procurando apreender a poesia não como produto final, mas “onde ela ganha raízes, isto é, na linguagem”<sup>31</sup>.

Esta última privilegia os elementos que, ainda que presentes na obra de arte, não a constituem em sua totalidade. Dessa forma, a partir de cada realização artística, o estudioso pode analisar quais foram as formas que se combinaram de maneira a constituir um sistema. Em suma, o método morfológico busca determinar e interpretar as Formas que se agregam num estágio anterior à Forma artística, intituladas Formas Simples.

O estudioso enfatiza a condição criadora do homem que, diante dos elementos pertencentes à natureza, substancia seus fenômenos em objetos de pensamento e os converte em Formas.

As Formas Simples seriam, segundo a visão do estudioso, anteriores aos gêneros literários e independentes de um gênio criador ou, principalmente, de uma marca autoral, pois emanam do próprio coletivo. Jolles 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.

---

<sup>30</sup> JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo. Cultrix. 1976.

<sup>31</sup> Idem. p. 18.

A Forma emerge da disposição mental do indivíduo defrontado com uma situação específica, que através do gesto verbal remodela-a através de um dado esquema linguístico que diz e significa o ser e o acontecimento.

A estrutura narrativa que busca encontrar respostas para a cultura de muitas sociedades, propõe significados e reflexões de longo alcance é a forma simples chamada Mito. Consagrada e indispensável à tradição literária, está notadamente presente no romance.

A tradição da Bíblia Sagrada – uma das muitas referências presentes em *Esau e Jacó* - está pontuada pelos vínculos de sangue e de herança que existem desde o Mito do pecado original de Adão e Eva que submeteu o homem à herança da maldição, ao passo que o filia à linhagem de Abraão como receptor das promessas do Deus dos israelitas.

No capítulo VI, temos:

Leitor, não é muito que percebas a causa daquela expressão e desses dedos abotoados. Já lá ficou dita atrás, quando era melhor deixar que a adivinhasses; mas provavelmente não a adivinharias, não que tenhas o entendimento curto ou escuro, mas porque o homem varia do homem, e tu talvez ficasses com igual expressão, simplesmente por saber que ias dançar sábado. Santos não dançava; preferia o voltarete, como distração. A causa era virtuosa, como sabes; Natividade estava grávida, acabava de o dizer ao marido.

Aos trinta anos não era cedo nem tarde; era imprevisto. Santos sentiu mais que ela o prazer da vida nova. Eis aí vinha a realidade do sonho de dez anos, uma criatura tirada da coxa de Abraão, como diziam aqueles bons judeus, que a gente queimou mais tarde, e agora emprestam generosamente o seu dinheiro às companhias e às nações (...)<sup>32</sup>

O vínculo que o narrador estabelece entre a notícia da gravidez de Natividade e a Saga do povo hebreu, representado por seu patriarca Abraão, reforça no romance a sua perspectiva histórica. Machado usa de ironia ao aludir à perseguição ao povo judeu durante o período da Inquisição promovida pela Igreja de Roma nos países europeus e suas colônias, contrastando com o papel relevante exercido pelos judeus encabeçando as instituições financeiras que ditam as regras no mundo capitalista.

O escritor parece sugerir que a ética e a crença inerentes aos descendentes dos hebreus não ferem os princípios das demais civilizações desde que continuem sustentando as relações estabelecidas através do capital.

---

<sup>32</sup> EJ, p. 33.

O registro bíblico serve de princípio para a compreensão da Forma Simples chamada Mito. Faz-se importante salientar que o termo *Mito*, segundo adotamos em nosso estudo, não significa o oposto de verdade, como se observa em algumas acepções dessa palavra.

Exemplificado através de um exemplo do Gênesis, no qual Deus cria todas as coisas segundo a Sua vontade, a Forma Mito responde a uma pergunta realizada pelo homem ao universo: “Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a Forma a que chamamos Mito.”<sup>33</sup>

Do outro lado do Mito, na combinação pergunta-resposta, está a Adivinha. Atualizada com o passar dos tempos, está presente no entretenimento; na seção de passatempos dos jornais e revistas no formato de palavras cruzadas, bem como na construção de enigmas em romances policiais.

A Adivinha tem o seu foco totalmente voltado para a forma da pergunta, sendo ela menos uma tentativa de produção de conhecimento do que o atestado de uma resposta previamente sabida; logo o resultado da pergunta não é uma solução, mas uma resolução.

Bárbara, a cabocla, não encerra a questão de Natividade quando dá uma resposta evasiva sobre o futuro dos gêmeos, mas a resolve. Cede à simpatia da mãe e reproduz com parcial sucesso a resposta que estava formulada já no íntimo de quem a veio consultar.

A disposição mental que move a adivinha é o sentimento de fechamento, a necessidade de cifrar um conhecimento que possui um determinado valor a fim de abrir as possibilidades para múltiplas interpretações.

Até aqui verificamos que o saber, necessidade do homem, está representado de diferentes maneiras nas duas Formas Simples verificadas. O saber produzido que está diretamente relacionado ao conhecimento oferece dois caminhos: o saber determinado e concretizado faz parte do âmbito do Mito, enquanto que o saber cifrado pertence à Adivinha.

O título do livro é pautado no Mito hebraico. O livro de Gênesis apresenta os netos de Abraão e filhos de Isaac e Rebeca: Esaú e Jacó. Os gêmeos teriam lutado no ventre de sua mãe e voltariam a lutar pelo direito à primogenitura na idade adulta. Jacó foge de seu irmão

---

<sup>33</sup> JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo. Cultrix. 1976. p. 88.

para as terras de Labão<sup>34</sup>, seu parente, e retorna anos mais tarde dando nome ao povo de Israel.

Tendo como título do livro os nomes dos irmãos bíblicos, dois dos patriarcas do povo de Israel e como nome dos protagonistas Pedro e Paulo, os difusores do cristianismo, o romance de Machado de Assis incorpora o universo do Mito, próprio das formas simples, sugerindo que Antigo e o Novo Testamento da Bíblia Sagrada podem ser sintetizados nos gêmeos Pedro e Paulo.

Com forte referência no universo judaico-cristão, que tem por princípio dar conta de todos os questionamentos do universo, inclusive os da vida e da morte, Machado de Assis inaugura o romance. Com a figura de uma Adivinha em um morro carioca, o autor situa no plano da realidade a recusa a dar respostas diretas para perguntas mal formuladas do universo burguês, propondo-se a tratar de mais assuntos do que normalmente se espera de uma obra de ficção que “... apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> O episódio bíblico foi motivo para um soneto de Luís de Camões sobre o amor de Jacó por Raquel, filha de seu protetor.

<sup>35</sup> EJ, Advertência, p. 17.

### **3. LOCUÇÕES PROVERBIAIS E AFORISMOS**



Embora já as tenhamos mencionado anteriormente neste estudo, dedicaremos particular atenção à análise dos provérbios, adágios e máximas, por estes constituírem a maior parcela das formas presentes no romance.

André Jolles apresenta a forma simples chamada locução como matriz das formas atualizadas que já mencionamos no parágrafo acima. Além delas existem outras atualizações como as sentenças, pensamentos, ditos e aforismos que também estão fortemente presentes no romance em estudo. Embora este trabalho analise as Formas Simples, no caso da forma chamada Locução, faz-se importante observar as nuances que diferenciam as Formas Atualizadas que dela partem.

Conforme o estudioso:

(...) falamos de um universo da experiência, mas é evidente que tal universo, pelo próprio fato de ser empírico, divide-se de acordo com os interesses, as ocupações e a experiência de cada classe e de cada meio – experiências que se conjugam e se encerram em universos distintos.<sup>36</sup>

Conclui-se que as Locuções sintetizam a experiência de um segmento específico, identificando um conhecimento próprio de cada âmbito. Essa condensação de pensamento parece agradar muito ao narrador machadiano, que não poupará o uso dessas Formas no romance:

‘Quando um não quer, dois não brigam’, tal é o velho provérbio que ouvi em rapaz, a melhor idade para ouvir provérbios. Na idade madura eles devem já fazer parte da bagagem da vida, frutos da experiência antiga e comum. Eu cria neste; mas não foi ele que me deu a resolução de não brigar nunca. Foi por achá-lo em mim que lhe dei crédito. Ainda que não existisse era a mesma cousa (...)<sup>37</sup>

Evidencia-se no excerto, para além do reforço do já conhecido caráter conciliador do conselheiro, uma consciência do valor da experiência do sujeito que antecede os modos de representá-la, como é o caso desse segmento ao qual chamaremos simplesmente Provérbio.

---

<sup>36</sup> JOLLES, André. *op cit.* p. 134.

<sup>37</sup> EJ, pp. 233-234.

Continuemos com os provérbios. Nóbrega, o pedinte, ao receber a esmola para a missa das almas, reflete de si para si: “ — Aquelas duas viram passarinho verde, com certeza...”<sup>38</sup>

Nem o passarinho nem coisa alguma, a expectativa criada pelas duas irmãs ao encontrar a cabocla é paradoxalmente frustrada e bem sucedida ao mesmo tempo. A rigor, as senhoras se dão por satisfeitas simplesmente por não obterem nenhuma resposta negativa acerca do destino dos gêmeos.

Mais adiante, ao chegar em casa, Natividade deixa escapar em francês uma máxima ao marido: “...On ne prete qu’aux riches”<sup>39</sup>

Aires, no capítulo XIII, confia em seus cadernos, e em segunda mão ao leitor: “...O que o berço dá só a cova o tira, diz um velho adágio nosso.”<sup>40</sup>

Esse adágio dialoga com a epígrafe do livro, explicada no final do capítulo que trata da descrição do conselheiro Aires:

“Dico, che quando ‘l’anima mal nata...”<sup>41</sup>.

O narrador machadiano, conforme já vimos mais acima, utiliza um adágio para tentar dar conta de explicar qual é a leitura que faz do verso de Dante, e como este pode iluminar o entendimento da obra.

Mas afinal, o que caracteriza o adágio? Segundo Sérgio Roberto Costa, essa forma consiste em uma “... sentença moral de origem popular, curta, rimada ou não...”<sup>42</sup>. Nesse sentido, diferencia-se da Máxima, porque esta não é produzida obrigatoriamente com um sentido moral, pode expressar também “... uma observação de valor geral (...) ou mesmo pensamento dito sem qualquer conotação de valor”<sup>43</sup>.

O próprio narrador nos indica o valor de cada uma de suas Locuções. No episódio em que o confeitiro Custódio lhe anuncia a transição de poder do Império para a República, o

<sup>38</sup> EJ, p. 26.

<sup>39</sup> EJ, p. 40. “Não se empresta senão aos ricos”. Fala de Natividade ao marido, após contar sobre a visita à cabocla do Castelo.

<sup>40</sup> EJ, p. 50

<sup>41</sup> “Digo, que quando a alma (é) mal nascida” – Verso de Dante Alighieri, extraído da Divina comédia, canto V do “Inferno”. Com esse verso, o poeta italiano quer significar aquela alma que transforma em mal o bem da vida doado por Deus. In ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó. Ática. São Paulo. 2005. p. 15.(N.E.)*

<sup>42</sup> COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte. Autêntica. 2009. p. 28.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 146.

narrador descrente do processo histórico atravessado pelo Brasil atribui ao conselheiro o seguinte pensamento: “(...) Uma de suas máximas é que o homem vive para espalhar a primeira invenção de rua, e que tudo se fará crer a cem pessoas juntas ou separadas. Só às duas horas da tarde, quando Santos lhe entrou em casa, acreditou na queda do império”.<sup>44</sup>

De tal forma, as máximas revelam uma visão aparentemente mais superficial do mundo, e não uma caracterização profunda. Ainda assim podemos desconfiar do que em Machado de Assis possa parecer desimportante, pois sabemos que não há inocência na pena do escritor. Nesse caso, podemos identificar a intenção de se colocar em xeque a unanimidade e a falsa credibilidade que advém da falta de esclarecimento ou das armadilhas da retórica, ou ainda, da “mentira bem contada”.

Retomando o verso da *Divina Comédia*, tanto ele quanto o popularesco adágio extraído das anotações do diplomata transmitem a ideia de falência e de desesperança que permeiam todo o romance, desde a fragilidade do enredo até o caráter rasteiro das personagens. Aires enxerga a superficialidade de quase todos com quem convive no círculo da família Santos, atribuindo-lhes o adjetivo “*insípidos*”, exceção feita a Natividade e ao padre – que pelo seu ofício tende a manifestar diplomacia similar a do conselheiro.

Embora participe do núcleo insosso da trama, consegue manter dele um distanciamento crítico e parece transferir esse posicionamento ao seu narrador que, por sua vez, o repassa “*como um par de lunetas*” ao leitor da obra.

A disposição mental da Locução tem a capacidade de traduzir tais experiências em uma construção verbal acessível a todos os públicos. Machado de Assis, ao desenvolver diversos tipos de concepções de leitor, fará bastante uso dessa forma no curso do romance *Esaú e Jacó*.

De maneira geral, o Provérbio — forma atualizada mais popular da Locução — tem origem em esferas sociais específicas. Podemos exemplificar “Não se deve cantar vitória antes da batalha.”, vem do meio militar, “Não faças a outrem o que não queres que faça para ti”, provém do universo judaico-cristão. Aliás, um procedimento que se faz recorrente no romance é o tratamento dispensado aos provérbios provenientes da Bíblia Sagrada ou em diálogo com esta, cuidando sempre de modificar os seus sentidos originais.

---

<sup>44</sup> EJ, p. 153.

Faz-se necessário observar que o provérbio, embora filiado à Forma Simples chamada Locução, se faz notável por ser mais complexo do que as demais atualizações, como o adágio. Somadas as características que a este são atribuídas, temos na forma do provérbio: “... [frase] rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral...”<sup>45</sup>.

Daí podemos observar a especial atenção que Machado de Assis dedica às escrituras bíblicas. Os livros de Salmos, Provérbios e Eclesiastes são extremamente ricos nessas construções e intensamente aludidos pelo narrador do romance.

Ainda assim, indiretamente parece haver um alerta sobre a liberdade com a qual o narrador tratará o texto sagrado. Ele incorpora ao romance frases que pela sua estrutura e repetição se cristalizaram ou foram incorporadas ao repertório coletivo, ou seja, passaram pelo processo de aforização<sup>46</sup>. Caso semelhante decorre na subversão de um aforismo que prenuncia a apresentação da personagem Flora: “O que se deve crer sem erro é que Deus é Deus; e, se alguma rapariga árabe me estiver lendo, ponha-lhe Alá. Todas as línguas vão dar ao céu.”<sup>47</sup>

O que se pode notar é que Alá, para o narrador, é só mais uma das muitas formas de chamar a Deus. No final das contas o efeito será o mesmo. No entanto, podemos e devemos desconfiar desse aviso, já que uma alteração no nome ou na frase pode resultar em uma completa modificação no sentido. Por ora, vejamos os capítulos XXXII e XXXIII.

Neles, narra-se a volta do conselheiro Aires ao Brasil após uma longa ausência no cumprimento do ofício de diplomata. Ele resolve recolher-se à solidão no intuito de repousar do convívio das pessoas:

Como era dado a letras clássicas, achou no Padre Bernardes esta tradução daquele salmo: “Alonguei-me fugindo e morei na soedade”. Foi a sua divisa. Santos, se lhe dessem, fá-la-ia esculpir, à entrada do salão, para regalo dos seus numerosos amigos.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 171.

<sup>46</sup> Para um melhor aprofundamento no conceito de aforização, consultar MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. MAINGUENEAU, Dominique. “Aforização – enunciados sem texto?” In: POSSENTI, Sírio; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Perez de. (Orgs.). *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo. Parábola Editorial. 2010.

<sup>47</sup> EJ, p. 77.

Aires deixou-a estar em si. Alguma vez gostava de a recitar calado, parte pelo sentido, parte pela linguagem velha: “Alonguei-me fugindo e morei na soedade”.<sup>48</sup>

O apreço de Aires pela tradução do salmo 55 se dá não apenas pelo que o trecho diz, mas pela antiguidade da linguagem que a produz, ou seja, a intervenção do padre Bernardes no texto se mostra indispensável para o seu uso e repetição, porque a autoridade eclesiástica, logo, um dos intérpretes “oficiais” das escrituras sagradas confere credibilidade à aparição no romance da passagem bíblica.

O conselheiro era avesso à controvérsia, o que provocou de certa maneira o seu recolhimento, que mais tarde lhe produziria tédio e o desejo de estar novamente entre as pessoas.

(...) A pouco e pouco sentiu o sabor dos costumes velhos, a nostalgia das salas, a saudade do riso, e não tardou que o aposentado da diplomacia fosse reintegrado no emprego da recreação. A solidão, tanto no texto bíblico como na tradução do padre, era arcaica. Aires trocou-lhe uma palavra e o sentido; “Alonguei-me fugindo, e morei entre a gente.”<sup>49</sup>

A variação de sentido nessa segunda passagem revela um interesse pelo comportamento humano que no final das contas é o objeto de maior preocupação do conselheiro. Se no período em que esteve recolhido Aires escrevia sobre o mar, o mato e as igrejas, nas observações presentes em *Esau e Jacó* Aires se dedica a tratar sobre as pessoas, suas relações, vícios e virtudes.

Morar entre a gente para o conselheiro significou observar as características que compõem as relações humanas, talvez na tentativa de achar nela algo passível de análise e distração. No entanto, à roda de Aires havia pessoas que não faziam jus à sua capacidade analítica; quem de fato o desafia é a menina Flora.

Parece haver entre a experiência do auto-isolamento e o retorno para o meio da gente uma reflexão sobre a própria prática da escritura, que materialmente se dá quase sempre no refúgio solitário do escritor, ao mesmo tempo em que carece da sua presença no lugar em que

---

<sup>48</sup> EJ, pp. 85-86. Grifo nosso.

<sup>49</sup> EJ, p. 87.

as relações humanas acontecem para que haja material para o seu ofício. Ao mesmo tempo, Aires parecia sentir ainda em meio à grande multidão a sensação da solidão, do tédio que a coletividade carente de profundidade causa ao homem esclarecido e intelectualizado.

Mais uma vez há a noção de vazio nas relações coletivas, embora haja muito que observar no indivíduo. Se as relações humanas esvaziadas de sentido e significado não fornecem material suficiente para o escritor, então por que e como escrever? A solução que parece ser encontrada pelo narrador de *Esau e Jacó* é investir na reflexão profunda e na tentativa de traduzi-la em experiência para o seu leitor. Frases são dadas como pílulas, que possibilitam aos leitores irem pouco a pouco absorvendo o que se espera transmitir com a obra.

Há no capítulo 4 do livro de Mateus a seguinte passagem: “Não só de pão viverá o homem, mas de toda palavra que procede da boca de Deus”. O narrador de *Esau e Jacó* reconstrói o verso da seguinte maneira: “Não só de fé vive o homem, mas também de pão e seus compostos e similares.”<sup>50</sup>

O contexto da inversão de sentido do verso bíblico no romance é uma reflexão feita acerca do destino da congregação religiosa do então falecido sacerdote Plácido. Em meio a questões de dissidência de seus membros, o narrador pondera sobre a necessidade de Santos consultar através de atividade mediúnica o sábio doutor, ao que estava impossibilitado devido ao seu envolvimento em urgentes transações financeiras.

Faz-se necessário perceber a multiplicidade de significados que podem ser atribuídos a essa referência bíblica. Jesus Cristo fora tentado no deserto por Satanás, submetido a jejum durante quarenta dias. Quando o tentador que oferecia o domínio sobre o mundo ao filho de Deus sugeriu a este que transformasse pedras em pães, Cristo profere a conhecida fala.

Observando a importância e a relevância que tinha a religião na rotina do banqueiro, o narrador sugere que as atividades econômicas estariam em primeiro plano, relegando as “verdades espirituais” e as questões doutrinárias da crença a um papel secundário. Afinal, na lógica capitalista que visa o lucro contínuo, ainda mais sendo o pai de Pedro e Paulo um dos grandes representantes desse sistema, não caberia entre as suas prioridades a deliberação com os espíritos.

---

<sup>50</sup> EJ, p. 184.

Santos parece ser nesse momento o alvo da ironia do narrador. O anseio que este tem em encontrar alguém que valha a pena explorar, descrever, desvendar, parece esbarrar nas necessidades elementares que a realidade dos personagens apresenta, sendo estes movidos apenas pelas demandas da vida, o que, de certa maneira, produz no narrador uma espécie de decepção, um desalento.

Observando mais atentamente, Aires parece fazer um interessante jogo não só com provérbios conhecidos, mas com qualquer espécie de frase cristalizada. O exemplo do texto bíblico é típico para a observação desse processo, pois trata-se talvez do maior exemplo de cristalização possível de ser realizado em um texto. Machado parece dissolver o sentido inicial do texto preservando a sua estrutura, mas transformando o seu sentido.

Com isso, o narrador parece não ter limites. A preservação do sentido de qualquer frase ou narrativa cai por terra diante da implacável pena machadiana e sob a perspectiva do afiado conselheiro.

Podemos entender mais acerca do conselheiro Aires em uma consideração que faz sobre a enseada, durante conversa com a família Santos:

-- Aqui está uma obra, que é mais velha que o tinteiro do Evaristo e a tabuleta do Custódio, e, não obstante, parece mais moça, não é verdade, D. Perpétua? A noite é clara e quente; podia ser escura e fria, e o efeito seria o mesmo. A enseada não difere de si. Talvez os homens venham algum dia a atulhá-la de terra e pedras para levantar casas em cima, um bairro novo, com um grande circo destinado a corrida de cavalos. Tudo é possível debaixo do sol e da lua. A nossa felicidade, barão, é que morreremos antes.<sup>51</sup>

D. Perpétua e o velho Custódio são dois sujeitos presos ao passado, apegando-se a antigos símbolos que os ajudam a viver. O apego às lembranças de outros tempos consubstanciadas em um objeto – o tinteiro e a tabuleta – é o motivo principal dos dois Casos.

Nesse contexto, a forma refreia a narrativa e inegavelmente sugere questões: O que há de original nas transformações que se apresentam para os personagens da obra? Qual é o real valor do novo?

---

<sup>51</sup> EJ, p. 121. Grifo nosso.

Aires parece ponderar sobre a volubilidade das coisas do mundo, sobre as quais podem sobrevir as maiores transformações e, no final das contas, nada mudará. O que remete a mais uma referência da Bíblia Sagrada que parece ter sido parafraseada em toda a passagem.

Lembremo-nos do livro de Eclesiastes, cuja escritura é atribuída ao rei Salomão, de Israel, que depois de todas as experiências vividas faz considerações sobre a existência e aconselha às novas gerações sobre o modo adequado de se viver:

(...) Geração vai e geração vem; mas a terra permanece para sempre.  
 Levanta-se o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar, onde nasce de novo.  
 O vento vai para o sul e faz o seu giro para o norte, volve-se, e revolve-se, na sua carreira, e retorna aos seus circuitos.  
 Todos os rios correm para o mar, e o mar não se enche; ao lugar para onde correm os rios, para lá tornam eles a correr.  
 Todas as coisas são canseiras tais, que ninguém as pode exprimir; os olhos não se fartam de ver, nem se enchem os ouvidos de ouvir.  
 O que foi é o que há de ser; e o que se fez, isso se tornará a fazer; nada há, pois, novo debaixo do sol.<sup>52</sup>

As considerações de Aires muito se assemelham às de Salomão. Este, por ser reconhecidamente um sábio, pode ter servido de inspiração ao narrador que considera que tudo pode acontecer no mundo e não será novidade. Obviamente, como estamos acompanhando, nenhuma passagem será reproduzida pelo narrador do romance com as suas intenções originais sem que passe pelo seu crivo e sistemática alteração.

O narrador sistematicamente se esquece das fontes às quais recorre para reproduzir pequenas pílulas de sabedoria popular. No episódio em que os irmãos temem pela partida de Flora, o narrador despreziosamente reflete:

Paulo soube então tudo, e Pedro, que conhecia alguns preliminares, acabou sabendo o resto. Ambos naturalmente sentiram a separação próxima. A dor os fez amigos por instantes; é uma das vantagens dessa grande e nobre sensação. Já me não lembra quem afirmava, ao contrário, que um ódio comum é o que mais liga duas pessoas. Creio que sim, mas não descreio do meu postulado, por esta razão que uma cousa não tolhe a outra, e ambas podem ser verdadeiras.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Eclesiastes, cap. 4, p. 677.

<sup>53</sup> EJ, pp. 139, 140.



Enquanto Salomão declara a ausência de novidades no ciclo da vida, pois tudo que ocorreu no passado volta a se repetir no presente, o conselheiro lembra que qualquer coisa pode ser modificada, ainda que seja para se repetir, desde que atenda às necessidades da sociedade que detenha os meios para realizá-la. Com bastante pessimismo, o conselheiro se satisfaz com o fato de não estar vivo para ver em que se transformarão algumas coisas. Diferentemente do rei de Israel, não assume qualquer compromisso ou posicionamento, apenas se isenta de qualquer espécie de consideração sobre tudo o que virá depois de si.

O sábio conselheiro parece ter esse mesmo tipo de intenção com os provérbios que elege. Os provérbios que se seguem uns aos outros no final das contas parecem dizer a mesma coisa de formas diferentes.

Da mesma forma que observamos a intenção da epígrafe do livro, extraída do verso de Dante, podemos notar que as demais formas parecem reafirmar o mesmo princípio. Vejamos uma pequena sequência:

“O que o berço dá só a cova o tira”.<sup>54</sup>

“É tudo a mesma farinha (...)”<sup>55</sup>

“(...) de certo pai só se podia esperar tal filho (...)”<sup>56</sup>

Temos nesses exemplos a noção de origem e projeção para um futuro desanimador, almas mal-nascidas que se proliferam no romance, atravessadas pela perspectiva de Aires que contamina não só a narração, mas inclusive as falas das personagens e todas as suas ações. Estando os aforismos presentes em todo o texto, neles se encontram a principal noção do romance que é a consciência do todo, da relativização de tudo, a partir da perspectiva de Aires para quem nada mais era novidade, nada havia no mundo que lhe pudesse produzir euforia.

Ao contrário do irmão, D. Rita que abriga Flora no princípio da sua moléstia no intuito de possibilitar a ela novos ares, crê nos arranjos felizes que a Providência pode produzir e sugere uma terceira via à indecisão da jovem. Para ela, o casamento com o capitalista Nóbrega poderia ser a solução efetiva para os problemas sentimentais da enferma. O antigo irmão das almas entrega à senhora uma carta com o pedido de casamento:

---

<sup>54</sup> EJ, p. 50.

<sup>55</sup> EJ, p. 70.

<sup>56</sup> EJ, p. 77.

(...) D. Rita ficou contentíssima. Justamente o que ela queria. Tinha o plano feito de concluir, por ato seu, uma história melancólica, a que daria, por derradeira página, conclusão deslumbrante. Não pensou em dizê-lo primeiro ao irmão, pela razão de querer que ele recebesse a notícia completa, tudo feito e acabado. Releu a carta; dispôs-se a ir logo, mas há pessoas para quem o adágio que diz que “o melhor da festa é esperar por ela”, resume todo o prazer da vida. D. Rita tinha essa opinião(...)<sup>57</sup>

Mas, como o romance revela repetidamente, nada é plenamente resolvido, e Flora rechaça o pedido do casamento, seu estado de saúde piora quase que imediatamente. Ela não seria feliz casada com Nóbrega na mesma medida em que não seria feliz ao optar por um dos irmãos, pois isso representaria mutilar-se, perder uma parte vital.

O adágio “O melhor da festa é esperar por ela” pode se aplicar muito bem àqueles que não se constituem como sujeitos íntegros e profundos como Flora e Aires. Este nada espera e em nada se surpreende; ao contrário, contenta-se em analisar na minúcia as rasteiras motivações dos homens, enquanto aquela sofre com a inadequação do estar no mundo, para quem a realidade se desfaz em devaneio, alcançando a paz somente ao deixar de existir. Sobra apenas às almas mal-nascidas o sentido do adágio.

---

<sup>57</sup> EJ, p. 221. Grifo nosso.

## **4. SOBRE OS CASOS**

No exemplo do qual trataremos a seguir, daremos ênfase às observações de John Gledson sobre os procedimentos narrativos que refletem sobre seu processo de construção. Trata-se do episódio da tabuleta velha do confeitiro, cena emblemática do livro.

Custódio resolve atender aos conselhos de seus próximos e decide ordenar que lhe pintem a tabuleta na qual trazia o nome do seu estabelecimento comercial. Persuadido pelo pintor responsável pelo trabalho a trocar o pedaço de madeira ao invés de reformá-lo, o avaro confeitiro recorre à opinião do Conselheiro Aires pela substituição ou não da peça:

— Pois reforme tudo. Pintura nova em madeira velha não vale nada. Agora verá que dura pelo resto da nossa vida.

— A outra também durava; bastava só avivar as letras.

Era tarde, a ordem fora expedida, a madeira devia estar comprada, serrada e pregada, pintado o fundo para então se desenhar e pintar o título. Custódio não disse que o artista lhe perguntara pela cor das letras, se vermelha, se amarela, se verde em cima de branco ou vice-versa, e que ele cautelosamente, indagara do preço de cada cor para escolher as mais baratas. Não interessa saber quais foram.

Quaisquer que fossem as cores, eram tintas novas, tábuas novas, uma reforma que ele, mais por economia que por afeição, não quisera fazer; mas a afeição valia muito. Agora que ia trocar de tabuleta sentia perder algo do corpo, - coisa que outros do mesmo ou diverso ramo de negócio não compreenderiam, tal gosto acham em renovar as caras e fazer crescer com elas a nomeada. São naturezas. Aires ia pensando em escrever uma Filosofia das Tabuletas, na qual poria tais e outras observações, mas nunca deu começo à obra.<sup>58</sup>

John Gledson vê nessa passagem um julgamento histórico do império 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 Caso?

O Caso se assemelha a uma espécie de modelo ou exemplo, devido ao seu caráter ilustrativo, mas sua peculiaridade reside no fato de construir uma individualidade à luz de uma determinada perspectiva. Mais uma vez temos aqui a mão mediadora do diplomata.

Diferentemente da Locução, o Caso pode sofrer alterações na sua construção à medida que recebe influências exteriores a ele, ou seja, não é uma forma tão fixa quanto a Locução. Sendo assim, a angústia de Custódio traz novamente a epígrafe do livro. O que seria essa demão de tinta sobre madeira velha senão o velado prenúncio da mal nascida República estruturada num modelo imperial?

---

<sup>58</sup> EJ, pp. 119-120.

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 de julgar do Conselheiro Aires, que por sua vez, ainda que tenha decidido em favor da troca, também dá ao leitor a possibilidade de fazer o seu próprio julgamento.

Mais adiante, nos capítulos LXII e LXIII, durante a efervescência dos movimentos que culminaram na ascensão da República, o confeitiro torna a se aconselhar com Aires, dessa vez a respeito dos dizeres que estariam na nova placa. A essa altura seria perigoso utilizar o nome original: “Confeitaria do império”. O conselheiro em vão sugere as possibilidades: “Confeitaria da República”, “Confeitaria do Governo”, “Confeitaria do império. Fundada em 1860”, “Confeitaria do império das leis” e, no final das contas, o que pareceu melhor ao confeitiro foi “Confeitaria do Custódio”.

Acentua-se nesse Caso o olhar que permeia o romance: a valorização do individual em detrimento das convenções sociais e políticas que são transitórias e datadas. Nesse momento a República ainda não havia obtido total credibilidade e era tida pelos personagens como uma “moda” que poderia ir e vir segundo as inclinações de determinado grupo. Custódio temia que qualquer posicionamento político manifestado na placa de sua confeitaria pudesse se tornar oposição ao regime vigente em um curto período de tempo. Sabiamente Aires pondera que o nome do proprietário jamais se tornará obsoleto, sempre será relevante e respeitável.

Dessa forma, o narrador indiretamente questiona os diferentes posicionamentos políticos defendidos com afincos pelos irmãos protagonistas. Ainda que exista a defesa de dois regimes distintos, o posicionamento político dos irmãos não era suficiente para diferenciá-los; ao contrário, os igualava.

Para ilustrar as diferenças de opiniões entre eles, o narrador lança mão de outro Caso. Pedro e Paulo descendo pela Rua da Carioca deparam com uma loja onde se vendiam retratos e gravuras de “vultos” da história. Pedro adquire o retrato de Luís XVI, enquanto Paulo adquire o de Robespierre. A diferença de preço entre um e outro faz os irmãos divergirem quanto ao valor material e o valor de conteúdo do artefato:

(...) Pedro exaltou-se um pouco.

— Então o senhor vende mais barato um rei, e um rei mártir?

— Há de perdoar, mas é que esta outra gravura custou-me mais caro, redargüiu o velho lojista. Nós vendemos conforme o preço da compra. Veja; está mais nova.

— Lá isso, não, acudiu Paulo. São do mesmo tempo; mas é que este vale mais que aquêle.

— Ouvi dizer que também era rei...  
 — Qual rei! responderam os dois.  
 — Ou quis sê-lo, não sei bem... Que eu de histórias, apenas conheço a dos mouros que aprendi na minha terra com a avó, alguns bocados em verso. E ele ainda há mouras lindas; por exemplo, esta; apesar do nome, creio que era moura, ou ainda é, se vive... Mal lhe saiba ao marido!<sup>59</sup>

Observa-se neste Caso um conflito de valores tanto nas relações entre os irmãos, como nas relações destes com o vendedor. Acentua-se uma diferença brutal entre os interesses dos compradores das gravuras e os do imigrante da península ibérica. Pedro e Paulo buscam nas figuras do monarca e do revolucionário nada mais do que motivos para estabelecerem diferenças entre si, pois na essência parecem iguais.

Mais interessante é a visão do lado mais fraco da *periferia do capitalismo*<sup>60</sup>, alheia aos significados históricos e políticos presentes nas imagens de Luís XVI e Robespierre, de quem o vendedor somente tinha ouvido falar e que para ele simplesmente representavam uma possibilidade de lucro imediato.

Interessado em fazer mais uma venda, ele não obtém sucesso ao oferecer aos irmãos as gravuras de D. Pedro I e D. Miguel. Ao vir à tona o conflito existente em Portugal pelo direito ao trono entre os dois membros da família real, temos uma cena pitoresca:

— Ah! malhados! Ah! filhos do diabo! Os senhores não podem imaginar o que era aquela canalha de liberais. Liberais! Liberais do alheio!  
 — É tudo a mesma farinha, reflexionou Paulo.  
 — Eu não sei se eles eram de farinha, sei que levaram muita pancada. Venceram, mas apanharam deveras. Meu pobre rei!<sup>61</sup>

A incompreensão por parte do vidraceiro sobre o teor da mensagem subjacente ao provérbio popular proferido por Paulo constrói a imagem do cidadão comum alheio às questões de seu tempo. O comerciante só recolhe da história o que lhe serve para atender às suas necessidades imediatas; no caso, a venda.

---

<sup>59</sup>EJ, p. 69.

<sup>60</sup>Tomamos o termo emprestado a Roberto Schwarz.

<sup>61</sup>EJ, p. 70.

Notemos que existe nesse episódio uma presença bem acentuada do elemento cômico. Podemos associar esse dado à Forma Simples chamada Chiste, ou o dito do espírito, segundo propõe André Jolles. Tal Forma advém da disposição mental do cômico que pretende desfazer os nós da lógica, da ética, da linguagem e até mesmo das outras Formas Simples. 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 tendo preservada a sua 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 universo machadiano absorve essa discussão e promove uma obra de arte que lhe dá repercussão.

A forte presença do Chiste deve-se ao fato de o dito popular ter sido reproduzido por um dos gêmeos. Ora, as desavenças existentes entre os irmãos e a superficialidade de suas convicções e ideologias provam que eles, Pedro e Paulo, também são *tudo a mesma farinha*, não há neles substancial diferença que não seja a de discordar pelo gosto de se repelirem.

Sigamos com a análise dos casos.

O “*Caso do burro*”, capítulo XLI do romance, traz uma projeção do pensamento de Aires, consubstanciado na figura de um burro castigado pelo seu dono:

Foi o caso que uma carroça estava parada, ao pé da Travessa de S. Francisco, sem deixar passar um carro, e o carroceiro dava muita pancada no burro da carroça. Vulgar embora, este espetáculo fez parar o nosso Aires, não menos condoído do asno que do homem (...)

Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invencível. Depois leu neles este monólogo: ‘Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas (...) Enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar (...)’

-Vê-se, quase que se lhe ouve a reflexão, notou Aires consigo.<sup>62</sup>

O gesto de Aires é de projetar sobre o animal o seu caráter irônico e paciente. O burro, submetido ao castigo, no olhar do conselheiro consegue a sua redenção ao inverter as posições

---

<sup>62</sup> EJ, pp. 100-101. Grifo nosso.

entre proprietário e propriedade. Embora não consiga fugir da posição desprivilegiada na qual se encontra, o asno é redimido no discurso do seu sagaz observador.

O narrador anuncia ao leitor desavisado que não está tratando de uma história fantasiosa em um universo onde o burro é dotado de pensamento. Afirma o caráter ficcional do evento, deixando claro que projeta no animal uma visão de mundo que é a sua.

Mas não apenas ao animal é dirigido o olhar observador do conselheiro. Em uma de suas caminhadas, Aires depara com uma multidão protestando contra a autoridade policial que levava preso um homem acusado de furto. Vendo o modo agressivo como os oficiais conduziam o homem, armou-se um princípio de protesto.

No entanto ao voltar do compromisso na secretaria do Império, Aires defronta com uma reação distinta da que tinha observado anteriormente:

(...) Certo é que, saindo à praça, encontrou partes do magote que tornavam comentando a prisão e o ladrão. Não diziam ladrão, mas gatuno, fiando que era mais doce, e tanto bradavam há pouco contra a ação das praças, como riam agora das lástimas do preso.  
— Ora o sujeito!  
Mas então?... perguntarás tu. Aires não perguntou nada. Ao cabo havia um fundo de justiça naquela manifestação dupla e contraditória; foi o que ele pensou. Depois, imaginou que a grita da multidão protestante era filha de um velho instinto de resistência à autoridade. Advertiu que o homem uma vez criado, desobedeceu logo ao Criador, que aliás lhe dera um paraíso para viver; mas não há paraíso que valha o gosto da oposição (...)<sup>63</sup>

O narrador é consciente das possíveis reações do leitor diante da matéria narrada, mas, contrariando a expectativa que cria, não se surpreende com a reação contraditória da coletividade em tão curto espaço de tempo. Aires é avesso a euforias assim como é à multidão; converte grandes expectativas em frias explicações; e indiferente aos anseios que conhece do leitor, segue a sua narrativa sem grandes picos de tensão ou emoções fortes. O conselheiro se limita a evidenciar a impossibilidade de levar os homens a sério.

Percebemos que o Caso fala da narrativa, mas fala também da vida, reflete sobre a trama e sobre episódios do dia a dia. A figura do diplomata aposentado, basicamente um

---

<sup>63</sup> EJ, p. 98-99.



mediador de conflitos fora de seu campo de ação, transfere a um burro a sua capacidade de refletir sobre pequenos incidentes do cotidiano.

Reflexões dessa natureza pontuam todo o romance. O narrador machadiano descreve com minuciosa atenção as observações do conselheiro sobre a capital do Império e da nova República. Vejamos mais um trecho do capítulo LXXIII, rico em significados para a nossa análise:

O que parece ser verdade é que as nossas carruagens brotavam do chão. Às tardes, quando uma centena delas se ia enfileirar no Largo de S. Francisco de Paula, à espera das pessoas, era um gosto subir a Rua do Ouvidor, parar e contemplá-las. As parelhas arrancavam os olhos à gente; todas pareciam descer das rapsódias de Homero, posto fossem corcéis de paz. As carruagens também. Juno certamente as aparelhara com suas correias de ouro, freios de ouro, rédeas de ouro, tudo de ouro incorruptível. Mas nem ela nem Minerva entravam nos veículos de ouro para os fins da guerra contra Ílion. Tudo ali respirava a paz. Cocheiros e lacaios, barbeados e graves, esperando tesos e compostos, davam uma bela ideia do ofício. Nenhum aguardava o patrão, deitado no interior dos carros, com as pernas de fora. A impressão que davam era de uma disciplina rígida e elegante, aprendida em alta escola e conservada pela dignidade do indivíduo.

Casos há, — escrevia o nosso Aires — em que a impassibilidade do cocheiro na boleia contrasta com a agitação do dono no interior da carruagem, fazendo crer que é o patrão que, por desfastio, trepou à boleia e leva o cocheiro a passear (...) <sup>64</sup>

O rapsodo, representado no texto machadiano por Homero, conhecido por ser o suposto autor da *Ilíada* e da *Odisseia*, tem por principal ofício organizar adequadamente as histórias que lhe vêm através da oralidade e da cultura popular, construindo um tecido narrativo compreensível ao seu público. Pensando a narrativa como uma espécie de “colcha de retalhos”, o rapsodo era aquele que a costurava.

O narrador machadiano oportunamente transporta o rapsodo da Grécia antiga para as reflexões de Aires. O narrador tem nessa reflexão uma oportunidade para discutir a sua função, que no universo burguês pode se atribuir ao romancista.

As narrativas orais têm um pé na realidade e outro na ficção. O rapsodo grego tinha a função de recolher a experiência da oralidade e transformá-la em narrativa. O narrador de *Esau e Jacó* quer aparecer e mostrar o modo como realiza a adaptação das memórias do conselheiro ao formato do romance.

---

<sup>64</sup> EJ, p. 171.

Verificamos no excerto a junção entre os fragmentos formadores da literatura ocidental e o cotidiano banal da cidade do Rio de Janeiro do século 19. Personagens da mitologia romana como Juno e Minerva fundem-se com os capitalistas fluminenses com a maior naturalidade, fazendo perceber o lapso que existe entre os dois elementos na mesma construção.

Ao final da divagação, verificamos uma inversão hierárquica semelhante à existente no *Caso do Burro*, realizada dessa vez entre o patrão e o cocheiro. Cocheiro e burro que têm, cada qual ao seu modo, a missão de servir, parecem partilhar da mesma tranquilidade que deveria em princípio pertencer àquele que detém o poder, no caso, o patrão.

Ao revelar esse ponto de vista “impróprio”, podemos inferir que o narrador parece indiretamente problematizar a noção de realidade e ficção, dois elementos muito aproximados à época da produção e publicação do romance, por conta da proximidade com a literatura realista/naturalista. O narrador sugere que a realidade pode ser traduzida e trabalhada de diferentes maneiras.

Pensando na história literária, ainda que o tempo passe, os cenários variem, as personagens mudem, se readequem e se “modernizem”, ainda que haja um pano de fundo histórico como a proclamação da República no Brasil ou a Guerra de Tróia, a ficção sempre será ficção.

Temos no capítulo XCI, “Nem só a verdade se deve às mães”, outro Caso, embora não alheio à trama principal, que parece problematizar novamente o conceito de narrativa. Pedro e Paulo, já interessados em Flora, socorrem-se de desculpas variadas para não acompanhar os pais ao retiro em Petrópolis.

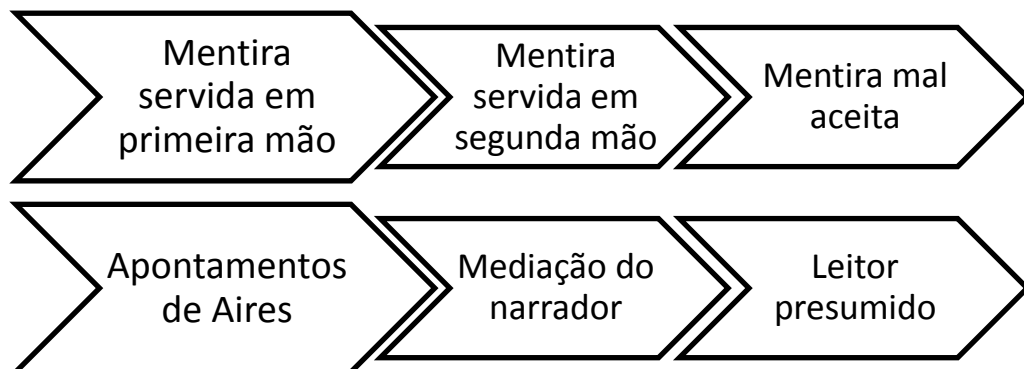
Esquivando-se dos convites da mãe, sob o pretexto de que ficariam na capital para tratar de assuntos relativos aos seus estudos, os irmãos articulam maneiras de permanecer perto da mulher amada. Vejamos como o narrador maneja essa questão no encerramento do capítulo:

A verdade é que eles faziam rumor em Petrópolis, durante as poucas horas que lá passavam. Além do mais, tinham a semelhança e a graça. As mães diziam bonitas coisas à mãe deles, e indagavam da razão verdadeira que os prendia à capital, não assim como eu digo, nu e cru, mas com arte fina e insidiosa, arte perdida, porque a

mãe insistia na Biblioteca e na Santa Casa. Deste jeito, a mentira, já servida em primeira mão, era servida em segunda, e nem por isso melhor aceita (...)<sup>65</sup>

Natividade, embora soubesse dos reais motivos de seus filhos, reproduzia a mentira que lhe fora contada àqueles que lhe perguntavam sobre a ausência dos gêmeos. Quando o narrador escreve: “*não assim como eu digo, nu e cru*”, embora o que revele seja apenas uma das muitas mentiras cotidianas usadas na manutenção do “bom convívio social”, parece estar revelando também um pouco da estética que motiva a escritura do romance. O último período citado tranquilamente pode representar uma alegoria direta ao processo de construção do texto.

Vejamos:



Esquema 2: Possível relação entre a noção de mentira e o processo de construção do texto

Caso haja pertinência na interpretação alegórica existente no texto, provavelmente havia a intenção de elevar o leitor a um patamar em que ele não seja “totalmente inocente” em relação aos recursos manejados no livro, pois deve estar atento às artimanhas propostas pelo narrador da obra em questão.

<sup>65</sup> EJ, p. 203.

O distribuidor de peças do mosaico revela através do entrecho exatamente uma posição já assumida no capítulo III do romance, quando se revela “descuidado” ao tentar exercer o papel de narrador onisciente perscrutando os motivos de Nóbrega ao tomar para si a esmola “*para a missa das almas*”, dada a ele por Natividade:

Na igreja, ao tirar a opa, depois de entregar a bacia ao sacristão, ouviu uma voz débil como de almas remotas que lhe perguntavam se os dois mil-réis... Os dois mil-réis, dizia outra voz menos débil, eram naturalmente dele, que, em primeiro lugar, também tinha alma, e, em segundo lugar, não recebera nunca tão grande esmola. Quem quer dar tanto vai à igreja ou compra uma vela, não põe assim uma nota na bacia das esmolas pequenas.

Se minto, não é de intenção. Em verdade, as palavras não saíram assim articuladas e claras, nem as débeis, nem as menos débeis; todas faziam uma zoeira aos ouvidos da consciência. Traduzi-as em língua falada, a fim de ser entendido das pessoas que me lêem; não sei como se poderia transcrever para o papel um rumor surdo e outro menos surdo, um atrás de outro e todos confusos para o fim, até que o segundo ficou só: “não tirou a nota a ninguém... a dona é que a pôs na bacia por sua mão... também ele era alma” (...)<sup>66</sup>

Mais uma vez o interesse de Nóbrega é colocado em julgamento com bastante ironia, na cena em que o mendigo que recebeu dois tostões provenientes dos dois mil-réis recebidos pelo irmão das almas agradece o benefício e lhe repete parte de um provérbio muito conhecido, em tom de agradecimento: “— Deus lhe acrescente, meu senhor, e lhe dê em...”<sup>67</sup>

Ao não transcrever o provérbio inteiro, o narrador supõe que o seu leitor conheça o final, mas ao mesmo tempo modaliza o provérbio permitindo que ele seja completado de outra maneira.

Na prática, receber o dobro de dois vinténs não faria muita diferença e, afinal, vemos que Nóbrega também é uma alma mal nascida, uma vez que roubou a quantia oferecida à missa das almas, e justifica a sua ação pela sua própria desventura. O narrador revela sutilmente que em todas as esferas da obra, desde as personagens mais relevantes até as secundárias, haverá as almas mal nascidas. O mesmo irmão das almas surgirá mais adiante no romance, devidamente capitalizado, em outra posição social, também fazendo a corte à jovem Flora.

---

<sup>66</sup> EJ, p. 28. Grifo meu.

<sup>67</sup> EJ, p. 29.

O narrador imbuído da necessidade de traduzir em palavras algo impossível de descrever com precisão - as vozes que inundam a consciência do gatuno -, erroneamente se assume como incapaz de cumprir a tarefa, embora tenha logrado relativo êxito na tentativa de executá-la.

Notemos que o Caso inteiro se desenvolve a partir das “palavras especulativas” de seu narrador, que em suma constituem uma máxima:

“Quando a sorte ri, toda a natureza ri também.”<sup>68</sup>

A exemplo desta que é a primeira, teremos mais uma imensa gama de Máximas espalhadas pelo romance.

O intuito de exercitar a capacidade interpretativa do leitor é plenamente realizado no capítulo XXIII, com o “Caso da barba” do frei italiano. Esta originalmente era branca, após um período de viagem passou a ficar 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. Talvez eu, por essas alturas, lobrigue alguma explicação, mas por ora não sei nem aventuro nada. Vá que malignos atribuam a frei \*\*\* alguma paixão profana; ainda assim não se compreende que ele se descobrisse por aquele modo.*<sup>69</sup>

A interpretação de John Gledson aponta para a existência do enigma e procura solucioná-lo afirmando ser o frei italiano a representação do império que procura uma nova face mais rejuvenescida, mas ao final volta a ser o que sempre foi. Gledson afirma haver um dado de sátira nessa caracterização, e ela de fato existe.

Seguindo a nossa proposta de análise, temos aí duas formas que se mesclam na construção do Caso 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 quem lê: nesse caso, a leitora se vê obrigada a dar conta da interrogação em vinte capítulos.

---

<sup>68</sup> EJ, p. 26.

<sup>69</sup> EJ, p.68.

A intenção chistosa revelada no simpático frei que misteriosamente rejuvenesce, embora todos saibam dos recursos artificiais utilizados no processo de devolução do viço de sua barba, dirige-se diretamente ao processo histórico brasileiro que, desprovido de um sistema político consistente, muda de estado do dia para a noite, segundo a conveniência das forças dominantes.

Somada a interessante alegoria construída no Caso das barbas do frei e do maltrapilho, chama a atenção o ditado popular propositalmente modificado no mesmo capítulo: “Não era de frade, mas de maltrapilho, um sujeito que vivia de dívidas, e na mocidade corrigira um velho rifão da nossa língua por esta maneira: ‘Paga o que deves, vê o que te não fica.’”<sup>70</sup>

A modificação do provérbio revela a perspectiva predominante no capítulo. A inserção do “não” na frase produz uma espécie de reprodução na linguagem do modo de vida negativo e cheio de derrotas do personagem sem nome. Não tendo recursos e ocupação, ele acabou ficando também sem quem o rodeasse. Mais uma vez o romance se apresenta como a produção de um não contínuo, no qual nada resta, mas tudo continua o mesmo.

O mesmo pobre-diabo deixava de comprar o pão para compensar a ausência de melanina na sua barba. Na hora da morte nem ela permaneceria como derradeira vitória em sua vida.

Segundo John Gledson, Dom Pedro II e o Marechal Deodoro da Fonseca têm as suas imagens marcadas na história por suas longas barbas grisalhas e respeitáveis. Ambos representando os regimes políticos tratados no romance: o Império que teve fim e a República que existiu aos tropeços, podendo ser esta a representação do maltrapilho e aquela a do perseverante capucho italiano.

Pela representação das barbas podemos perceber a sensação de relativização de qualquer posicionamento que se pretenda absoluto. O narrador não compartilha dos posicionamentos opostos que a história sugere entre o último imperador e o primeiro presidente, assim como os dos protagonistas gêmeos; ao contrário, parece sugerir que não apenas o parentesco e a aparência os unem, mas o desejo e a intenção que mobilizam cada convicção, cada escolha.

---

<sup>70</sup> EJ, p.68.

O capítulo XXXVI do romance é intitulado “A discórdia não é tão feia como se pinta”. Com ele, o narrador parece reforçar a noção de relatividade das posições aparentemente bem estabelecidas da qual trata em todo o romance. Curiosamente, em *Dom Casmurro*, no capítulo XCII, parece que temos o provérbio original que o narrador de *Esaú e Jacó* busca subverter: “O diabo não é tão feio como se pinta”.<sup>71</sup>

Por que discórdia substituiria a palavra diabo? Em *Dom Casmurro* se trata de relativizar a situação da visita de Capitu e Escobar ao moribundo Manduca, prezado por Bento Santiago e vítima de lepra. O diabo nesse caso poderia ser, em última análise, a representação da própria Capitu, que, pintada como adúltera pelo narrador, poderia ter “lapsos de bondade” ou, até mesmo, para o bom leitor, total inocência das acusações que a ela são feitas. Em *Esaú e Jacó*, a discórdia dos dois gêmeos pode (e deve) também ser relativizada. Nesse capítulo eles concordam em três pontos.

O capítulo começa e termina com a contemplação da natureza, representada pela praia. A partir daí temos um momento poético do romance:

(...) Costeavam a praia, calados, pensando só, até que ambos, como se falassem para si, soltaram esta frase única:  
— Está ficando bem bonita.  
E voltando-se um para outro:  
— Quem?  
Ambos sorriram; acharam pico ao simultâneo da reflexão e da pergunta (...)<sup>72</sup>

Os gêmeos concordam simultaneamente com a beleza da praia que contemplam, bem como com a beleza de Flora a quem passam a desejar. Flora, conforme podemos perceber, é associada à beleza da natureza, da qual seu nome provém. A jovem, florescida a beleza, inicia a sua jornada rumo à morte precoce e inexorável, tal qual a flor que murcha.

Mas para os gêmeos não há gradação, maior ou menor importância nos desejos. Tudo o que querem simplesmente querem, menos por necessidade e muito mais por capricho. Nesse mesmo capítulo, os gêmeos dividem a atenção que dispensam a Flora com as suas próprias

---

<sup>71</sup> Relação entre capítulos gentilmente sugerida pela Prof. Dra. Ieda Lebensztayn no exame de qualificação deste trabalho.

<sup>72</sup> EJ, pp. 90 – 91.

aspirações políticas, seu desejo de poder. Paulo desejava encabeçar uma república e Pedro ansiava ser o segundo homem do Império, somente abaixo do imperador.

Temos nesse capítulo o movimento de discórdia relativa que o provérbio original sugere, sendo o diabo a figura que representa para a cultura judaico-cristã a suprema representação do mal e a discórdia como elemento que polariza os sujeitos por ela divididos. Na atualização do provérbio proposta por Machado de Assis, a discórdia é um elemento que parece fazer o processo contrário, aglutinando perspectivas opostas em torno de um objeto de desejo.

Sendo assim, a relativa discórdia dos protagonistas, embora essencialmente desinteressante, produz bons frutos: trazem para si e aos leitores a riqueza da inexplicável Flora e do conselheiro Aires, que tudo tenta explicar.

Temos percebido que aliada à forma Caso o narrador faz uso da sucessão das Formas Simples para enfatizar os entrecchos, frear a marcha do romance e manifestar seus posicionamentos. A cada capítulo, a obra revela as suas entranhas, ora nas máximas desprovidas de qualquer profundidade, ora nos comentários realizados pelo narrador.

O capítulo XXXVII, intitulado “Desacordo no acordo” dialoga de perto com o capítulo anterior e parece explicar o sentido que a palavra discórdia adquire nesse romance. O sentido comum que determina a ênfase no desacordo se relativiza na obra, chamando a atenção justamente para o acordo velado que se estabelece.

Na sintaxe da frase percebemos que o acordo é anterior ou maior que o próprio desacordo, porque este está contido no primeiro. No capítulo em questão, temos uma frase atribuída ao personagem Paulo: “A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco”.<sup>73</sup>

O acordo reside no apoio à libertação dos escravos no ano de 1888; o desacordo está nas razões da aprovação, “... para Pedro era um ato de justiça, e para Paulo era o início da revolução...”.<sup>74</sup>

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

---

<sup>73</sup> EJ, p. 92.

<sup>74</sup> EJ, p. 92.



Há frases assim felizes. Nascem modestamente, como a gente pobre; quando menos pensam, estão governando o mundo, à semelhança das idéias. As próprias idéias 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<sup>75</sup>

Essa passagem possui grande valia para nossa leitura. Verificamos que ela é dotada de um sentido que vai além do simples episódio. As ruínas de literatura das quais estamos tratando dispensavam a marca autoral. Nos entrecchos do romance que estamos analisando, constatamos a dificuldade de se estabelecer uma identidade autoral, por vezes afastando, por vezes aproximando o conselheiro Aires do narrador, e este, por sua vez, do autor empírico Machado de Assis.

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 responsabilidade 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

---

<sup>75</sup> EJ, p. 93.

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 literária<sup>76</sup>, 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...”<sup>77</sup>

Mito e Adivinha, conforme vimos, 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.<sup>78</sup>

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

<sup>76</sup> Lembremos da 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.

<sup>77</sup> GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. São Paulo. Paz e terra. 2003. p. 212.

<sup>78</sup> WOOD, Michael. *Entre Paris e Itaguaí*. In. *Novos Estudos*, número 83. Março de 2009. p. 192.

entrechos, 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 capta o movimento reverso na profecia de *Esau 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 em toda a obra 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: a morte.

**5. DE CERTO PAI SÓ SE PODIA ESPERAR TAL FILHO:  
UMA POSSÍVEL INTERPRETAÇÃO DO PROCESSO  
COMPOSICIONAL DA OBRA**

Por intuição – sensibilidade necessária à atividade crítica – notamos que a inatividade do enredo de *Esau e Jacó* faz saltar à vista a especificidade da sua construção. Em seguida, com amparo de denso, porém não tão volumoso, aparato crítico, verificamos que o narrador estrutura (ou desestrutura) a sua obra, impondo a ela 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 relaciona ainda que indiretamente com o todo do romance.

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

Apresenta-se para o leitor um romance que, à medida que se constrói a partir de capítulos bem desenvolvidos e com visível articulação entre si, projeta intencionalmente no leitor uma sensação de desfazimento e quebra da unidade. Ao invés de uma estética que busca apresentar apenas a beleza da construção acabada, Machado opta por revelar as emendas que realiza no processo: as frases aparentemente fora do contexto, os casos que se enveredam por caminhos distintos dos do fio condutor da obra, os chistes e comentários espirituosos em meio a narração, as fábulas moralizantes. Simplificando: um conjunto de material literário bruto, ruínas das belas letras que estruturam os gêneros literários, mas comumente não se fazem ver ao público.

Para legitimar o argumento principal deste trabalho, consideramos analisar se a apropriação das ruínas de literatura efetiva-se como procedimento verificável na narrativa machadiana, e por conseguinte, de que maneira ele é 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, classificando a produção do escritor fluminense como 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.

Faz-se imprescindível salientar que o que se entende por realismo na crítica do estudioso é a forma como o artista encontra de mimetizar em sua obra o processo social, que constitui um princípio formal capaz de conter a empiria.

Roberto Schwarz 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*.

Em *Ao vencedor as batatas*, 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 contra-intuitivos 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.<sup>79</sup>

O crítico procura diferenciar, pelo viés social, a narrativa do mundo burguês — o romance — das que não previam elementos exteriores à sua própria existência, o que vimos até aqui, serem as formas simples. Anteriores à burguesia, estas 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 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 estudioso realiza uma observação que retoma o que parecia ser dado como finalizado no livro anterior. Antes apontadas como apropriações indevidas na construção do romance em José de Alencar, as

---

<sup>79</sup> SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo. Duas Cidades/ Editora 34. 2003. pp. 59 - 60.

narrativas pré-capitalistas agora são flagradas como parte constituinte da forma encontrada pelo autor *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 (...)*<sup>80</sup>

No romance que o crítico aponta como aquele em que Machado encontrou a forma ideal para o seu projeto realista, temos uma narrativa constantemente interrompida, lacunas que são preenchidas por formas dotadas de função específica nas suas origens, mas que, inseridas no contexto do romance machadiano, ganham novas feições, convenientes aos motivos do autor.

Concordando com a percepção de Roberto Schwarz, lembremos que Brás Cubas está desobrigado de realizar uma narrativa linear e coerente, já que, estando na posição em que está, 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 de superioridade, 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

---

<sup>80</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo. Duas cidades/Editora 34. 2000. p. 51.

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 nas brechas deixadas por esse vai-e-vem que se dá a ocorrência das interrupções e construções alegóricas, quase sempre ancoradas nas Formas das quais estamos tratando neste estudo.

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”.<sup>81</sup>

Os resumos irônicos e didáticos fazem parte das pausas intencionais apontadas também por Roberto Schwarz. A pseudo sabedoria de Brás Cubas intenta direcionar o leitor para uma leitura que permita compreender o “ensinamento” presente na sua escrita, o qual se revela inócuo. Brás parece ter pouco a dizer, mas muito a insinuar, inclusive sobre a condição daquele que o lê. Tal efeito, segundo Sontag, se deve ao contraste existente entre a vida e a teoria articuladas pelo defunto-autor.

Susan Sontag vai adiante e propõe a noção do mecanismo de aforismo 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 (...)”.<sup>82</sup>

Conforme vimos, além da marca de estilo do narrador, o dado alegórico representado nos termos aforismo-ilustração é marca estrutural da forma utilizada, sendo fundamental para a construção do romance. O modo de construção do romance remete necessariamente à apropriação dos recursos narrativos pré-romance com os quais estamos trabalhando.

Esse é exatamente o processo recorrente em *Esau e Jacó*. O banqueiro Santos, adepto do jogo de cartas, encontra-se em um dilema entre jogar ou não o voltarete no momento em que sabe da queda do regime. Opta pela partida: “(...) Enfim, o basto e a espadilha fizeram

---

<sup>81</sup> SONTAG, Susan. *Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis*. In: *Questão de ênfase*. São Paulo. Companhia das Letras. 2005. p. 51.

<sup>82</sup> Idem. p. 52.



naquela noite o seu ofício, como as mariposas e os ratos, os ventos e as ondas, o lume das estrelas e o sono dos cidadãos”.<sup>83</sup>

As relações estabelecidas e as comparações provenientes da alegoria inicial sugerem uma discussão efetiva sobre a reação do indivíduo quando confrontado com o seu momentos histórico. O banqueiro aliena-se dos fatos que se precipitam diante de si por julgar que estes não lhe afetam ou não fazem diferença.

Para o narrador/autor, provavelmente não seja por acaso que os pares mariposas/ratos, ventos/ondas, lume das estrelas/sono dos cidadãos sejam os elementos da comparação. Os elementos naturais, por não serem produto das falhas convenções humanas poderiam ter mais valor para o sábio conselheiro.

O narrador confere ao basto e à espadilha – naipes do jogo de cartas – uma representação da desimportância da passagem entre um regime e outro para o banqueiro, que ao fim não teria em nada abalada a sua atividade, qualquer que fosse o regime adotado no país.

O uso de formas de representação acrílicas possibilita encobrir o texto ficcional com uma máscara de banalidade que oportuniza ao narrador tratar criticamente de temas significativos sob a aparência de uma conversa informal.

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

Conforme Baptista, o processo que denomina “crise do autor” deriva do modelo de construção dos narradores:

O que faz de Brás Cubas um *autor*; o que faz de Dom Casmurro um *autor* e não apenas um *unreliable narrator*; o que faz do conselheiro Aires um *autor* – é a relação com o livro, ou seja, a relação com a escrita encarada e organizada segundo a ideia de *totalidade*, definida pela intenção e assegurada pela presença do autor, e um princípio de *destinação*. O que faz de qualquer deles um autor *suposto* é a ficção do livro enquanto resultado de uma decisão – iniciativa, livre determinação,

---

<sup>83</sup> EJ, p. 267.

controle, presença, etc. – de um autor ficcional e por este apresentado e destinado como *se o outro autor, o convencionalmente não-ficcional, não existisse*. O autor suposto é, então, uma ficção de assinatura, ou talvez melhor, uma assinatura com o poder de inventar o respectivo signatário (...)<sup>84</sup>

Hansen percebe que uma das consequências dessa crise é a reflexão e problematização na escrita das próprias condições de sua produção, incluindo seu principal veículo difusor: o livro. Dessa forma, o narrador ou autor *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.<sup>85</sup>

Ora, sabemos que os “arcaísmos” apontados pelo crítico são as ruínas ou matrizes da própria literatura, que não datam apenas do tempo do Império, mas de um período anterior a ele, provenientes da cultura de muitos séculos da humanidade. Formas atualizadas da Locução; as máximas, os provérbios e os adágios corroboram a construção da imagem de um narrador ou, concordando com Abel Barros Baptista, autor suposto, também fadado à ruína.

No entanto, propomos que a construção desse autor suposto em *Esau 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:

<sup>84</sup> BAPTISTA, Abel Barros. *O legado Caldwell ou o paradigma do pé atrás*. Santa Barbara. *Portuguese Studies*, 1, 1994. p. 146.

<sup>85</sup> HANSEN, João Adolfo. *Dom Casmurro: Simulacro & alegoria*. HANSEN, João Adolfo. *Dom Casmurro: simulacro & alegoria*. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIARI, Francine Weiss (Orgs.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo. Editora UNESP, 2008. pp. 148-49.

(...) 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 *Esau 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.<sup>86</sup>

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 esquia de posicionamentos, tomando a cautela de fazê-lo sem produzir atritos com as partes que lhe oferecem demandas.

Nesse sentido se faz 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.

<sup>86</sup> MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. “Vozes da narração em *Esau e Jacó*” In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó. Argos. 2006. pp. 254 – 255.

-- Não é possível.

Tinham acabado o almoço. O deputado subiu ao quarto para se compor de todo. Aires foi esperá-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.<sup>87</sup>

O conselheiro é personagem privilegiado, pois intermedia as relações entre as personagens; leitor mais privilegiado ainda, pois devido a sua inserção em todos os núcleos da trama, pode observar 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 mal-nascidas 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.

De tal forma, podemos sugerir que embora sejam propositalmente evidentes na construção de *Esau e Jacó*, as Formas Simples já se faziam ver, obliquamente, na construção

---

<sup>87</sup> EJ, pp. 249-250.

das narrativas anteriores do escritor, corroborando a hipótese de Machado de Assis evidenciar no romance de 1904 o que antes permanecia nas entrelinhas.

## **6. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No ano de 1904, Machado de Assis publica *Esau e Jacó*, que surpreende por razões diversas daquelas que surpreenderam o público que havia testemunhado o lançamento de suas obras anteriores. Nesse romance permanecem a ironia, a descrença, a proliferação de referências e grande parte das características do universo ficcional machadiano, mas ainda assim essa obra constitui-se um capítulo à parte na produção do já então consagrado escritor.

A obra tem ritmo próprio, bem vagaroso por sinal, e é entrecortada por casos, locuções e aforismos de diversas naturezas. O narrador conduz o leitor por uma trama que parte de uma questão doméstica, uma dúvida familiar, passando pela armação de um triângulo amoroso que não se concretiza, e continua em ponderações sobre o homem e a sociedade, seguindo em direção ao nada.

Tal peculiaridade instigou e instiga leitores e críticos a procurarem respostas para essa particularidade, e muitos deles fizeram observações extremamente relevantes para a compreensão da obra.

No mesmo ano da publicação do romance, Alcides Maya chama a atenção para a presença de sentenças breves no romance. Maya abre caminho para os próximos leitores da obra, como Eugênio Gomes que trata a obra como unificadora de procedimentos anteriores da obra do escritor; Alexandre Eulalio, que lança luz sobre o papel fundamental de Flora e do conselheiro Aires, colocando em segundo plano os protagonistas Pedro e Paulo e o processo histórico brasileiro; John Gledson, por sua vez, chama a atenção para o caráter alegórico da obra que simboliza a passagem brasileira da República para o Império; e Hélio de Seixas Guimarães acertadamente sugere, dentre muitos aspectos, a dualidade e cisão do narrador da obra.

Cada contribuição ao longo dos anos acrescenta uma peça a mais nesse quebra-cabeça complexo que se constitui a interpretação da obra. Um quebra-cabeça, no entanto, não simboliza com precisão a crítica desse romance. Mais organizado e mais belo, o mosaico pode dar conta de representar o conjunto de estudos que com o passar do tempo adquire mais peças e ganha novo viço. Ao escolhermos essa imagem para representar o conjunto da crítica sobre *Esau e Jacó*, procuramos emular um processo que ocorre na construção do romance.

A construção da obra também se estrutura como um mosaico. O autor elabora uma escrita extremamente apurada e repleta de cuidadosas intervenções sobre a obra, que paulatinamente se constrói diante dos nossos olhos. Tais intervenções ganham forma a partir

de pequenos casos e locuções, que se subcategorizam, como podemos perceber, em adágios, máximas, provérbios, assim como em aforismos pinçados de vários registros literários, todos eles amparados (mas não ancorados) no mito dos irmãos que brigaram no ventre materno e na cultura judaico-cristã que dão nome ao romance.

O romance, a rigor, possibilita ao leitor atento refletir e construir o seu próprio mosaico de elementos para a compreensão da escrita. Vimos que o desenvolvimento da narrativa se dá a partir da proliferação de entrecos e que eles são tão frequentes quanto significativos. Próximo do apagar das luzes da sua produção, Machado de Assis elabora um vai-e-vem incessante entre narrador e personagens, autor e narrador, autor/narrador e leitor, ficção e história, materializado na forma da escrita fragmentada e dialógica, discutindo os vícios e as virtudes da representação artística, os limites da construção narrativa, a constituição do indivíduo na sociedade, a ponderação sobre o valor do novo e, por fim, a própria obra que escreve.

Este trabalho, portanto, posiciona-se estrategicamente como mais uma tessela, menor, dentre as muitas nele citadas e descritas, no mosaico de estudos sobre *Esau e Jacó* e seu lugar no extenso rol dos romances machadianos.



## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

A BÍBLIA SAGRADA – Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2ª Edição. São Paulo: SBB. 1993.

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

\_\_\_\_\_. *Esau e Jacó*; introdução e notas Hélio Guimarães – Iª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Esau e Jacó*. In OBRAS COMPLETAS. W.M. Jackson Inc. Editores. São Paulo. 1957.

\_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In OBRAS COMPLETAS. W.M. Jackson Inc. Editores. São Paulo. 1957.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*, 3 vols. 9ª reimpressão. Rio de Janeiro. Nova Aguilar. 1992.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome - duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas. Editora da Unicamp. 2003.

\_\_\_\_\_. O legado Caldwell ou o paradigma do pé atrás. Santa Barbara. *Portuguese Studies*, 1, p. 145 – 177. 1994.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo. Martins Fontes. 2007.

CANDIDO, Antonio. “O esquema de Machado de Assis” In. *Vários escritos*. São Paulo. Duas Cidades. 1970.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo. Companhia das Letras. 1997.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte. Autêntica. 2009.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.). *A tradição da fábula: De Esopo a La Fontaine*. Brasília. Editora Universidade de Brasília. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2003.

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

\_\_\_\_\_. *Tempo reencontrado. Ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro. IMS/ Editora 34. 2012.

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

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo. Nankin/Edusp. 2004.

HANSEN, João Adolfo. Dom Casmurro: simulacro & alegoria. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRI, Francine Weiss (Orgs.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo. Editora UNESP, 2008.

\_\_\_\_\_. “O imortal e a verossimilhança”. In: *Teresa: revista de literatura brasileira* 6/7 / Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. DLCV/FFLCH/USP. São Paulo. Ed. 34. Imprensa Oficial. 2006.

INSTITUTO MOREIRA SALLES, *Machado de Assis*. São Paulo: Instituto Moreira Salles (Cadernos de Literatura Brasileira, n. 23 e 24), 2008.

JOLLES. André. *Formas simples*. São Paulo. Cultrix. 1976.

MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. “Vozes da narração em *Esau e Jacó*” In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó. Argos. 2006. pp. 249 – 271.

MAINGUENEAU, Dominique. “Aforização – enunciados sem texto?” In: POSSENTI, Sírio; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Perez de. (Orgs.). *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo. Parábola Editorial. 2010.

MELLO, Jefferson Agostini. “A profundidade do corte: as formas breves no Memorial de Aires”. *Palimpsesto*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Volume 2. Ano 2002. Rio de Janeiro. n.2. pp. 39-51.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura Brasileira I*. 3ª edição. Rio de Janeiro. Topbooks. 1996.

NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa*. Série Fundamentos. São Paulo. Ática. 1995.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 2010.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Esaú e Jacó”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis. Vozes. 1973. pp. 116-152.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo. Duas cidades / Editora 34. 2003.

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

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

VALLADARES, Henriqueta do Coutto Prado. “Encenações em *Esaú e Jacó*: a grande noite de Flora” In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó. Argos. 2006. pp. 231 – 248.

WOOD, Michael. “Entre Paris e Itaguaí”. In. *Novos Estudos*, número 83. Março de 2009. pp. 185-196.

## APÊNDICE

## LISTA DE APÊNDICES

APÊNDICE A – Tabela que organiza a ocorrência de Casos observados no romance

APÊNDICE B – Tabela que apresenta a ocorrência de Provérbios observados no romance (por ordem de aparecimento no trabalho)

APÊNDICE C – Tabela que apresenta a ocorrência de Máximas observadas no romance (por ordem de aparecimento no trabalho)

APÊNDICE D – Tabela que apresenta a ocorrência de Adágios observados no romance (por ordem de aparecimento no trabalho)

APÊNDICE E – Tabela que apresenta a ocorrência de aforismos observados no romance (por ordem de aparecimento no trabalho)

APÊNDICE A – Tabela que organiza a ocorrência de Casos observados no romance

<b>Caso</b>	<b>Capítulo</b>
Um caso único!	XI
Quando tiverem barbas	XXIII
Robespierre e Luís XVI	XXIV
A luta dos retratos	XXVI
Um gatuno	XXXIX
Caso do burro	XLI
Tabuleta velha	XLIX
O tinteiro de Evaristo	L
Tabuleta nova	LXIII
O basto e a espadilha	LXVI
Um El-Dorado	LXXIII
Nem só a verdade se deve às mães	XCI



APÊNDICE B – Tabela que apresenta a ocorrência de Provérbios observados no romance (por ordem de aparecimento no trabalho)

<b>Provérbio</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Página</b>
(...) a cabocla sabe muito bem onde tem o nariz	I	20
(...) de certo pai só se podia esperar tal filho (...)	XXIX	77
Quando um não quer, dois não brigam (...)	CXI	233
Aquelas duas viram passarinho verde (...)	III	26
Tudo é possível debaixo do sol e da lua.	L	121
É tudo a mesma farinha (...)	XXIV	70
Deus lhe acrescente, meu senhor, e lhe dê em (...)	IV	29
Paga o que deves, vê o que te não fica.	XXIII	68
A discórdia não é tão feia como se pinta	XXXVI	90

APÊNDICE C – Tabela que apresenta a ocorrência de Máximas observadas no romance (por ordem de aparecimento no trabalho)

Máxima	Capítulo	Página
Não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha	XLVII	109
Porque nada há pior que falar de sensações sem nome	LXXXIII	187
Enfim, que segredo há que se não descubra?	XCII	203
Na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava.	XXXI	82
On ne prete qu'aux riches	VIII	40
Quando a sorte ri, toda a natureza ri também.	III	26

APÊNDICE D – Tabela que apresenta a ocorrência de Adágios observados no romance (por ordem de aparecimento no trabalho)

<b>Adágio</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Página</b>
A mulher é a desolação do homem	LV	132
O que o berço dá só a cova o tira	XII	50
Não só de fé vive o homem (...)	LXXXI	184
Um ódio comum é o que mais liga duas pessoas	LIX	139
(...) o melhor da festa é esperar por ela (...)	CIII	221

APÊNDICE E – Tabela que apresenta a ocorrência de aforismos observados no romance (por ordem de aparecimento no trabalho)

Aforismos	Capítulo	Páginas
Bem-aventurados os que ficam, porque eles serão compensados	LI	124
Também se devem perdoar. Em suma, o perdão chega ao céu. Perdoai-vos uns aos outros, é a lei do Evangelho.	LI	122
Dico, che quando l'anima mal nata (...)	Epígrafe	19
Melhor de descer que de subir	II	25
Alonguei-me fugindo e morei na soedade (...)	XXXII	85-86
A abolição é a aurora da liberdade (...)	XXXVII	92