

CARLA ANTONIETA CASINHAS MOURÃO NEVES

***EM DEMANDA DA IDENTIDADE:  
A DUPLICIDADE EM ESAÚ E JACÓ DE MACHADO DE ASSIS***

Dissertação de Mestrado em  
Estudos Portugueses e Brasileiros  
apresentada à Faculdade de Letras  
da Universidade do Porto orientada  
pelo Prof. Doutor Arnaldo Saraiva

UNIVERSIDADE DO PORTO  
FACULDADE DE LETRAS

2000

## *AGRADECIMENTOS*

Ao Professor Doutor Arnaldo Saraiva pela amizade e paciência que me dispensou e pelas obras que gentilmente me disponibilizou. Agradeço, ainda, o facto de ter sugerido e estimulado este trabalho, bem como todo o interesse que sempre lhe dedicou.

À Professora Doutora Maria de Fátima Marinho e ao Professor Doutor Luís Adriano Carlos pelos novos horizontes que abriram com os seus interessantes seminários.

À Dr<sup>a</sup> Graciete Vilela e ao Professor Doutor Mário Vilela pelo estímulo, pela amizade e pela vasta biblioteca que colocaram à minha disposição.

Aos colegas deste Curso de Mestrado porque sabem tão bem como eu quão difícil é enfrentar e ultrapassar este desafio. Uma menção especial para a Marta Norton, companheira de viagem que me abriu a porta às questões do sujeito.

Aos meus alunos do passado, do presente e do futuro porque são os destinatários últimos deste esforço.

À minha família e aos meus amigos pelo apoio dado a este projecto.

À Teresa, que comigo embarcou nesta aventura, pela amizade de sempre.

Aos meus pais, a quem tudo devo, por serem quem são.

Ao Sérgio, pela paciência, pelo espírito de sacrifício, mas sobretudo pelo amor sem limites.

*Aos Meus Pais e ao Sérgio*

L'amour de soi-même  
est toujours le commencement  
d'une vie romanesque...  
Car seulement quand le Moi  
est un problème,  
il y a un sens à écrire.

(Thomas Mann)

I am what I seem to be,  
yet do not seem to be  
what I am;  
even to myself I am  
an insoluble riddle,  
for my personality  
has been torn apart...

(E. T. A. Hoffmann)

Não sei quantas almas tenho.  
Cada momento mudei.  
Continuamente me estranho.

(Fernando Pessoa)

## PREÂMBULO

"O romance é a forma da aventura, aquela que convém ao valor próprio da interioridade; o conteúdo consiste na história dessa alma que entra no mundo para aprender a conhecer-se, que procura aventuras para se experimentar nelas e, por meio desta prova, dá a sua medida e descobre a sua própria essência"<sup>1</sup>. Seguindo toda uma tradição enraizada, *Esaú e Jacó* de Machado de Assis assenta na procura insaciável da identidade por parte do Homem e na consciência trágica da *mesmidade* que existe em cada um de nós. Os gémeos que protagonizam o romance que aqui será alvo de estudo confrontam-se devido a uma imperiosa necessidade de sobrevivência da sua identidade, da sua autonomia individual. Assim sendo, retoma-se, na literatura, a tradição da recorrência à figura dos gémeos sagrados em permanente luta. Não obstante este facto, o romance subverte, de certo modo, a maneira como o tema do duplo literário é encarado ao longo de todo o século XIX. Machado de Assis contrapõe à consciência de que eu sou o Mesmo e um Outro, figuras autónomas que não encarnam a teoria maniqueísta do Bem e do Mal, mas que são apenas versões diferentes da mesma história, duas faces da mesma moeda. Importante por ser um mestre da escrita, reconhecidamente o maior expoente da literatura brasileira, este autor aborda, de uma forma precursora, questões ligadas ao Ser, à constituição da identidade e à necessidade da diferença, revelando aspectos de profunda densidade psicológica que saturam esta obra de vectores da Modernidade.

A escolha do tratamento de *Esaú e Jacó* de Machado de Assis não poderia ser fruto de um acaso. Além de pouco conhecida, mesmo entre os estudiosos do autor, foi,

---

<sup>1</sup> Georg Lukács, *Teoria do Romance*, Lisboa, Editorial Presença, s/d., p. 102

não raras vezes, desvalorizada pela crítica<sup>1</sup> que a considerou de menor importância (ou irregular) quando comparada à trilogia de sucesso que lançou Machado de Assis definitivamente no campo das Letras brasileiras: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899).

Gostaríamos ainda de realçar a exiguidade da bibliografia sobre o romance aqui em estudo, não só no Brasil, mas sobretudo em Portugal, apenas se encontrando à disposição dos interessados algumas (poucas) obras de referência sobre a produção machadiana de uma forma geral e sobre *Dom Casmurro* em particular. Apesar deste cenário, o Brasil viu surgir nesta última década uma maior produção, nomeadamente a nível de dissertações, sobre *Esau e Jacó*, o que contribuiu para a revalorização do autor e muito especialmente desta sua obra tantas vezes incompreendida e relegada para segundo plano.

O presente estudo pretende, pois, provar que o autor não só foi capaz de tratar, em termos literários, alguns temas transseculares, como a gemealidade, e, a um nível mais abrangente, a duplicidade, mas também a forma como os interligou com a questão da identidade do Ser, surgida a partir do século XVIII e que assume particular importância em todo o século de oitocentos e nas primeiras décadas do século XX através das descobertas efectuadas por Sigmund Freud.

Aliando tradição literária, técnica narrativa, reflexões linguísticas e ideais epistemológicos, *Esau e Jacó* parece fazer jus ao génio do seu autor, o maior expoente da literatura brasileira, e afigura-se-nos como o precursor das várias correntes vanguardistas que décadas mais tarde invadirão todos os domínios artísticos. Iniciaremos, assim, o nosso trabalho com uma sucinta reflexão sobre a forma como a duplicidade se tem revelado um tema recorrente a nível literário, para prosseguirmos

---

<sup>1</sup> Tais são os casos de críticos como Octavio Brandão, em *O Nihilista Machado de Assis* (1958), e Agrippino Grieco, em "Machado de Assis", *Obras Completas de Agrippino Grieco. Amigos e Inimigos do Brasil* (1954).

efectuando uma abordagem das estruturas textuais da narrativa, bem como de toda a plataforma simbólica e ideológica subjacente à obra.

Por último, caminharemos na direcção da especificação e do aprofundamento do tema proposto, reflectindo, portanto, sobre as personagens do romance, nomeadamente Pedro e Paulo, e mostrando de que forma a duplicidade estará patente, sobretudo, no Ser. Tendo em linha de conta as influências provenientes de literaturas de outros países, que o Brasil do século XIX e Machado de Assis consumiam avidamente, não nos negaremos a aceitar que as mesmas terão, por certo, influenciado o nosso autor, no entanto, inúmeros são os factores que nos levam a crer na vasta originalidade do escritor. E numa tentativa de reconhecimento do desconhecido, entendemos que o sujeito deve transformá-lo no seu duplo e o mesmo deve ser analisado a partir de problemas da linguagem: o *dialogismo* de Mikhail Bakhtin fundamenta-se "na negação da possibilidade de conhecer o sujeito fora do discurso que ele produz"<sup>1</sup>. Será então através da análise do(s) discurso(s) do(s) sujeito(s) que protagonizam o romance que encontraremos respostas a algumas destas questões, nomeadamente no que diz respeito à representação e à auto-representação, à diferença e à repetição.

Consequentemente, procuraremos construir um sistema de relações cujo centro será sempre o Ser e as questões que à sua volta giram para, em paralelo, demonstrarmos de que forma a literatura e a linguagem, suporte de trabalho da primeira, contribuem para a resolução do problema ontológico do Eu e do Outro que se torna, século após século, mais e mais imperiosa.

Tratar o duplo é, pois, tratar de matérias relativas ao sujeito, mas também, e sobretudo, relativas à representação, uma vez que esta, por oposição à estética de imitação do real circundante visando a verosimilhança, se prefigura, agora, como

---

<sup>1</sup> citado em Patrick Dahlet, "Dialogização Enunciativa e Paisagens do Sujeito", Beth Brait (org.), *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1997, p. 62

produção, figuração, construção, transformação e recriação de um *Eu* cindido e atomizado, que mais não é do que uma síntese de contrários que, sendo opostos, são os mesmos. Esta arte *nova*, originária do século de setecentos, cujo apogeu se verificou ao longo do século XIX, não pretende imitar o real, mas sim exprimir uma realidade escondida no outro lado de cada Homem.

Poder-se-á então dizer que "The real stab of the story is not in the discovery that the one man is two men; but in the discovery that the two men are one man"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> G. K. Chesterton citado em John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, London, Macmillan, 1990, p. 137

**1. A IDEOLOGIA DA DUPLICIDADE E A SUA CONFIGURAÇÃO  
LITERÁRIA NO SÉCULO XIX**

As ideias de duplicidade presentes nos paradigmas do conhecimento através da História revelam, inequivocamente, as cisões sentidas pelo Homem ao longo da sua experiência vivencial. Problema formulado, ao ser humano nada mais restou a não ser a busca de soluções para o mesmo, soluções essas que passariam pela procura incessante de uma teoria de analogia, que aliasse a univocidade à equivocidade, e de uma filosofia de causalidade metafísica. Ainda hoje enigmática, esta ideia parece ser o eixo vertebral de uma certa reflexão sobre o Homem e sobre a sociedade.

O dualismo (termo representativo da dualidade em Filosofia), que é usado pela primeira vez na *Historia Religionis Veterum Persarum Eorumque Magorum* (Oxford, 1700) da autoria de Thomas Hyde, advoga, em sentido estrito, uma teoria que leva a derivar de toda a realidade dois princípios últimos e irreduzíveis. Assim, o mazdeísmo persa encara o princípio do bem, Ormuzd, como criador do mundo espiritual e o princípio do mal, Ahriman, como criador do mundo material. Deste modo, a evolução cósmica far-se-á sob a luta implacável de tais poderes absolutos.

O dualismo, em sentido mais amplo, parece abranger todas as correntes de pensamento que se exprimam em conceitos antitéticos e bipolares, ao mesmo tempo que defende a unidade de um princípio originário. O pensamento grego pré-socrático, tendo absorvido tal definição, deixa transparecer as suas tendências dualistas: Parménides, em *Da Natureza*, opõe o mundo da verdade ao mundo da opinião por impossibilidade de conciliação da antítese ser-devir e Empédocles, no seu *Peri Physeos (Da Natureza)*, teoriza sobre o processo cósmico baseando-se na antinomia amor/ódio. Sócrates, por seu lado, abre caminho ao discurso platónico que opunha o mundo inteligível, das ideias, o mundo eterno, imperecível, da verdade, ao mundo sensível, sombra e reflexo do primeiro, um mundo constantemente sujeito à mudança e à morte, onde se alcança apenas a opinião, pois a verdade não obtém aí o seu lugar. Esta questão da duplicidade não mais foi superada na filosofia grega, nem sequer através do esforço de Aristóteles,

preocupado em ultrapassar a teoria platónica. Na mitologia grega, como noutras de resto, a significação mortal do duplo alia-se intimamente ao narcisismo.

À semelhança do sucedido na Grécia, alguns sistemas filosóficos provenientes da Índia antiga (*Sâmkhya* e *Védanta*) e China baseiam a sua explicação sobre a evolução cósmica em binomias. No primeiro caso, o Cosmos surge regido por dois princípios: *purusa*, o espírito cósmico que anima a natureza e lhe confere consciência, e *pakriti* (ou *pradhana*), a matéria primeira incriada, origem de todas as coisas. No segundo sistema referido verificamos que *Madhya* defende um dualismo radical em que o Primeiro Princípio não causa o mundo e a alma possui existência independente. No caso chinês teremos a salientar os princípios feminino – Yin – e masculino – Yang - que presidem à evolução cósmica.

Certas correntes heterodoxas do Cristianismo primitivo, como sejam os casos do gnosticismo, maniqueísmo, mancionismo, priscilianismo e, mais tarde, o catarismo sofreram fortes influências do dualismo irânico já assumido e transformado por via da especulação helenista. O xamanismo, por seu turno, acreditava numa *alma* material e plural que teria sido antecessora do duplo.

O próprio Judaísmo bíblico admite, numa fase posterior já de influência helenista, elementos dualistas, que aparecem em antíteses como Deus-Satã, Espírito-Carne, Verdade-Mentira, Éon presente-Éon futuro. O Cristianismo ortodoxo, mormente o seu esquema de pensamento fortemente antitético e a sua visão dramática da História, supera, na doutrina metafísica da Criação, sustentada pela revelação bíblica e a teoria da participação e da analogia, todo o dualismo, reduzindo os restantes seres a um ser supremo, fonte e origem de toda a realidade. No *Génesis* o Homem era apenas um – Deus dividiu-o em dois, pelo que encontramos, desde logo, a ideia subjacente ao mito do *Banquete* de Platão. No entanto, no *Novo Testamento*, sobretudo nos textos de S. Paulo e S. João, pululam díades como as antíteses paulinas: lei-promessas, obras-fé,

carne-espírito, homem novo-homem velho, homem pneumático-homem carnal ou as expressões joaninas, de cunho mais marcadamente dualista: luz-trevas, vida-morte, livre-escravo, Deus-Príncipe deste mundo, e muitas outras. A teoria agostiniana das duas cidades e dos dois amores que elas simbolizam e a síntese de Inácio de Loiola que encara o mundo da História dividido em dois campos - a Babilónia e Jerusalém - e dois estandartes – Cristo e Lúcifer - reflectem a mesma visão bíblica e cristã da história religiosa do mundo.

Séculos mais tarde, com René Descartes, a teoria da duplicidade é levada a um extremo antropológico e metafísico através da separação da *res cogitans* e da *res extensa* o que acarreta, no Homem, a separação entre corpo e alma, facto que determinou toda a filosofia posterior, desde Gottfried Leibniz até Immanuel Kant. Este último, de facto, em obras como *Crítica da Razão Pura* (1781) e *Crítica da Razão Prática* (1788), acentuou sobremaneira a separação da sensibilidade e da razão, pelo que não mais conseguiu a justificação crítica do conhecimento metafísico e, por isso, viu-se subjugado a antíteses inconciliáveis, como razão-entendimento (*Vernunft-Verstand*), fenómeno-número, razão teórica-razão prática e especulação-acção. Também Jean-Paul Sartre, em *L'Être et le Néant* (1943), procura superar certo número de dualismos (interior-exterior, relativo-absoluto, acto-potência, ser-parecer), atitude vã destruída pela metafísica defendida por este autor ao proclamar a equivalência do Ser e do Nada e o absurdo do ser finito.

No domínio das Ciências da Natureza, após a revolução operada pela física atómica e pela teoria dos quanta, o Homem viu-se confrontado com fenómenos que não podia explicar pelos esquemas clássicos do pensamento físico, daí que tivesse de recorrer aos pares conceituais antitéticos massa-energia, corpúsculo-onda, contínuo-descontínuo, entre outros. A própria organização de algumas sociedades assenta num sistema dualista, como é o caso dos Winnebago, uma tribo dos Grandes Lagos

americanos, para citar apenas um dos exemplos fornecidos por Claude Lévi-Strauss<sup>1</sup>.

A nível da literatura esta preocupação com o número dois e a dualidade de uma forma geral está estritamente ligada à figura dos irmãos, gémeos ou não, em luta eterna. Próximo do mito do sócia ou do duplo, o mito dos gémeos poder-se-á ligar também ao mito do andrógino. Este mito ocupa um espaço privilegiado no campo cultural do mundo ocidental já que estas figuras foram sempre as depositárias por excelência das relações binárias sobre as quais se organiza o pensamento *primitivo*. Daí que Claude Lévi-Strauss afirme que "l'esprit humain est structuré par la dualité"<sup>2</sup>. O referido mito também serviu de suporte à "transformation diachronique des genres"<sup>3</sup>. Nos Estados Unidos da América, de Mark Twain a William Faulkner, pudemos seguir o desenvolvimento do mito "dans la gémination des formes mêmes, opération incessante et infinie qui fonde l'évolution littéraire dans son interrelation dynamique avec l'évolution sociale et culturelle"<sup>4</sup>.

Sendo o núcleo revelador das linhas de força de uma época ou de uma cultura, ilustrando, a título de exemplo, o sentimento de decadência e queda do Ocidente, "les gémeaux ont d'abord incarné dans leur double naissance l'opposition majeure du masculin et du féminin, du divin et de l'humain dans les mythes des origines"<sup>5</sup>, daí que o conflito entre eles retrate uma civilização que se salda pela eliminação do mais fraco. Estas figuras poderão servir também de estandartes de sociedades em constante mudança, através da hereditariedade natural ou fabricada artificialmente. Desde os

---

<sup>1</sup> Claude Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989, p. 156

<sup>2</sup> citado em Wladimir Troubetzkoy, *L'Ombre et La Différence: Le Double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 5

<sup>3</sup> Jean Perrot, *Mythe et Littérature: Sous le Signe des Jumeaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p.13

<sup>4</sup> *ibidem*

<sup>5</sup> Pierre Brunel, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 636

tempos da Antiguidade Clássica que estas figuras são alvo de interesse e culto por parte das populações. Algumas divindades précolombianas são já duplas e, na ética Maia, os símios gémeos Hun Batz e Hun Chuen, escribas e meios-irmãos dos chamados gémeos heróicos, funcionavam como modelos do Homem civilizado. Os referidos gémeos heróicos, Hunahpu e Xbalanque, eram deuses maias da América Central, venerados por livrarem o mundo dos gigantes da terra e de outros monstros. Diz a tradição que salvaram o pai e o tio de Xibalba, o melancólico reino dos mortos. Anos antes do nascimento dos gémeos, o pai, Hun Hunahpu, e o tio, Vucub Hunahpu, haviam sido desafiados por Uma Morte e Sete Mortes, os senhores de Xibalba, para uma partida de *tlachtli*, o jogo da bola ritual maia. No entanto, ambos foram enganados, sacrificados e sepultados debaixo do campo de jogo. Quando os gémeos cresceram e souberam o destino do pai, dirigiram-se às profundezas de Xibalba e sujeitaram-se a muitos perigos para se poderem vingar. Ali chegados, derrotaram os senhores de Xibalba no *tlachtli* e foram atirados para a Casa das Lanças, onde foram apunhalados por demónios. Conseguiram fugir, tendo mais tarde, no entanto, sido enclausurados nas Casas do Frio, dos Jaguares, do Fogo e dos Morcegos. A tudo sobreviveram pelo que chegaram a considerar-se imortais. Para o provar, foram sacrificados e os seus ossos foram moídos e reduzidos a pó. Quando regressaram à vida, os seus inimigos ficaram tão impressionados que quiseram experimentar a morte e o renascimento. Então os gémeos tiraram-lhes a vida mas, tal como tinham planeado, não os ressuscitaram. Após este episódio devolveram a vida ao pai e ao tio e regressaram a casa.

Na Grécia encontramos, a título de exemplo, o caso de Etéocles e Polinices que, sendo filhos de Édipo e Jocasta, e irmãos de Antígona e Ismena, levaram a família dos Labdácidas à quase completa destruição. A usurpação do poder por parte de Etéocles, após a partida de Édipo para o exílio, volta contra ele o seu irmão Polinices que se vê espoliado dos seus direitos, conforme nos relata Sófocles em *Édipo em Colono*. Este

facto está na base da guerra que Polínicos, apoiado pelo rei de Argos, move contra Tebas (Guerra dos Sete Chefes), donde resultará a morte dos dois irmãos. A partir deste momento Édipo será sempre visto como o paradigma do duplo. De salientar será, ainda, o caso de Castor e Pólux, filhos de Zeus e Leda, mais conhecidos pelo nome de Dioscuros, e irmãos de Helena e Clitemnestra. Segundo uma tradição, só Pólux era imortal, o que o levou, em sinal de amor fraterno, a partilhar a imortalidade com Castor, vivendo alternadamente no Hades e no Olimpo. Longe de rivalizarem entre si, como outros gémeos, os Dioscuros amavam-se cordialmente e aparecem sempre juntos nas diferentes façanhas que a tradição lhes atribui. Os primos deste par, Idas e Linceu, também eles gémeos, tornaram-se importantes pelo facto de terem ferido mortalmente Castor e assim proporcionarem o episódio já aqui relatado.

A mitologia contempla, ainda, entre muitos outros casos, os de Anfão e Zeto, irmãos gémeos, filhos de Zeus e Antiope, que juntos derrubaram Lico e fortificaram Tebas, Atreu e Tiestes, cujo ódio mútuo e as sucessivas vinganças que levaram a cabo, bem como a luta pelo trono de Micenas, ocasionaram a morte do primeiro e Hércules e Íficles. Hércules foi concebido quando Zeus se aproximou de Alcmena, disfarçado de seu marido Anfitrião, neto de Perseu. Zeus, sabendo que era pai de Hércules, vangloriou-se que o descendente seguinte de Perseu seria um grande rei. Por isso, Hera, para contrariar o marido, fez com que o nascimento de Hércules fosse retardado e o de seu primo Euristeu abreviado. Alcmena deu à luz dois filhos: Hércules e, um dia depois, seu irmão Íficles. Quando os bebés tinham oito meses, Hera colocou duas serpentes nos seus berços. Íficles fugiu, declarando-se filho de Anfitrião, mas Hércules estrangulou as serpentes com as mãos. Este herói passou uma grande parte da sua juventude com os pastores de Anfitrião tendo morto acidentalmente um dos seus tutores numa discussão. Mais tarde, aos dezoito anos, matou um enorme leão que andava a dizimar os rebanhos, tendo pouco depois iniciado uma vida aventureira de herói.

O espírito de dualidade não se traduz apenas a nível das personagens, também será pertinente referi-lo a propósito de um espaço cultural mais vasto, o da ilusão, uma vez que o mesmo se encontra presente na própria ilusão oracular ligada à tragédia grega e seus derivados, em que se verifica uma duplicação de acontecimentos. Por seu turno, o Império Romano perpetuou o culto desta mitologia, nomeadamente nas figuras de Rómulo e Remo. Este par retrata a luta de dois irmãos gémeos nascidos dos amores da vestal Reia Sílvia e Marte que, tendo sido lançados às águas do Tibre por ordem de Amúlio, rei de Alba (usurpador do trono de seu irmão Numitor, pai de Reia), acostaram às margens do rio, foram amamentados por uma loba, depois recolhidos por um pastor e entregues por ele aos cuidados de sua mulher. Já crescidos, derrotam Amúlio e restituem o trono de Alba ao seu avô, fundando, logo depois, uma cidade na colina do Palatino. Apesar desta ligação fraternal, Rómulo acaba por matar o seu irmão e assumir os destinos de Roma. Plauto, importante dramaturgo deste Império, nas suas obras *Amphitruo* (201-207 a. C.) e *Menaechmi* (206 a. C.) alude ao tema da duplicidade, aspecto que terá repercussões em todo o género teatral, nomeadamente em Molière, durante o século XVIII, na sua peça *Anfitrião*. O Don Juan molieresco permanecerá na literatura como aquele que desdobra as palavras. Esta figura simboliza o sedutor desregrado que se lança em inúmeras conquistas recorrendo desde sempre ao logro. O fingimento é, pois, um elemento nuclear neste mito, desdobrando-se esta figura, de forma constante, num jogo interminável entre o ser e o parecer. Este é o Narciso desencantado que nunca se poderá reconhecer no espelho, já que é um sujeito que vive em constante movimento entre o Eu e o Outro, cujas fronteiras estão já esfumadas. Como nos diz Georges Dumézil, "aussi bien dans l'épopée que dans les mythes, les couples gémellaires sont nombreux et plusieurs paraissent prolonger tout ou partie de la mythologie propre aux jumeaux indo-européens"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Georges Dumézil, *Le Roman des Jumeaux: Esquisses de Mythologie*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 130

A ideia de duplicidade já aqui enunciada como fazendo parte da História da cultura ocidental será continuamente desenvolvida ao longo de séculos de tradição cristã no Ocidente, podendo-se citar os relevantes casos de Abel e Caim, de Esaú e Jacó e de Sem e Jafé. O primeiro par refere-se aos filhos de Adão e Eva que protagonizaram o primeiro importante episódio de fratricídio, devido à rejeição de Deus perante uma oferta feita por Caim, ao contrário do que havia já sucedido com Abel. A inveja e o ressentimento conduziram à morte deste último, considerado pela Igreja e pelos Santos Padres como um mártir devido à prefiguração de Jesus Cristo que parece manifestar. Esaú e Jacó, filhos de Isaac e Rebeca, lutaram, desde o ventre materno, pelo direito à primogenitura e ao legado de Isaac, encetando uma rivalidade *ab ovo* que conduzirá todas as acções ao longo das suas vidas. Sem e Jafé, por último, filhos de Noé, lutam pela herança paterna em consequência do filho primogénito, Sem, ter sido preterido em favor do terceiro filho na linha descendente, facto que provocou a rivalidade entre os irmãos<sup>1</sup>.

Incontornáveis serão, ainda, as referências a Moisés e Ramsés, os protagonistas da luta fundadora do monoteísmo moral, já que Moisés enfrentou o seu irmão por forma a poder libertar o povo hebreu do jugo do Faraó egípcio, bem como a Pedro e Paulo, os apóstolos de Jesus Cristo que, sendo irmãos de fé, se contrapõem relativamente aos métodos de dilatação da fé cristã que ambos professavam. De referir que "o tema dos dois irmãos é o centro do mais velho conto de fadas, encontrado num papiro egípcio de 1250 a. C."<sup>2</sup>, pois também no Egipto Antigo se acreditava que *Ka* (a alma) era um duplo. As duas figuras simbolizam aspectos antagónicos da nossa natureza, o desejo de permanecermos ligados ao passado e o impulso para tentarmos criar um novo futuro.

---

<sup>1</sup> A luta ocorrida entre os irmãos Sem, Cam e Jafé constitui o enredo do conto "Na Arca (Três Capítulos Inéditos do *Gênesis*)" de Machado de Assis, a que mais tarde aludiremos.

<sup>2</sup> Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1998, p. 118

Assim, esta rivalidade fraternal demonstra o desejo de nos separarmos da casa da nossa infância e de criarmos uma existência independente.

As lutas entre irmãos, gémeos ou não, mantêm-se ao longo de toda a História, pelo que nos séculos XII e XIII poderemos salientar o caso da efabulação produzida em torno dos conflitos existentes entre João Sem Terra e Ricardo Coração de Leão em Inglaterra, país que verá, séculos mais tarde, o seu maior dramaturgo, William Shakespeare, abordar o mesmo tema em obras como *The Comedy of Errors* (1593), *Twelfth Night* (1602) e *Two Noble Kinsmen* (1634). Pelos exemplos aqui citados fica provada a ideia de Otto Rank quando este afirma que "le thème des jumeaux est surtout traité dans les comédies de confusion"<sup>1</sup> para logo em seguida, e citando Rendel Harris, dizer que devemos ver "dans le culte des jumeaux une des plus profondes racines de la civilisation du monde et de la formation de la religion"<sup>2</sup>. Por consequência, o tema dos gémeos, "comme le problème du Double (...) nous ramène en dernier lieu au désir éternel de l'immortalité du Moi"<sup>3</sup>. O imaginário gemelar parece exercer, durante todo este período, uma grande influência na cultura e na literatura, sobretudo nos países mais a Norte da Europa, constituindo, em grande parte, o folclore desses mesmos povos. As antigas lendas nórdicas e germânicas narram, pois, o reencontro com o duplo.

Ao longo do século XVI, em Espanha, surgem igualmente obras de referência dentro desta temática, como seja o caso de Lope de Rueda com *Los Engañados* (1556). O mito do duplo no Ocidente está em estreita conexão com a relação binária sujeito/objecto que se institui no século XVII. No decorrer deste século surge o

---

<sup>1</sup> Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 89

<sup>2</sup> *idem*, p. 90

<sup>3</sup> *idem*, p. 104

incontornável universo quixotesco em que se nega a dualidade da realidade e da sua representação na ficção e na arte<sup>1</sup>.

Com o surgimento do século XVIII, nomeadamente através de obras como *I Due Gemelli Veneziani* de Carlo Goldoni (1748), a literatura vê nascer, ainda que tenuamente, uma outra forma de figurar o duplo, isto é, o duplo no Ser, aparecendo este como símbolo de uma dada incerteza existencial que se agrava na proporção de uma tentativa de afirmação individual. Nada mais parece restar ao Homem, sozinho no mundo, além do *Eu*. Não sendo isso suficiente, e devido ao horror pelo vazio que o próprio Homem manifesta, o duplo terá por função primeira o preenchimento da fissura existente entre o Homem e esse mundo que o rodeia. Assim sendo, desde o século de setecentos, momento do dealbar da literatura moderna, que esta nos surge sob o signo da *guerra dos duplos*, ou seja, a luta do *Eu* para se restabelecer na sua unidade, realidade, existência, contra os assaltos incertos dos seus próprios fantasmas. Esta guerra, que como vimos, já vinha de há séculos e séculos, é agora plenamente assumida e formalizada.

O texto plissado, bifocal, multiplicado, contraditório e antitético, originário do período barroco, inaugura o mecanismo de alteridade, encontrando-se em permanente desdobramento. Deste modo, ao criar, o sujeito *outra-se*, pelo que Stéphane Mallarmé chega a afirmar, um século mais tarde, que o sujeito é algo de produzido pelo próprio texto. Apesar de revolucionário, este processo não se apresentava como inovador, uma vez que já no início da nossa literatura, com as Cantigas de Amigo, se preconizava a procura do Outro e o fingimento literário.

O Pré-Romantismo e o Romantismo trazem consigo a temática do duplo devido, em grande parte, à forte influência do movimento romântico alemão, facto que abriu a

---

<sup>1</sup> cf. com a obra *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, um paradigma da literatura universal e, muito particularmente, da literatura do século XVII.

porta àquele enquanto entidade literária: uma prática individualista e introspectiva decorrente de uma extrema valorização do *Eu* expressa através dos vários gêneros literários então em voga, como sejam os casos do lirismo, da confissão e da autobiografia que favorecem um desdobramento do discurso entre um *Eu* escritor e um *Eu* escrito. Coloca-se, então, em cena um desdobramento das instâncias do discurso: o *Eu* autor e o *Eu* personagem são o Mesmo e um Outro, a diferença entre quem antecede e quem sucede sugere uma dicotomia irreconciliável.

O século XIX é, pois, a época em que o duplo assume a sua maior importância, decorrente da convergência das duas grandes revoluções filosóficas dos dois séculos passados num debate que ainda hoje continua: a literatura sobre o duplo exhibe esses dois momentos fundamentais do pensamento europeu que são, por um lado, o *cogito* cartesiano surgido em 1641 e prolongado pelo empirismo de John Locke em 1690 e, por outro lado, a filosofia do *Eu* elaborada por Johann Gottlieb Fichte em 1794<sup>1</sup>. Paralelamente, a Psicanálise, ciência surgida no século de oitocentos e a crescente importância da genealogia representam, também, a formalização e a herança da proliferação dos duplos na literatura, impondo a transformação do sujeito no seu duplo. O cartesianismo que trouxera para todas as áreas do saber um sujeito dominado por parâmetros de unidade e racionalidade perderá a sua completa sustentação a partir do momento em que Sigmund Freud, no século XIX, propõe uma descentralização triádica do sujeito, em tudo semelhante a uma elipse, contrariando uma determinada visão copernicana do mundo e faz emergir a noção de inconsciente, iniciando a equação do sujeito enquanto problema linguístico. Freud cometeu a ousadia de descentrar o ser humano, tal como Nicolau Copérnico o havia feito com o Cosmos. Com esta nova revolução, o círculo galilaico é abandonado sendo suplantado pela elipse kepleriana

---

<sup>1</sup> Este autor afirma, em 1797, que "la conscience de l'individu est nécessairement accompagnée par celle d'un autre, d'un tu, et n'est possible qu'à cette condition", Johann Fichte citado por Tzvetan Todorov, *M. Bakhtine, le principe dialogique, suivi des Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 151.

com duplo centro, suprimindo-se a equidistância do círculo e inaugurando-se uma nova visão cósmica.

A tomada de consciência, por parte do Eu, da sua cisão interior, constituirá um aspecto fulcral na construção do sujeito da Modernidade, bem como servirá plenamente os propósitos dos mecanismos de fingimento poético e de alteridade que a partir de então servirão de força geradora da criação artística. A concepção desta última enquanto fingimento afastará definitivamente o Eu, representante da consciência, da verdade e da significação, preconizado pelas teorias de expressão subjectiva cujo esplendor se verificou durante o Romantismo de cariz confessional, e que aliaram a expressão estética a um simples processo de *mimesis*, já que a revelação total das emoções do autor empírico de um dado texto implicaria a crença num sujeito absoluto, portador em si da verdadeira identidade.

Na senda dos postulados românticos, o Biografismo defendido por Charles Sainte-Beuve, que defendia uma relação causa-efeito entre o autor e a sua obra, sofrerá, pois, uma evidente derrota. Segundo esta nova perspectiva a *mimesis* dá lugar à *poiesis*, em que o poeta surge como construtor, não se limitando a observar e a imitar a Natureza, já que tem como objectivo formá-la e criá-la. O trabalho exaustivo exercido pelo poeta sobre a linguagem resultará na sugestão, no vago, na dimensão simbólica do texto, na obscuridade e na opacidade dessa mesma linguagem. Estes serão alguns dos postulados trazidos pelo Barroco que terão continuidade com o Simbolismo.

À estética da representação, imitação do real, opõe-se, portanto, a estética da produção, enquanto recriação de um Eu cindido e atomizado. Estabelece-se, assim, uma dialéctica entre o texto e o não-texto, indo-se além do escrito, a fim de se mostrar o que poderá estar escondido no mais íntimo de cada Homem. Esta nova concepção de mundo acarreta uma nova concepção de linguagem, por isso, nessa mesma linha de reflexão, o significante ganha representatividade alargada face ao abandono da concepção triádica

do signo (constituído por significante, significado e referente) e a sua superfície material, juntamente com a imaginação, produzirão imagens sucessivas e infinitas. O significante toma, portanto, na Modernidade, lugar na constituição do texto. A linguagem persegue agora o efeito e o significante desprende-se do signo para procurar o seu equivalente. A valorização deste item provoca o alojamento do significado no interior da representação do signo, por isso este deixa de ser uma figura do mundo, deixa de estar ligado aos aspectos de semelhança ou afinidade e tem necessidade de se encontrar no interior do conhecimento e de se constituir por um acto de reconhecimento.

No dealbar da Modernidade o signo cede o seu espaço de centralidade ao símbolo, pois o lema é "*suggérer, voilà le rêve*"<sup>1</sup>. Será a perfeita utilização desse mistério que constituirá o símbolo: evocar, pouco a pouco um objecto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objecto e extrair dele um estado de alma através de uma série de decifrações.

Para Charles Baudelaire, autor fundamental para a Modernidade, tudo é símbolo e, para se intuírem as relações entre os objectos do mundo sensível e entre o mundo natural e espiritual, dever-se-á praticar a fusão dos sentidos, que não se deverá dar em cadeia, mas num só instante. Tudo é, então, hieroglífico, símbolo, necessitando de decifração, daí que os simbolistas valorizem o aspecto esotérico do texto, entendido como hermético. A cifração do texto poético deverá passar por uma depuração da linguagem, quase se confundindo esta com a música e com o silêncio, daí que o poeta se comporte como um *musicista do silêncio*<sup>2</sup>. Baudelaire, ao inaugurar o epistema moderno com o significante a assumir o papel de significação, e já não como veículo de uma ideia pré-existente, cria o conceito de polissemia. As palavras, cujos significantes

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, pp. 868 e 869

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, "A Música e as Letras", Álvaro Cardoso Gomes (org.), *A Estética Simbolista*, São Paulo, Cultrix, 1984, p. 104

valem por si mesmos, têm poder evocativo e simbólico, daí que o símbolo seja polissêmico, funcionando como instrumento de mistério e sugestão.

Temos vindo a falar, de forma insistente, do vocábulo *símbolo*. Será então necessário esclarecer a oposição entre esse conceito e o de signo, já que ambos se parecem, por vezes, confundir. Este último, concebido enquanto unidade ternária (significante-significado-referente) abandona, com o Simbolismo, o referente, a verosimilhança. É neste mesmo contexto que o significante ganha voz e corpo e se supervaloriza relativamente ao significado. Quando o signo se encontra motivado dá origem ao símbolo, também ele binário, cindindo-se em *simbolizante* e *simbolizado*. Mais importante do que significar é, para os simbolistas, simbolizar e evocar, sendo os símbolos usados aquando da abordagem de matérias inefáveis. O símbolo não é, por isso, uma palavra, mas uma coisa, tal como não é arbitrário, o que acontece com o signo. O símbolo não significa, evoca e focaliza, resume e concentra, de forma analogicamente polivalente, uma multiplicidade de sentidos que não se reduzem a um único significado, nem apenas a alguns. Tendo em consideração que o Simbolismo se sente cativado pelo elemento inconsciente, lógico será que a mente recorra ao símbolo para captar a realidade em si e a representar. Penetrar no mundo dos símbolos é tentar as vibrações harmónicas e, de certa forma, *adivinhar uma música do universo*. No eixo simbólico os signos reenviam a outros signos, a ocorrência poética representa um grau zero do simbólico, enquanto que a escrita em loucura ou alegria corresponde a um grau infinito desse simbólico.

A reflexão sobre a ambiguidade signíca traz à luz a cisão entre a linguagem quotidiana, unívoca, e a linguagem poética, universal, ideal, paradigmática e plurissignificativa. Esta linguagem opor-se-ia a uma linguagem designativa e plena de conceitos e, sendo procurada incessantemente pelos simbolistas e seus seguidores, deveria ser criativa e inovadora, promovendo a ambiguidade e, conseqüentemente, a

sugestão. Se o carácter essencial do Simbolismo é, então, a sugestão, segundo Jean Moréas, a finalidade da poesia estará em expressar a *Ideia* através de uma espécie de mascaramento, utilizando uma forma *sensível* para chegar até ela<sup>1</sup>.

Nascido da escrita, em 1776, graças ao escritor Jean-Paul Richter, o duplo (*Doppelgänger*) a ela retorna, tendo por base mitos tão importantes como os de Narciso, Fausto, Prometeu e Pigmaleão, sendo, portanto, solúvel na própria escrita. Tema primordial do fantástico, literatura em voga nos dias de então, o duplo é também o tema poético por excelência: todo o texto é um duplo, porque se pretende que seja imitação ou ficção, tentativa de recriação de uma realidade, primeira ou última. É nesta altura que, sob a influência do romantismo alemão, se inicia o desdobramento do ser humano em *anjo e demónio*.

A fragmentação do sujeito que se inicia no período barroco, como já foi referido, e conseqüente visão elíptica do mundo, advinda da tomada de consciência de um tempo circular, e não linear, rupturas relativamente ao cânone estabelecido, deixaram marcas indeléveis na Modernidade. Segundo Jacques Lacan, a cisão do *Eu*, sentida por dentro e vista por fora, nunca mais seria ultrapassada e provocaria o surgimento do duplo psicológico e da alma gémea, constitutivos de uma teoria do fingimento indiciadora do paradigma moderno. Deste modo, o "«diálogo interior» silencioso entre o próprio e o seu «duplo», vai ser o cerne organizador e orientador do discurso"<sup>2</sup>.

O sujeito passa, então, a ser encarado enquanto iniciativa para o texto ou objecto de trabalho do mesmo, passando a ser detentor de uma expressão impessoal pela não apropriação da própria linguagem. Esta desliga-se do emissor textual e ganha vida própria, dissolvendo-se o poeta perante a força da palavra. A referida nova linguagem,

---

<sup>1</sup> Jean Moréas, "Manifesto do Simbolismo", Álvaro Cardoso Gomes, *op. cit.*, p. 68

<sup>2</sup> Emílio Salgueiro, "Linguagem, Afecto e Pensamento: O Estádio do Espelho (Lacan) e a Génese da Leitura e da Escrita", *Análise Psicológica*, Lisboa, 1991, p. 152

perpassada de elementos do inconsciente, revela-nos um mundo surreal até então inexplorado.

Referências obrigatórias serão, pois, autores e obras como Adalbert de Chamisso (*L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl*, 1814), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (*The Devil's Elixirs*, 1816), Vladimir Nabokov (*Despair*, 1932), Edgar Allan Poe ("The Fall of the House of Usher" e "William Wilson", 1839), Fiodor Dostoïevski (*O Duplo*, 1846 e *Os Irmãos Karamazov*, 1880), Mark Twain (*Les Frères Siamois*, 1869), Robert Louis Stevenson (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886 e *The Master of Ballantrae*, 1889), Guy de Maupassant (*Le Horla*, 1887) e Machado de Assis (*Esaú e Jacó*, 1904).

O duplo também se encontra bem representado noutras áreas, como sejam as artes plásticas, nomeadamente nos casos da arte medieval com os seres de duas cabeças, passando pelo maneirismo, pelo surrealismo e até pela arte cinematográfica, principalmente na vertente do cinema fantástico.

## **2. FIGURAS E IMAGENS DA DUPLICIDADE EM *ESAÚ E JACÓ***

## 2.1. O Quadro e o Léxico da Duplicidade

A reflexão que agora iniciamos sobre a construção narrativa de *Esau e Jacó* não poderia dispensar um estudo aprofundado sobre o número dois e seus multiplicativos:

"Símbolo de oposição, de conflito, de reflexão, este número indica o equilíbrio realizado ou de ameaças latentes. É o número de todas as ambivalências e desdobramentos. É a primeira e a mais radical das divisões (o criador e a criatura, o preto e o branco, o masculino e o feminino, a matéria e o espírito, etc.), aquela de que derivam todas as outras(...). E entre as suas temíveis ambivalências, está o tanto poder ser o germe de uma evolução criadora como de uma involução desastrosa.

O número dois simboliza o dualismo, sobre o qual se apoia qualquer dialéctica, qualquer esforço, qualquer combate, qualquer movimento, qualquer progresso. Porém, a divisão tanto é o princípio da multiplicação como da síntese. E a multiplicação é bipolar, aumenta ou diminui, conforme o sinal que afectar o número"<sup>1</sup>.

Pelas palavras de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant conclui-se que não seria possível encetarmos uma reflexão sobre a dualidade narrativa em *Esau e Jacó* sem antes nos debruçarmos sobre o léxico que suporta essa mesma ideologia de duplicidade. E porque a literatura é, antes de mais e sobretudo, trabalho sobre a linguagem, revestir-se-á ainda de maior importância tal investigação.

Na *Advertência* do romance o narrador começa por fazer a apresentação do manuscrito, intitulado *Último*, ponto de partida e génese da obra. É por esta via que atingimos o conhecimento dos títulos possíveis para a narrativa: *Ab ovo* ou *Esau e Jacó*. O último título acaba por ser o escolhido, tendo sido estes dois nomes citados pelo Conselheiro Aires uma só vez. Os dois títulos remetem-nos para o plano mítico e a escolha definitiva deixa antever a existência de dois protagonistas no romance. O próprio surgimento desta *Advertência*, fenómeno de elaboração ficcional muito comum no século XIX, revela a duplicidade narrativa que perpassará todo o romance, uma vez que este metatexto é já, pela razão atrás referida, um texto segundo.

O capítulo I da obra remete-nos, desde logo, para dois tempos: o presente e o futuro, indiciados pelo próprio título – *Cousas Futuras!* Por esta altura tomamos o

<sup>1</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 270

primeiro contacto com duas das principais personagens do romance, as duas irmãs, Natividade e Perpétua, que subiam o Morro do Castelo "como se fosse penitência"<sup>1</sup>, vagarosamente (ao contrário das outras pessoas que o faziam de forma mais apressada), buscando, discretamente, a casa de uma famosa Cabocla que aí habitava. A contínua subida fá-las-á passar por uma crioula e um sargento que conversam (note-se a saudável convivência entre classes neste bairro paradigmático do Rio de Janeiro) e dois sujeitos que discutem entusiasticamente, contrariando-se quanto às profecias ditadas pela Cabocla: ora tinham fé, ora sentiam vexame da opinião da sibila. Chegadas a casa da Cabocla, as irmãs deparam-se com uma escada, mais propriamente uma "escadinha, estreita, sombria, adequada à aventura"<sup>2</sup> e é neste lugar que Natividade, ocultando o seu verdadeiro nome e apresentando-se com o seu nome de Baptismo, Maria, como "um véu mais espesso que o que trazia no rosto"<sup>3</sup>, recebe o cartão nº 1012 para se consultar com a dita Cabocla. Este número a que acabámos de aludir é, desde logo, bastante simbólico, já que o algarismo 1 se repete enquanto que o algarismo 2 surge uma só vez, sendo este último o somatório dos restantes números. Além disso, não poderemos ficar alheios ao facto de este ser um número par.

Bárbara, a Cabocla do Castelo, qual sacerdotisa, afirma sobre os gémeos, filhos de Natividade: "Cara de um é cara de outro"<sup>4</sup>. Atente-se no emprego dos pronomes indefinidos antitéticos que acabam por indiciar a própria indiferenciação entre as personagens. Enquanto proferia o seu discurso, os olhos da Cabocla entravam e saíam das pessoas:

"O mistério estava nos olhos. Estes eram opacos, não sempre nem tanto que não fossem também lúcidos e agudos, e neste último estado eram igualmente compridos; tão

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *Esau e Jacó, Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997, p. 947

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> *idem*, p. 948

<sup>4</sup> *ibidem*

compridos e tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora..."<sup>1</sup>.

Repare-se na duplicidade da acção provocada por estes verbos antónimos enquanto a sua expressão era "radiante ou sombria, ora interrogativa, ora explicativa"<sup>2</sup>. O uso das conjunções coordenativas disjuntivas estabelece as várias etapas da evolução facial da Cabocla relativamente ao destino dos gémeos.

Enquanto o pai da Cabocla toca, à viola, uma cantiga do sertão do Norte,

"Menina da saia branca,  
Saltadeira de riacho...

Trepa-me neste coqueiro,  
Bota-me os cocos abaixo.

Menina da saia branca,  
Saltadeira de riacho,  
Trepa-me neste coqueiro,  
Bota-me os cocos abaixo.  
Quebra coco, sinhá,  
Lá no cocá,  
Se te dá na cabeça,  
Há de rachá;  
Muito hei de me ri,  
Muito hei de gostá,  
Lelê, coco, naiá"<sup>3</sup>.

Bárbara medita e questiona a mãe dos gémeos sobre a possibilidade dos mesmos terem brigado antes de nascer, facto indiciador dos conflitos futuros. A canção serve de fundo musical enquadrando o carácter popular da sibila e envolvendo num ambiente de mistério as profecias de Bárbara, que se vai dividindo entre a mãe e os retratos dos filhos que esta lhe entregara. A este propósito poderemos citar Mikhail Bakhtin quando refere que "o folclore local pensa e informa o espaço, satura-o de tempo e incorpora-lhe a história"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> *idem*, p. 949

<sup>3</sup> *idem*, pp. 949 e 950

<sup>4</sup> Mikhail Bakhtin, *Estética da Criação Verbal*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1997, p. 274

A linguagem oracular da Cabocla é decifrada, revelando-se o enigma: o futuro dos gémeos estará repleto de sucessos, como poderemos ver no capítulo *Melhor de Descer que de Subir*. A alegria das irmãs, proveniente da profecia de Bárbara, leva Natividade a dar uma nota de dois mil-réis a um irmão das almas que por ali andava, gesto que contrasta com a atribuição, num passado recente mas indefinido, de dois níqueis de tostão a outros transeuntes. Como nos é dito pelo narrador: "Quando a sorte ri, toda a natureza ri também, e o coração ri como tudo o mais"<sup>1</sup> (numa alusão à estrutura tripartida de uma tese, uma antítese e, finalmente, uma síntese), por isso Natividade é tão generosa. Essa generosidade é atribuída pelo irmão das almas a um caso amoroso, esclarecendo o narrador, porém, que "*ni cet excès d'honneur, ni cette indignité*"<sup>2</sup> (saliente-se a estrutura bipartida do aforismo), apressando-se a defender a mãe dos gémeos. O capítulo termina com o contraste que é estabelecido entre os vinténs (um e depois dois) que o irmão das almas recebe e a nota nova em folha que lhe fora dada por Natividade. Nóbrega, o já referido irmão das almas, deduz que a nota não deveria ser para as esmolas da igreja, mas sim para ele próprio, uma vez que "quem quer dar tanto vai à igreja ou compra uma vela"<sup>3</sup>. À porta da sacristia, Nóbrega patenteia toda a sua *generosidade* dando a um mendigo dois vinténs, ficando-lhe este muito agradecido. Como se poderá observar, existe uma repetição do acto de que ele próprio beneficiara, mas em proporções muito menores, facto que leva a um efeito narrativo extremamente irónico.

No capítulo IV o leitor é confrontado com a repetição de uma acção sob a forma de *flash-back* ou analepse. Ao regressar a casa, vinda do Morro do Castelo, Natividade relembra as palavras da Cabocla e a briga uterina, bem como o dia em que disse ao

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 951

<sup>2</sup> *idem*, p. 952

<sup>3</sup> *ibidem*

marido que estava grávida, ali mesmo no Catete. Há, pois, uma circularidade temporal, já que o espaço permanece o mesmo e é, também, tão outro... Esse episódio ocorre no regresso da missa por alma de João de Melo e Barros, um escrivão, parente pobre de Agostinho Santos, marido de Natividade, proveniente de Maricá, que viera para o Rio de Janeiro em busca de fortuna. Esta personagem acaba por levar do Rio um trabalho e o amor por Natividade. A morte de João de Melo constitui um alívio para a família Santos, já que "o parente era defunto, e o defunto um parente menos"<sup>1</sup>, resultando esta expressão na paródia e subversão do respectivo dito. A missa por João de Melo provocaria, então, um assombro na zona modesta onde se realizara, espantando o casal Santos os restantes presentes devido ao contraste entre o luxo que ostentavam e a pobreza da oração que professavam.

Ao regressar da missa, que se realizara numa modesta igreja, e não na Igreja de S. Francisco de Paula ou da Glória, Natividade vinha calada, revelando duas reacções perante a notícia da gravidez, sendo a primeira a consciencialização da perda da vida social, daí que quisesse esmagar o gérmen que trazia dentro de si. Posteriormente, acaba por demonstrar algum ânimo, referindo mesmo que "César ou João Fernandes, tudo é viver"<sup>2</sup>. Atente-se no uso da conjunção coordenativa disjuntiva que parece revestir-se de um carácter optativo, contrastando com o pronome indefinido "tudo", englobante e integrador das sequências anteriores.

Todas as considerações feitas sobre o parente morto, classificado ora como "pérola", ora como "asno"<sup>3</sup>, contribuem para fechar um ciclo e reforçar a duplicidade entre a morte já referida e a vida que se iniciava com a notícia da gravidez de Natividade. Esta preferia um filho, enquanto Santos pendia para uma menina, insistindo

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 955

<sup>2</sup> *idem*, p. 956

<sup>3</sup> *idem*, p. 957

ambos em consultar a Cabocla do Castelo e um espírita, respectivamente, para saberem o sexo da criança. Apesar da curiosidade, abandonaram a ideia, mas tais consultas retomar-se-ão mais tarde com outros propósitos. Concordaram, então, que ambos desejavam um casal e, o facto de Natividade se sentir indisposta durante a gravidez, fê-la pensar que trazia dentro de si um general ou um casal que "aprendia a desamar de véspera"<sup>1</sup>, facto de *per si* indiciador de acontecimentos futuros.

Conforme nos é dado a conhecer no capítulo VIII, *Nem Casal nem General*, a 7 de Abril de 1870 nasceu "um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho, que via dobrado"<sup>2</sup>. Eram iguais em tudo, até nas mudanças, embora desde logo se adivinhassem as futuras diferenças. Para a escolha dos nomes mãe e tia procuraram soluções: a primeira inspirava-se nas novelas de autores franceses, ingleses ou russos que ia lendo, chegando até a consultar a antiga onomástica lusitana. Mas foi Perpétua que, rezando o *Credo*, encontrou os nomes Pedro e Paulo que mereceram a aprovação dos pais. Ao contrário dos gémeos, que eram iguais em tudo, Perpétua e Natividade, também irmãs, eram bastante diferentes entre si: a primeira "era mais baixa que alta, e era gorda"<sup>3</sup>, enquanto a segunda, "sem ser magra, não tinha as mesmas carnes, e era alta e reta"<sup>4</sup>. Depois da escolha dos nomes, e em vez da fita de cor que usavam para serem distinguidos, os gémeos receberam uma medalha de ouro com a imagem do respectivo santo que passaram a usar como marca de distinção, escolhendo seus pais, desde logo, as profissões que teriam no futuro: Pedro seria médico e Paulo advogado. As próprias amas dos bebés competiam entre si, achando o seu o mais bonito, e são elas que referem a Cabocla à família. Santos,

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 958

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> *idem*, p. 959

<sup>4</sup> *ibidem*

inicialmente, não concorda com a visita de Natividade pelo facto de professar a doutrina espírita, mas acaba por ceder, e a narrativa retoma o seu curso inicial.

A briga uterina referida pela Cabocla a propósito dos gémeos produz em Santos profundas curiosidade e inquietação levando-o, mesmo contra a vontade da esposa, a consultar o Dr. Plácido, "sacerdote e presidente a um tempo"<sup>1</sup> dos espíritas (atente-se na ironia empregue pelo narrador ao caracterizar duplamente Plácido), por considerar tal briga "um caso único!"<sup>2</sup>.

É neste contexto que se dá o primeiro contacto com o Conselheiro Aires, um diplomata de carreira e figura central do romance. Acreditando na perpetuação dos acontecimentos, por isso usa "na botoeira uma flor eterna"<sup>3</sup>, foi apaixonado de Natividade e quase marido de Perpétua por sugestão de Santos, facto a que a irmã se opôs sem motivo aparente. Aires caracteriza-se por ser avesso a controvérsias e a extremos, as suas opiniões são médias e dúbias, ambíguas, como se fosse um fiel da balança, sendo ele o autor do livro de memórias a partir do qual surge este romance. As referências ao *Memorial de Aires* são, em si mesmas, duplas, já que ao longo de *Esau e Jacó* iremos ser confrontados com citações daquele romance, constituindo o mesmo um texto dentro de outro texto. É o próprio Aires que, tecendo considerações sobre uma noite passada em casa da família Santos com pessoas assaz desinteressantes, refere o adágio: "O que o berço dá só a cova o tira"<sup>4</sup>. Atente-se na oposição nominal berço/cova, símbolos da vida (do seio materno, a recordação da origem) e da morte, respectivamente, e na oposição verbal das formas dá/tira que, por serem antónimas, traduzem uma clara e inequívoca antítese no seu significado. De salientar, ainda, o facto

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 964

<sup>2</sup> *idem*, p. 963

<sup>3</sup> *idem*, p. 964

<sup>4</sup> *idem*, p. 966

do adágio popular já referido ser posto em total paralelismo com o verso de Dante: "*Dico, che quando l'anima mal nata...*"<sup>1</sup>, numa clara alusão à importância da sabedoria transmitida quer através da *vox populi*, quer através do saber livresco e literário dos grandes génios da literatura universal.

O capítulo XIII permite uma elucidação sobre a existência da epígrafe, um verso da autoria de Dante (já referido), neste romance. Segundo o narrador, o emprego da epígrafe teria dois objectivos:

"...um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro"<sup>2</sup>.

É precisamente a partir destas considerações que Machado de Assis desenvolverá toda a sua teoria do romance enquanto jogo, desenrolando-se a partida entre uma pessoa e outra pessoa, entre Deus e o Diabo. As pessoas colaboram no enredo, quer envergando a cor preta, quer envergando a cor branca neste complexo jogo de xadrez. Saliente-se a dualidade do jogo, no seu carácter conflituoso, opositor, dual, pois todo o conflito origina criação.

É, pois, nesta fase do romance (capítulos XIV e XV) que se iniciam as referências a Esaú e Jacó e a São Pedro e São Paulo como forma de justificar o título da obra e os nomes dos protagonistas, bem como as suas acções no decorrer do romance. Quanto aos primeiros, faz-se referência à luta fraternal bíblica pelo direito à primogenitura. Aqui se transcreve parte do texto original:

Cap. 25 - *Isaú e Jacob*: "19. Esta é a descendência de Isaac, filho de Abraão. 20. Abraão gerou Isaac, Isaac tinha 40 anos quando casou com Rebeca, filha de Betuel, o arameu de Padan-Aram, e irmã de Labão, o arameu. 21. Isaac pediu a protecção do Senhor para a sua mulher, que era estéril. O Senhor ouviu-o e Rebeca, sua mulher, concebeu. 22. As crianças lutavam no seu seio, e ela disse: "Se isso devia suceder, para que havia eu de conceber?" E foi consultar o Senhor, 23 que lhe respondeu: "Duas nações estão no teu seio: dois povos sairão das tuas entranhas (*presságio da hostilidade dos dois povos-irmãos: os Edomitas e os Israelitas*). Um prevalecerá sobre o outro, e o

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> *ibidem*

mais velho servirá o mais novo". 24. Quando chegou o tempo em que devia dar à luz, saíram dois gêmeos do seu seio. 25. O primeiro que nasceu era ruivo, todo coberto de pêlos como se fosse um manto, e deram-lhe o nome de Esaú. Depois saiu o irmão, segurando com a mão o calcanhar de Esaú. E deram-lhe o nome de Jacob. 26. Isaac tinha sessenta anos quando eles vieram ao mundo. 27. As crianças foram crescendo. Esaú fez-se hábil caçador, um homem dos campos, ao passo que Jacob era um homem tranquilo, e ficava na tenda. 28. Isaac preferia Esaú porque gostava de caça, mas a ternura de Rebeca ia para Jacob. (...)

Cap. 33 - Separação: 12. Então Esaú disse: "Partamos, prossigamos juntos e seguirei os teus passos"

(*Bíblia, Génesis - XLVII - caps. 25 e 33*)

enquanto que, relativamente aos segundos, se cita a *Bíblia*, mais propriamente a *Epístola de São Paulo aos Gálatas*, capítulo II, versículo 11, na qual se faz referência à resistência de São Pedro, a caminho de Antioquia, perante São Paulo: "Mas, quando Cefas veio a Antioquia, resisti-lhe frente a frente porque merecia censura".

A importância onomástica bíblica é transferida para este romance: o capítulo II e o versículo 11 funcionarão como indícios, uma vez mais, de uma duplicidade que perpassa toda a obra. Abunda a referência ao 1 e 1, aos gêmeos, fenómeno este do qual se diz: "mistério engendra mistério"<sup>1</sup>. O número 11, em termos simbólicos, é sinónimo de luta interior, dissonância, rebelião, desvario, transgressão da lei, discussão e conflito. Da sua soma resulta o 2, o número da luta e da oposição.

Perante a semelhança dos gêmeos, Santos procura estabelecer um paralelo com os apóstolos, por isso procura saber se os seus filhos seriam os espíritos de São Pedro e São Paulo que agora renasciam. Plácido, o guia espiritual de Santos, pensa que a perfeição atingida pelos referidos apóstolos não lhes permitiria regressar, no entanto, e tal como a Cabocla previra no seu oráculo, acredita que eles serão brilhantes no futuro. Justifica-se, assim, o título do capítulo, já que o oráculo previsto pela "Sibylla" rústica, popular, havia sido testado e comprovado por "David", o profeta bíblico na linhagem pré-cristã. Enquanto Natividade pensa no futuro brilhante dos filhos, Santos não

<sup>1</sup> *idem*, p. 968.

consegue esquecer o passado e a briga uterina. Cada progenitor parece ligar-se a um tempo e a uma vivência. Após tais considerações, os pais dos gémeos resolvem abandonar os conteúdos religiosos para se dedicarem por inteiro ao paternalismo, pois como é referido no *Evangelho Segundo São João* (emendado): "No princípio era o amor, e o amor se fez carne"<sup>1</sup>, ao mesmo tempo que os gémeos traduzem a sua rivalidade no acto de mamar, para deleite das respectivas amas que se tornam amigas por serem amigas dos pequenos.

O tempo vai passando e os gémeos crescendo. Embora a semelhança física e outras (eram ambos gulosos, por exemplo) se mantivessem, já não se confundiam. "Aos sete anos eram duas obras-primas, ou antes uma só em dous volumes, como quiseres"<sup>2</sup>. Inicia-se, desde já, a afloração do tema do duplo pois, apesar de lutarem desesperadamente em busca de uma identidade que tardavam em alcançar, os gémeos enfrentavam, de facto, a mesmidade que os caracterizava e os limitava ("uma só em dous volumes"<sup>3</sup>). Eram graciosos e robustos, dissimulados, encobriam mentiras, "cresceram um para o outro"<sup>4</sup>, discutiam, recebiam presentes e abraçavam-se por obrigação, sem gosto, no entanto faziam-no porque aprenderam que tal gesto lhes poderia trazer benefícios.

O capítulo XIX, intitulado *Apenas duas. Quarenta anos. Terceira causa* remete-nos para alguns exemplos de duplicidade. Natividade verte duas lágrimas após uma desavença dos filhos, desavenças que se mantêm com o passar do tempo, sendo cada

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 970. cf. com o texto bíblico: "1. No princípio já existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus (...) 14. E o Verbo fez-se homem e habitou entre nós, e nós vimos a sua glória".

<sup>2</sup> *idem*, p. 971

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> *idem*, p. 972

vez mais frequentes. Apesar deste momento de fraqueza, "tão depressa as verteu como as engoliu"<sup>1</sup>, por isso a tristeza "entrou por uma porta, saiu pela outra..."<sup>2</sup>.

Natividade completa os seus 40 anos (o número da espera, da provação, da conclusão de um ciclo que deve conduzir a uma mudança radical) e a sua alma, azul, contraria a cor verde que transborda dessa personagem. As duas cores reflectem a alma de Natividade. Azul que é a mais profunda e mais imaterial das cores, a mais fria, a mais pura, o caminho do infinito, do sonho, do outro lado do espelho. É a eterna tranquilidade que resolve em si mesma as contradições e que, sendo o útero é, sobretudo, a cor da verdade. O verde, resultante das interferências cromáticas do azul e do amarelo, funciona como mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo. É uma cor tranquilizante, humana, símbolo da esperança, da força, da longevidade e do despertar da vida. A existência desta personagem assemelha-se, na opinião do narrador, à viagem dos portugueses para a Índia, uma vez que se pautou por um conflito e uma luta constantes contra os obstáculos surgidos durante a caminhada:

"O Cabo das Tormentas converteu-se em Cabo da Boa Esperança, e ela venceu a primeira e a segunda mocidade, sem que os ventos lhe derribassem a nau, nem as ondas a engolissem. Não negaria que alguma lufada mais rija pudera levar-lhe a vela do traquete, como no caso de João de Melo, ou ainda pior, no de Aires, mas foram bocejos de Adamastor. Consertou a vela depressa e o gigante ficou atrás cercado de Tétis, enquanto ela seguiu o caminho da Índia. Agora lembrava-se da viagem próspera"<sup>3</sup>.

Apesar disso, o resultado será vitorioso nos dois casos, pois Natividade tornar-se-á Baronesa de Santos, provocando sentimentos opostos de estima e inveja pelo título adquirido.

Um novo conflito abala os dois irmãos: quando questionados sobre a data do seu nascimento, Paulo e Pedro respondem, simultaneamente, que haviam nascido no dia do aniversário da saída do trono de D. Pedro I (para Paulo) e no dia do aniversário da

---

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> *idem*, p. 974

subida ao trono de Sua Majestade D. Pedro II (para Pedro). Os irmãos desentendem-se devido à data de nascimento, já que cada um tem a sua própria opinião política. É ainda no decorrer deste capítulo (XXIII) que se referem duas histórias importantes sobre barbas, o símbolo da sabedoria e do conhecimento, da experiência de vida. A primeira conta as aventuras de um amigo de Pedro, frei capucho italiano, cuja barba branca se tornou negra. A segunda fala de um maltrapilho, um sujeito que vivia de dívidas e que, na mocidade, corrigira um velho rifão: "Paga o que deves, vê o que te *não* fica"<sup>1</sup> e cujas barbas voltaram do grisalho ao negro. Ambas as historietas reflectem as viragens e as mudanças a que estão sujeitos os seres humanos.

As lutas entre os irmãos agudizam-se e, quando cada um deles resolve comprar uma moldura num vidraceiro, Paulo escolhe a de Robespierre<sup>2</sup> e Pedro a de Luís XVI<sup>3</sup>. Estes retratos são pendurados nas cabeceiras das respectivas camas, mas tudo acaba com os desenhos surgidos num e noutro, até que ambos se rasgam. Apesar de tudo isto, Natividade mantém sempre a esperança de que ambos se tornem grandes homens, mas também amigos. A família decide que se separariam os gémeos para estudar: um ficaria no Rio a estudar Medicina e o outro iria para São Paulo formar-se em Direito. O tempo encarregar-se-ia do resto, já que cada um casaria e iria com a mulher para o seu lado: "Era a paz perpétua; mais tarde viria a perpétua amizade"<sup>4</sup>. Curiosamente, até os seus cavalos eram em quase tudo semelhantes, numa perfeita reprodução da semelhança entre os seus donos. Mas, tal como estes, a imagem transmitida para o exterior não era a de um ritmo uníssono:

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 978

<sup>2</sup> Paulo encontra os seus ideais retratados na figura de Robespierre, o revolucionário francês responsável pela condenação do Rei Luís XVI, numa luta sem tréguas contra os privilégios do clero e da nobreza, isto é, contra um regime tirano e opressor. Acaba por ser vítima de conspiração devido à tirania em que incorre, sendo guilhotinado em 1794.

<sup>3</sup> Pedro escolhe o retrato de Luís XVI, um monarca absoluto que acaba por ser condenado ao cadafalso.

<sup>4</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 982

"Os próprios cavalos eram iguaizinhos, quase gêmeos, e batiam as patas com o mesmo ritmo, a mesma força, e a mesma graça. Não creias que o gesto da cauda e das crinas fosse simultâneo nos dous animais; não é verdade e pode fazer duvidar do resto"<sup>1</sup>.

O capítulo XXVII levanta a questão de ambos poderem vir a gostar da mesma mulher e será exactamente nesta fase do romance que surgirá uma moça, mais nova um ou dois anos, que entretanto prendera a atenção dos rapazes. Aquela pertencia à família Batista, uma família vizinha dos Santos em Botafogo e cujo patriarca era membro do Partido Conservador, tendo perdido as últimas eleições devido a um bizarro episódio que resultara em duas mortes ocorridas em Ribeirão das Moças após um envolvimento com a polícia. Em praça pública corriam, pois, duas versões sobre o sucedido: Batista referia que perdera a presidência por causa das eleições, enquanto que havia quem falasse em negócios de águas ilegais, concedidos a um espanhol a pedido do irmão da esposa do presidente do partido. A propósito deste facto é citado um ditado espanhol: "*Cuñados y juntos:/Es cierto que están difuntos*", ou a versão portuguesa: "Cunhados e cunhadíssimos;/É certo que são vivíssimos!"<sup>2</sup>. Atente-se na estrutura bipartida, em termos rimáticos e rítmicos, dos respectivos rifões. Batista e sua esposa, D. Cláudia, parecem funcionar como duas pessoas numa só, ou seja, as duas metades que completam um só ser, ao contrário de sua filha que parece ser a fusão das qualidades opostas dos pais<sup>3</sup>. D. Cláudia marca a passagem do tempo através dos respectivos ministérios políticos, por isso é-nos dado saber que Flora, sua filha, nascera durante o Ministério Rio Branco (em 1871) e no Ministério Sinimbu já sabia ler e escrever correctamente<sup>4</sup>. Era retraída e modesta, avessa a festas públicas, gostava de música, sobretudo do piano. É classificada por Aires como "inexplicável"<sup>5</sup> e parece resumir

<sup>1</sup> *idem*, p. 983

<sup>2</sup> *idem*, p. 984

<sup>3</sup> *idem*, p. 985

<sup>4</sup> *idem*, p. 986

<sup>5</sup> *ibidem*

todas as prendas de sua mãe. Enquanto isso, Aires parece não mudar com o passar do tempo, mantém a marca de perpetuação que o caracteriza e continua a guardar as suas relíquias, os seus escritos, num armário envidraçado<sup>1</sup>. Durante algum tempo afasta-se da vida social, mas acaba por a ela voltar para acompanhar de perto a história dos gémeos e de Flora:

"Já então os dous gémeos cursavam, um a Faculdade de Direito, em S. Paulo; outro a Escola de Medicina, no Rio. Não tardaria muito que saíssem formados e prontos, um para defender o direito e o torto da gente, outro para ajudá-la a viver e a morrer. Todos os contrastes estão no homem"<sup>2</sup>.

O tempo passava e os gémeos continuavam parecidos e esbeltos mas, segundo o narrador, "a semelhança diminuía em cada um deles a feição pessoal"<sup>3</sup>. Flora trocava-lhes os nomes e satisfazia os seus gostos e os rapazes falavam dela entre si, louvando-a sem ciúme. Flora era o Orfeu<sup>4</sup> e D. Cláudia acreditava que o dia da escolha chegaria a seu tempo. A discórdia que os separava "não é tão feia como se pinta"<sup>5</sup>, segundo o narrador, até poderia ajudar muito na criação literária e, pela segunda vez desde o início do romance (a primeira fora no capítulo XXV a propósito da data de nascimento), os irmãos soltam o seu falar gémeo e simultâneo referindo-se a Flora, embora não concordem plenamente sobre as qualidades que ela possui. Nessa mesma noite ambos sonham com a enseada de Botafogo (que para Pedro seria uma "enseada imperial" e para Paulo uma "Veneza republicana") e com aquela mulher inexplicável que ambos amavam, embora respeitassem o silêncio mútuo sobre tal assunto<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *idem*, p. 988. A este propósito veja-se Márcia Lígia Dias di Roberto Guidin, *Armário de Vidro: Um Estudo sobre a Velhice em Machado de Assis*, Tese Apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Literatura Brasileira - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1997.

<sup>2</sup> *idem*, p. 990

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> O Orfeu surge como símbolo da música por excelência, aquele que seduz, que enfeitiça os que o rodeiam, mas que fracassa nos seus intentos. Símbolo do lutador, apenas consegue adormecer o mal, morrendo vítima dessa incapacidade de superar a própria insuficiência. Orfeu não consegue escapar à contradição das suas aspirações e morre por não ter tido coragem de escolher. O mesmo sucederá a Flora.

<sup>5</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 991

<sup>6</sup> *idem*, p. 992

O ano de 1888 apresenta-se como uma data importante para os gémeos já que ambos concordam com a emancipação dos escravos entretanto ocorrida no Brasil. Apesar disso, será de atentar num certo *desacordo no acordo*, visto que, para Pedro, esse era um acto de justiça, enquanto que, para Paulo, seria apenas o início da revolução. Como ele próprio afirma:

"A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco", S. Paulo, 20 de Maio de 1888<sup>1</sup>.

Esta afirmação de Paulo é verdadeiramente pioneira e forte, pois não só contém termos revolucionários como "abolição", "liberdade" e "emancipado", como utiliza, metaforicamente, vocábulos como "aurora" e "sol" que encerram em si, simbolicamente, um significado de libertação, identidade, autonomia e luz. Acima de tudo, Paulo tem a consciência de que não será só preciso libertar o negro, mas também o branco, sempre preso a convenções sociais redutoras.

Apesar desta ligeira cedência na batalha travada entre eles, a rivalidade dos gémeos mantém-se, discordando os mesmos em tudo, até no que diz respeito às sombras da lua, que para Pedro eram "nuvens" e para Paulo "falhas da nossa vista"<sup>2</sup>. Numa tentativa desesperada de pôr cobro a tal situação conflituosa, Natividade serve-se da inclinação natural que Aires nutre por si para lhe pedir que seja o *pai espiritual* dos gémeos e os leve a abandonar as posições extremistas que representam. Aires aceita com relutância a função, pois considera-a perfeitamente inútil. É o próprio Aires que nos chama a atenção, através de um episódio por ele presenciado (capítulo XXXIX), para o facto da própria justiça ser dupla e contraditória, aliás como a própria vida de que ela é o reflexo, uma vez que cumprir as leis será sempre, também, uma forma de violação da liberdade primitiva de Adão. Aires considera que se os gémeos fossem seus

---

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> *idem*, p. 995

filhos seriam equilibrados, denotando um certo prazer em que tal fosse verdade (bem como um certo determinismo de inspiração naturalista) e o apreço dos dois por si levam-nos a almoçar, não raras vezes, em casa daquele. O Conselheiro diverte-se com as diferenças entre eles, considerando-as uma quebra na monotonia, e os irmãos desentendem-se uma vez mais quanto a um texto publicado por Paulo a fim de dissipar quaisquer dúvidas sobre as suas opções políticas. Pedro havia apoiado a publicação de tal artigo mas, no entender da mãe, com tal posição teria apenas o intuito de comprometer o seu irmão. Pedro considerava que, de facto, todas aquelas ideias absurdas eram ideias paulistas, pelo que queria extirpar o regime republicano com um decreto, enquanto Paulo apelidava as ideias do irmão de coloniais e ainda se declarava capaz de derrubar a Monarquia com dez homens. Aires funciona como o terceiro elemento, o fiel da balança, o equilíbrio entre as partes beligerantes e, quando cita trechos, ainda que truncados, da *Iliada* e da *Odisseia* de Homero para caracterizar Paulo,

"Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu, cólera funesta aos gregos, que precipitou à estância de Plutão tantas almas válidas de heróis, entregues os corpos às aves e aos cães..."<sup>1</sup>

(Compare-se com o texto original:

"Canta-me, ó deusa, a cólera funesta de Aquiles.  
filho de Peleu, que causou aos Aqueus sofrimentos sem conta  
e precipitou no Hades muitas almas ilustres  
de heróis, fazendo deles mesmos a presa dos cães  
e de todas as aves - cumpriam-se os desígnios de Zeus -  
desde o momento em que se separaram, discordando um do outro,  
o Atrida, senhor dos homens, e o divino Aquiles"<sup>2</sup>.)

e Pedro,

"Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos, depois de destruída a santa Ílion..."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *idem*, p. 1002

<sup>2</sup> Homero, *Iliada*, Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade - Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1982, p. 1

<sup>3</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1002

(Compare-se com o texto original:

"Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito sofreu,  
depois que destruiu a cidadela sagrada de Tróia,  
que viu as cidades de muitos homens e conheceu o seu espírito,  
que padeceu, sobre as ondas, muitas dores no seu coração,  
em luta pela vida e pelo regresso dos seus companheiros.  
Mas a estes não pôde salvá-los, a despeito dos seus esforços.  
Esses pereceram pela sua própria insensatez  
- loucos! que foram devorar os bois consagrados a Hipérion,  
o Sol! Por isso o deus os privou do dia do regresso.  
Sobre estes feitos, ó deusa, filha de Zeus, fala-nos,  
a nós também, principiando em qualquer altura"<sup>1</sup>.)

respectivamente, ambos se encantam e aceitam as definições que lhes são sugeridas.

Repare-se que no texto da *Iliada* que serve de suporte à caracterização de Paulo foi truncado pelo narrador de *Esau e Jacó*, propositadamente ou não, um trecho relativo à discordância e à separação entre o Atrida, senhor dos homens, e o divino Aquiles.

Os gémeos tinham nesta altura 22 anos, número que simboliza a manifestação do ser na sua diversidade e na sua história, isto é, no espaço e no tempo. Será, pois, o número 22 a conclusão da obra do criador, o termo das palavras, o número do Universo.

*Entre um ato e outro* (capítulo XLVI) o tempo vai passando, como se o mundo fosse um palco e este romance um teatro dentro do grande teatro do mundo que seria a própria vida e, entre riso e lágrimas, os liberais assumem o poder no Governo brasileiro.

A alteração dos partidos é aceite e, para esse efeito, citam-se pares antitéticos que funcionam em perfeita harmonia e alternância: Satanás/Deus, Diabo/Anjos e saquaremas/luzias. É com base nesta teoria que D. Cláudia (um misto de mulher e de Diabo) conclui milagrosa e inteligentemente que o seu marido terá sido sempre um liberal (apesar de membro do Partido Conservador) pelo que, através do cérebro único que une a ambos, assistiremos a uma mudança no comportamento político de Batista.

<sup>1</sup> Homero, *Odisseia*, Maria Helena da Rocha Pereira, *op. cit.*, p. 45

O Baile da Ilha Fiscal, em Novembro de 1889, para honrar os oficiais chilenos, nas vésperas da proclamação da República no Brasil, revela os pensamentos mais íntimos de vários caracteres da intriga: para Natividade este era apenas um factor de diversão, enquanto que para D. Cláudia o mesmo era um facto político, a nova porta de entrada de Batista para a política activa. Este sonhava com o enredo de *Macbeth* (atente-se na saliência conferida pelo autor a temas como a tentação e a queda e a ruptura criminosa da ordem natural das instituições), enquanto se sugere a possibilidade da existência de uma terceira pessoa que interessasse a Flora, não Pedro, nem Paulo, uma espécie de terceira via. É sob a égide da citação de Aires a Flora: "Toda alma livre é imperatriz!"<sup>1</sup> que assistimos à mudança de regime no Governo do Brasil. O episódio da mudança da velha tabuleta de Custódio, da sua *Confeitaria do Império* explicita as ambiguidades (nomeadamente linguísticas) provocadas pela mudança de regime.

Ainda que ténue, assistimos a uma ligeira oposição existente entre Aires e Santos, não só pelo amor que ambos nutrem pela mesma mulher, Natividade, mas também pelo amor que têm aos gémeos, sendo um o seu pai biológico e o outro o seu protector espiritual. Neste contexto, Aires chega a admitir que Santos lhe faz mal...

Também Flora quer saber por que motivo os irmãos se dão tão mal, mas Pedro diz-lhe que tal não é verdade, que até vivem bem, que não têm as mesmas opiniões, mas sim o mesmo gosto. Pedro deseja que o pai de Flora obtenha a presidência de uma província bem longe dali, para assim poder ir com eles e manter Paulo afastado da mulher amada. Pedro demonstra ser, assim, o mal e o bem da terra numa só pessoa.

Enquanto Batista mostra toda a sua dualidade mental e moral, Aires encara as idas a São Clemente, a casa do primeiro, não como um prazer, mas como uma imposição social, já que Flora lhe lembrava vozes mortas e paliativas, o que pode ser encarado como um indício do futuro destino da moça. Apesar disso, e contrariando a

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1009

vontade da jovem, Aires pronuncia-se dubiamente quanto à aceitação da presidência longínqua que é oferecida a Batista, aconselhando-o a aceitar a mesma. Flora não recebe a notícia da melhor maneira, chegando até a ficar indisposta, visto querer ficar no Rio onde vivem os seus dois amores. Enquanto isso, D. Cláudia prepara-se para o desembarque e para as recepções na província (confronte-se o estado de espírito de mãe e filha). É nestes preparativos que Paulo encontra as mulheres da família Batista, acabado de regressar de S. Paulo: são os olhos de Flora que relatam que ele estava o mesmo, o mesmo que Pedro, mantendo sempre um mistério, uma nota particular, mas também Pedro teria os seus. Flora recebia Paulo como recebia Pedro, pois ambos eram apóstolos e ela achava o gémeo no gémeo. A dor da separação aproximou as duas famílias, embora os gémeos preferissem a distância, pois assim Flora ficaria longe dos dois irmãos. Ainda lhe quiseram falar da separação, mas nenhum conseguiu.

Segundo a visão de Natividade, Aires era encarado, por Pedro, como o espírito mais fino e por Paulo, como o mais rijo daquela terra (note-se a sensibilidade de Pedro e a força de Paulo). O Conselheiro diz compreender muito bem Flora, já que também ele havia sido sempre uma e outra coisa, entendendo-se invariavelmente a si mesmo. Tal como Aires, Flora não consegue tomar opções definitivas. É interessante verificar que os gémeos se rodeiam de, e balançam entre, pessoas indefiníveis. A sua condição gemelar explicará a condição dupla, pois uma qualidade poderá faltar a um e sobrar a outro.

A 15 de Novembro de 1889 processa-se a Revolução a caminho da República e, da morte de dois ou três ministros surgida em rumores, Aires apenas afirma o ferimento de um, quer seja por nobre sentimento de piedade, quer seja pela opinião de que toda a notícia pública cresce de dois terços. As mudanças no poder e as respectivas reviravoltas políticas no Brasil de então fazem retomar o episódio da tabuleta de Custódio já aqui enunciado: perante a indecisão do proprietário, Aires propõe um meio-

termo como forma de denominação: *Confeitaria do Governo*. Enquanto Aires acredita na mudança de regime, mas não na calamidade pública, Santos cruza e descruza as pernas, achando que os rapazes irão brigar por causa da política: quer, então, ir para casa por sentir medo da rua, no entanto, não sabendo o que dizer aos seus, deseja ficar na via pública. Simultaneamente, os gémeos apercebem-se da realidade que os circunda, e embora tenham reacções diferentes, não brigam por tal motivo. Pedro estava em silêncio, a pedido da mãe, e Paulo encontrava-se muito feliz. *Entre os filhos*, Natividade não quer que Paulo saia, mas como também não quer que os irmãos briguem, acaba por autorizar a sua saída.

O capítulo LXVI, *Entre o Basto e a Espadilha* é rico em diádes, como o próprio título indica, referindo-se ao ás de paus e ao ás de espadas do jogo do voltarete, mas também às mariposas e aos ratos, aos ventos e às ondas, ao lume das estrelas e ao sono dos cidadãos que, cumprindo o seu ofício habitual, preenchem de normalidade a noite imensa. Paulo, chegado da comemoração, acaba por obedecer à mãe e não vai ver se Pedro se encontra a dormir. Ambos manifestam as suas diferenças antes de adormecerem, não chegando à mesma conclusão sobre a revolução. Durante o sono tudo cessa: os gémeos sonham, uma vez mais, com a bela enseada de Botafogo, um céu claro, uma tarde clara e uma só pessoa: Flora. É esta mesma personagem que os acorda na manhã seguinte e os dois resolvem dar-se tréguas. Flora surge, no capítulo LXIX, ligada à música, a uma Sonata (melodia alternadamente lenta e viva, suporte de uma confissão íntima), já que esta arte era, para ela, algo fora do tempo, pois trazia-lhe a sensação de anarquia e de Paraíso de que tanto necessitava.

No capítulo LXX é-nos descrito o último baile do ano e o primeiro da República. É Flora quem estabelece a semelhança entre os dois bailes: neste, Pedro estava ausente, no outro o mesmo sucedera com Paulo. Os bailes traziam, pois, a ausência de um gémeo. É neste contexto que Paulo ataca Pedro, mas Flora defende os dois. Flora é

agasalhada pela tristeza e pela alegria, sentimentos contraditórios mas que são seus gémeos, e a personagem oscila entre ambos (como entre Pedro e Paulo). O narrador conclui que "Pitangueira não dá manga"<sup>1</sup>, conseqüentemente, Flora não daria para namorados. Esta continua a lembrar-se assiduamente dos gémeos e, no seguimento de tal lembrança, manda cartas a Natividade com saudades que cada um dos irmãos lê para si. Eles procediam da mesma forma numa intenção duplicada e misteriosa. De facto, a vida dava aos gémeos a possibilidade de cada um amar a sua moça, mas eles preferiam amar a mesma.

A História brasileira leva a que o Marechal Deodoro dissolva o Congresso Nacional a 3 de Novembro. No entanto, vinte dias depois, o poder transita para as mãos do Marechal Floriano. O Rio passaria a ter, então, uma só Assembleia Legislativa, pelo que se coloca a questão: a quem caberia esse único poder político, a Pedro ou a Paulo? Aquando do regresso de Flora ao Rio, ambos vão esperá-la ao porto numa só lancha, já que queriam medir forças para ver quem era o primeiro a cumprimentá-la. Desconhece-se, de facto, quem terá sido o primeiro a fazê-lo, nem isso seria o mais importante.

O capítulo LXXIV retoma a história de Nóbrega, referindo-se que a sua fortuna "dobrou, redobrou e tresdobrou"<sup>2</sup> (atente-se na derivação proporcionada pela palavra primitiva, já de si dupla). Nóbrega voltou ao bairro e à Igreja a fim de agradecer à Santa a graça concedida, embora, na ocasião, os seus pensamentos sobre Natividade não tivessem sido plenos de dignidade. Com o passar do tempo os dois mil-réis não eram mais do que uma gorjeta de cocheiro. Nóbrega repete o acto de que foi alvo anos antes e esconde a mão como no *Evangelho*: dá a um mendigo uma nota de dois mil-réis que até poderia ser a mesma que havia recebido (note-se a postura irónica do narrador). Toda a

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 1038

<sup>2</sup> *idem*, p. 1043

cena, repleta de matrizes bíblicas, prova a ironia demolidora que Machado usa na sua escrita.

O capítulo LXXV comprova a duplicidade enunciativa do romance, ao mesmo tempo que se subverte o dito: "A ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito"<sup>1</sup>. Retomam-se, uma vez mais, as tendências literárias do Realismo/Naturalismo muito em voga no século XIX. Depois do regresso, a família Batista instala-se na casa da família Santos: os pais ficam constrangidos com tal situação e Flora manifesta uma reacção assaz diferente: não tinha uma sensação nítida, "era uma mistura de opressivo e delicioso, de turvo e claro, uma felicidade truncada, uma aflição consoladora, e o mais que pudes achar no capítulo das contradições"<sup>2</sup>. Esta ideia partiu dos gémeos, os quais "viviam do amor da mãe e da bolsa do pai, inesgotáveis ambos"<sup>3</sup>. A mãe, por uma vez, fica contente ao vê-los de acordo sobre tal matéria.

Os capítulos LXXIX a LXXXIII retratam as alucinações de Flora e servem de paradigmas à duplicidade narrativa de *Esau e Jacó*, sendo, por isso, capítulos centrais para esta temática, como a seguir explicitaremos.

O título do capítulo LXXIX, *Fusão, Difusão, Confusão...*, é, por si só, suficientemente sugestivo, uma vez que Flora inicia um processo alucinatório que não mais terá fim. Apesar dos gémeos chegarem separados depois do desembarque, aquela achava que os ouvia falar, as duas vozes confundiam-se de tão iguais que eram, acabando por ser uma só. A imaginação de Flora faz deles uma pessoa única. Processasse, assim, a fusão do ouvido pela vista, não se distinguindo a verdade da invenção. O autor consente na unificação de Pedro e Paulo, já que não pode proceder ao desdobramento de Flora, que tinha essas visões em toda a parte. "Era um espetáculo

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 1045

<sup>2</sup> *idem*, p. 1046

<sup>3</sup> *ibidem*

misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão..."<sup>1</sup>.

No capítulo LXXX as alucinações repetem-se. Nos primeiros tempos Flora não reparou no fenómeno, depois sentiu um susto, uma vertigem, e, acabando por se acostumar, chamava a alternância para se divertir, já que esta se fazia a si própria. Em sonhos via Pedro ou Paulo, reproduzia a sua própria figura e a do uno. Às vezes pensava que era tudo ilusão e já não dormia. Uma só vez fez a realidade com que visse o único moço desdobrado nas duas pessoas semelhantes: a diferença deu às visões um cunho de fantasmagoria que assustou Flora, amedrontou-a e fê-la pensar no Diabo. Paralelamente ao que sucede com outros romances do século XIX, como por exemplo *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson ou *Le Double* de Fiodor Dostoïevski, é o desdobramento e a descoberta do Outro, o ser malévolos e pecaminoso, que suscita a presença de uma figura como o Diabo. Neste romance, e segundo Flora, para quem os gémeos são um só ser, a tomada de consciência da duplicidade física transtorna-a e confunde-a.

O capítulo seguinte inicia-se com uma citação de Goethe e do seu *Fausto*: "Ai, duas almas no meu seio moram..."<sup>2</sup> que poderia servir para definir Flora, mas também Natividade. Retoma-se a polémica que havia decorrido entre Plácido (entretanto já falecido) e os seus adversários a propósito da correspondência entre vogais e sentidos ou vice-versa, para se concluir que o homem é um alfabeto de sensações e que não vive só de fé, "... mas também de pão e seus compostos e similares"<sup>3</sup>.

Nos capítulos subsequentes Flora demonstra, novamente, a sua dualidade e, quando Paulo a visita, a sua alma enche-se de duas tristezas, já que esperava a visita de

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 1049

<sup>2</sup> *idem*, p. 1050

<sup>3</sup> *idem*, p. 1051

ambos. É então que esta personagem sonha com Paulo, mas Pedro aparece-lhe por uma porta<sup>1</sup>, Paulo sai por outra, e a cama de Flora fica situada no meio das duas. Ela busca o indefinível em cada um deles e, enquanto o faz, a lamparina, símbolo da luz e da sabedoria, vai morrendo. A extinção da luz poder-se-á relacionar com a presença crescente de um estado de *Nirvana*. Dá-se a fusão dos opostos e esta pessoa una completa-a interiormente, muito mais do que alguma das outras em separado. A lamparina apaga-se e, quando Flora a reacende, a visão desaparece<sup>2</sup>.

Também Natividade sonha com os três: parecia-lhe que Flora aceitava ambos, nem um nem outro e um e outro alternadamente. Achava que os filhos sentiam igual inclinação e ciúme e isso era uma possível catástrofe. Flora, por seu turno, gostava cada vez mais de Natividade e considerava-a duplamente mãe, visto que ainda não escolhera qual dos seus filhos queria por esposo. Ela tinha, no entanto, a consciência de que qualquer escolha seria válida, pois conhecia a predição da Cabocla quanto ao futuro glorioso dos gémeos.

Ocorrem dois anos após o episódio de 15 de Novembro e, a propósito da Constituição de 24 de Fevereiro, o narrador considera que os gémeos dariam perfeitas Constituições, uma republicana e outra imperial e Flora seria a síntese das duas, a terceira Constituição. Faz-se uma alusão (no capítulo LXXXV) ao facto de Pedro poder vir a ser o primeiro ministro do Império e Paulo o presidente da República. Os gémeos continuavam belos e parecidos, havia algo inexplicável que acentuava as graças comuns. Flora ia aplacando a ira de cada gémeo conforme podia e defendia sempre aquele que não estava presente. Também Aires ia concordando com o seu interlocutor do momento e, cada vez mais, se sentia pai de Flora. Aquela personagem (capítulo

---

<sup>1</sup> A porta como lugar de passagem entre dois mundos, quando se abre permite a entrada num ambiente de mistério. O seu fecho, símbolo do aniquilamento das percepções sensíveis, coarcta o acesso à revelação.

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, pp. 1053 e 1054

LXXXIX) confronta os gémeos com o facto de um deles gostar da moça, senão ambos, por isso teriam de proceder a uma escolha. Aires foi, assim, totalmente franco com os rapazes, pois desejava que o conflito cessasse definitivamente. O desafio de Aires é bem recebido e os gémeos adormecem sobre o acordo de o vencedor ficar com Flora. Concordam em acompanhar no dia seguinte a mãe à missa, parecendo interligar mais o ser e o parecer, verbos tão semelhantes e tão diferentes, um a forma, outro o conteúdo. No entanto, acabam por não cumprir a promessa, fosse por sono ou por preguiça. Natividade divide-se entre os dois e pensa que, se Flora lhes fizesse um pedido, eles o atenderiam de imediato. A mãe também os quis levar para Petrópolis, mas nem um nem outro quis ou pôde ir (neste aspecto houve concordância entre ambos). Natividade queria que os filhos resolvessem os seus assuntos profissionais entre as duas barcas de Petrópolis, mas não alcançou o seu intento. Na barca e na cidade o objecto de conversação era a desavença entre os gémeos, no entanto, quando estes lá se encontravam, eram pretendidos pelas suas semelhança e graça. Apesar das divergências, os gémeos acordaram, como já se viu, em algo que faria romper as mais sólidas amizades, daí que se possa concluir do mesmo espírito e pensamento que caracterizavam os dois irmãos.

Quanto a Flora, continuava com o conflito de afinidades, o mesmo equilíbrio de preferências, oscilando sempre entre a alegria e a melancolia. Pedro era o coração e Paulo, pela sua arte e subtileza, o espírito. Ambos se completavam e completavam Flora. Em desespero, a rapariga, que "não ata nem desata"<sup>1</sup>, resolve acabar com a situação ou consigo. É neste conflito interior que reza incessantemente, terminando esse acto já noite cerrada. Flora busca a meia escuridão, só nela se sente segura e, acima de tudo, recusa-se a receber os gémeos. É no meio desta turbulência interior, e na ausência de uma escolha objectiva, que surge o terceiro apaixonado por Flora, Gouveia, um

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 1064

oficial de secretaria que, tendo recebido três contos de réis de uma herança deixada por seu padrinho, vê nisso dois benefícios: o próprio legado e a ocasião de travar relações com o pai de Flora. Dirige à amada duas cartas de estilos bem diferentes: uma formal, produto do amanuense, e outra repleta de veia poética (inspirada em Alfred de Musset e Casimiro de Abreu<sup>1</sup>). Ao ver Flora à janela, num dia de temporal, Gouveia hesita entre apanhar a chuva e abrigar-se dela, optando pela primeira devido à sua veia heróica, sendo esta vencida, no entanto, pela sua veia prática, daí que a personagem desista das suas intenções. O surgimento deste terceiro elemento levanta a hipótese de haver um quarto apaixonado por Flora. Apesar destas tentativas, o coração daquela estava já tomado.

A recusa desta personagem em receber os gémeos origina duas cartas a ela dirigidas inquirindo sobre se se encontrava indisposta, já que a sua ausência havia sido notada. Flora roga a Cristo uma comissão que leve o pai para fora do Rio, pois pensava muito nos dois irmãos sem se confessar a nenhum e, sentindo a contradição, não ousava encará-la. Sentindo-se doente, Flora pressente que a morte se avizinha e, perante este facto, é mandada para casa de D. Rita, irmã de Aires, para que se recupere. E, com efeito, "a mocidade de Flora na casa de D. Rita foi como uma rosa nascida ao pé do paredão velho"<sup>2</sup>. Aires, paralelamente, mantinha a sua vocação para descobrir e encobrir e, afinal, toda a diplomacia do ser humano está exactamente nestes dois verbos parentes. Interessante o sentido dos referidos verbos e a conotação atribuída ao vocábulo "diplomacia", uma vez que Aires era, efectivamente, um diplomata de carreira.

Flora evade-se desenhando e as suas folhas enchem-se de figuras, nomeadamente com duas cabeças iguais e juntas, que dispensavam nomes. Aires

---

<sup>1</sup> Machado de Assis deixa transparecer todo o seu pendor irónico em termos de produção narrativa ao fazer referência a dois nomes, das literaturas francesa e brasileira, respectivamente, de menor vulto na época romântica, como inspiradores da carta que Gouveia dirige a Flora.

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, pp. 1070

pensava que a influência dos gémeos estava extinta, mas vinha dar com ela feita consolação de ausência – as duas cabeças estavam ligadas por um vínculo escondido (eram uma só). Ao ver este desenho de Flora, Aires rasga-o enquanto a autora verte duas lágrimas, talvez uma por cada gémeo. Estes, tal como Aires, acham o caso embrulhado. Assim, não se falavam e não partilhavam Flora, ambos queriam vencer a batalha. Só se falavam na frente dos criados, para que estes não notassem a inimizade mútua que nutriam. Estavam cada vez mais avessos, o ódio crescia com a ausência da mãe (a mãe e Flora eram, pois, os vínculos escondidos). Era muito mais do que Flora, eles simplesmente eram pessoas inconciliáveis. Um dia, a pretexto do calor, Pedro muda de quarto e vai dormir noutra igualmente quente.

Enquanto isso, Flora não conseguia esquecer os gémeos. Elaborou, por isso, um desenho igual ao que havia dado ao Conselheiro, mas mais perfeito, muito mais acabado. Eles acompanhavam-na em tudo, especialmente no piano (ao som de um *Nocturno* ou de uma *Tarantela*), a ponto de ela chegar a sentir a sua respiração. Segundo Gilbert Durand, "a música é o limite da estrutura harmonia do imaginário, essa estrutura manifesta-se de muitas outras e mais concretas maneiras, e antes de tudo pela tendência em totalizar, organizando-o, o conteúdo do saber"<sup>1</sup>. No jardim, de uma forma especial, ela via-os e eles cumprimentavam-na com muito boa sombra. Eles iam-se embora: primeiro ela chamava-os com medo que a tivessem abandonado, depois via que não era fuga. Naquele espaço, o desaparecimento era mais rápido pela claridade do lugar, por isso é dito que "visão pede meia sombra"<sup>2</sup>.

As alucinações de Flora continuavam, pois, e esta é pretendida para esposa por parte de Nóbrega. D. Rita percebe este interesse e é o secretário daquele que redige a carta que o seu patrão dirige a Flora. Esta ri e elogia Nóbrega, embora diga que não se

<sup>1</sup> Gilbert Durand, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 238

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1073

pretende casar. Nóbrega recebe com choque a recusa, pois já havia efectuado toda a programação do noivado. Fica, por isso, estupefacto e o próprio secretário chega a afirmar que ela é uma ingrata. Subitamente, Flora adocece e todos os amigos a visitam. Os gémeos, sentindo a fortaleza do vínculo que os prende à moça, receiam por ela. Flora pede a Natividade que fique ao pé de si, já que ali estava o ventre abençoado que gerara os dois gémeos. Após uma ligeira melhoria, Flora piora irremediavelmente. Simultaneamente, em termos políticos, surgem complicações. A mãe pede aos filhos para que não discutam, ao que eles acedem. Chegam a sentir a tentação da rua e das convulsões políticas, mas acabam por não tomar qualquer iniciativa. Quando Natividade diz a Flora que ambos os filhos querem entrar para a ver, ela questiona: "Ambos quais?"<sup>1</sup>, não se sabendo se é o fim ou o início do delírio. Natividade opta por esta última hipótese, enquanto Aires a rejeita de forma inequívoca. A morte de Flora ocorre com a janela do quarto aberta para que a sua alma por fim se liberte.

No capítulo CVII o leitor depara-se com a descrição do enterro e questiona-se sobre o crime cometido pela moça: "além do de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar?"<sup>2</sup>. Batista, Santos, Aires, Pedro, Paulo e Nóbrega seguram, numa cena de pendor catártico, as alças do caixão de Flora. Para Nóbrega, ironicamente, a morte desta personagem suscita uma consolação pelo facto de não ser seu marido, embora reflecta também sobre o esplêndido enterro que lhe faria. Terminada a cerimónia, todos saem, só Pedro e Paulo permanecem no local. Os gémeos juram, então, sobre essa sepultura sagrada, a conciliação perpétua, abraçando-se com sinceridade. Têm dificuldade em sair do cemitério pois não supunham estar tão presos à defunta. Ouviam ambos a mesma voz, com igual doçura, as palavras especiais. O cocheiro que os recolheu recebeu uma gorjeta dobrada, como a dor e o amor, gémea.

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 1079

<sup>2</sup> *idem*, p. 1080

Com total desconhecimento dos restantes relativamente ao facto, os gémeos vão para Petrópolis. O narrador interroga-se sobre como Pedro e Paulo poderiam estar no mesmo *Credo*. No fim da estação ambos regressam da cidade Imperial.

O capítulo CXI retoma um dito popular, "quando um não quer, dous não brigam"<sup>1</sup>, dissertando o narrador em torno do mesmo. No caso dos gémeos, nenhum desejava verdadeiramente fazer um esforço, embora lhes parecesse ouvir uma voz de fora, do alto, que lhes pedia constantemente a paz. Será caso para dizer: "se nenhum quer, nenhum briga"<sup>2</sup>. Conforme os actos do governo eram aprovados e desaprovados, a diferente carreira dos gémeos provocava uma cada vez maior separação, embora a residência comum os trouxesse unidos. Na véspera do dia em que se completava o primeiro mês da morte de Flora, ambos tiveram a mesma ideia, mas não a comunicaram ao outro. Pedro saiu de casa para ver um doente antes das sete horas, enquanto Paulo saiu logo depois sem qualquer pretexto. Ambos foram ao cemitério e levaram uma grinalda – o narrador quer afastar a simetria na acção e no acaso – uma era de miosótis, a outra de perpétuas (atente-se no significado do amor eterno). Quando Paulo chegou, viu o irmão e teve a sensação de pessoa roubada, já que pensava ser o único e ser o último. Pedro saiu e Paulo foi pôr a sua coroa aos pés<sup>3</sup> da defunta para não a irmanar com a outra, que estava do lado da cabeça<sup>4</sup>. Pedro viu Paulo, mas teve consciência que fora o primeiro a evocar a sombra<sup>5</sup> de Flora, a falar-lhe, a ouvi-la, a gemer com ela a separação eterna. Viera adiante do outro. Lembrara-se dela mais cedo. Pedro, no

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 1082

<sup>2</sup> *idem*, p. 1083

<sup>3</sup> Os pés representam o número dois por excelência, a busca, a procura, os passos, o sentido da realidade e a terra. Flora buscou incessantemente o impossível e, perante a incapacidade de resolução do seu conflito, abandona a vida. Os pés são o início do corpo, sendo a cabeça o fim, mas um elemento nada pode sem o outro.

<sup>4</sup> A cabeça é o ardor do princípio activo, a autoridade de governar, de ordenar e de esclarecer. É um microcosmos, um universo, convergindo para o simbolismo do uno, da perfeição, do sol e da divindade.

<sup>5</sup> A sombra revela ser o equivalente do reflexo ou do duplo, ao mesmo tempo que denuncia as tendências ocultas do sujeito.

entanto, achou-se roubado porque Paulo estivera mais tempo no túmulo – queria sair para confrontá-lo, mas uma força não lhe consentia levantar os pés, nem tirar os olhos do gémeo. Pedro ainda considerou tornar à sepultura para emendar o tempo gasto, no entanto, desprezou a ideia e saiu sem achar sombra de Paulo<sup>1</sup>.

Não era, pois, necessário, como nos é dito no capítulo CXIII (*Uma Beatriz para Dous*), Flora voltar para ser madrinha de um duelo que deixara a meio. Foi na sepultura que juraram paz e será aqui que começarão, também, as hostilidades. Meses depois ambos trabalhavam, Pedro abria consultório médico e Paulo, banca de advogado. Cada um trabalhava com um colega de nomeada e prático. O acordo deixou de vigorar, mal se podiam ver, mal ou pior ouvir. A profissão apenas serviu para dividir, ainda mais, as relações de ambos. Paralelamente, ocorrem as trocas de inclinação política: Paulo entra a fazer oposição ao Governo, já que não era a República dos seus sonhos, e Pedro modera o tom e o sentido e acaba por aceitar o regime republicano. A discórdia não morria com eles, apenas trocavam de armas para continuarem o mesmo duelo. Em consequência destes actos, Aires chama a atenção de Natividade para o facto da cor do céu ser a mesma, antes e depois da chuva, aludindo àquela que será a sua reflexão final sobre a questão da rivalidade dos gémeos. Estes acabam por ser eleitos deputados. Natividade e Perpétua assistem à sua tomada de posse, já que um ou outro lhes arranjava uma tribuna. Aires, regressado da Europa, onde havia passado onze meses, também se encontra presente. Os gémeos haviam sido eleitos por partidos opostos. Embora ambos apoiassem a República, Paulo queria mais do que ela era e Pedro achava que já era bastante e sobeja.

Os gémeos não se amavam, amavam-se em Natividade. O próprio Aires sente-se duplicado perto deles. Ambos queriam a Presidência da República, era o seu sonho

---

<sup>1</sup> A cena que acaba de ser descrita representa, de forma paradigmática, o desdobramento do duplo, visto que um dos gémeos age e o outro observa, havendo, posteriormente, uma troca de posições, como se o Eu observasse, à distância, as acções do Outro que não são mais do que as suas próprias acções.

imperial, restava saber o que faria um se o outro atingisse esse objectivo primeiro. Para Aires não haveria outra solução a não ser uma tentativa de derrube, considerando, ainda, que Flora e a política apenas seriam meros incidentes, nunca constituiriam o verdadeiro factor de desunião. Natividade sentia que seus filhos gostavam verdadeiramente da rapariga, enquanto Aires achava que também esta correspondia a esse amor, apenas não os conseguia unificar como os via em si, daí que tivesse preferido desistir... A mãe pensava ver os gémeos a entrar juntos na cerimónia e a afirmar, também juntos, o compromisso regimental. Viriam, então, como os trouxera no ventre e na vida. Apesar disso, contentou-se em vê-los separados, embora a semelhança dos dois fosse curiosa e comovente para essa mãe. No fim, ambos a beijaram com ternura, não se sabe qual primeiro, se até ao mesmo tempo.

Nesse mesmo dia, conforme nos é relatado no capítulo CXVIII (*Cousas Passadas, Cousas Futuras*) Natividade passa na Igreja de S. José e no Morro do Castelo, lembrando, então, a primeira cena do romance (a Cabocla e as "cousas passadas") contrapondo-a ao futuro, ao facto dos seus filhos serem já grandes homens, e de ainda poderem vir a ser maiores, apesar da Presidência só poder pertencer a um deles.

Ocorre uma elipse temporal no romance e deparamo-nos, no capítulo CXX, com a morte de Natividade, já bastante idosa. Os gémeos tomam parte numa conversa secreta com a mãe, no seu leito de morte, na qual lhes terá sido pedido que se tornassem amigos, que jamais fossem ingratos e que a amizade não se quebrassem nunca. Ambos prometeram o que era devido e pediram à mãe que não os abandonasse. Um deputado pôs-lhes os nomes de Castor e Pólux<sup>1</sup> quando tornaram à Câmara, depois da missa de sétimo dia da mãe. Andavam, então, sempre juntos. Pedro afirma que a mãe lhes havia pedido concórdia pessoal, no entanto, no debate e no voto poderiam e deveriam

---

<sup>1</sup> Fizemos referência a estas personagens no capítulo anterior deste trabalho.

dissentir. Mesmo os contrastes pessoais, por vezes, despontavam. A Câmara terminou os trabalhos em Dezembro e, quando tornou em Maio seguinte, só Pedro apareceu, já que Paulo havia ido a Minas "uns diziam que a ver noiva, outros que a catar diamantes, mas parece que foi só a passeio"<sup>1</sup> (note-se, uma vez mais, a referência irónica do narrador). Ao contrário do ano anterior, Paulo regressou mais tarde e já não entraram juntos. Rapidamente os amigos viram que eles não viviam bem e que se detestavam. Os gémeos pediram até dispensa de uma comissão, o mesmo será dizer que voltaram totalmente outros. Aires soube da mudança e, perpassando toda a história dos irmãos pela sua memória, conclui que eles não haviam mudado, que apenas continuavam a ser os mesmos. Contrapondo a opinião de que a herança os teria modificado, Aires sempre soubera que, desde o útero, os gémeos eram os mesmos, completamente contraditórios, ou seja, os mesmos à procura de serem outros.

Será, pois, fundamental, verificarmos agora por que ordem de palavras passa a ideia de duplicidade. A primeira referência que nos surge engloba o numeral cardinal *dois* (nas versões *dous* ou *duas*) assazmente repetido ao longo de todo o romance (cerca de 257 vezes), nomeadamente até na sua variante de numeral cardinal ordinal, *segundo*. Este vocábulo surge metamorfoseado noutros de índole semelhante como sejam os casos dos substantivos masculinos *casal* (7 ocorrências), *irmãos* (5), *par* (3), *dobro* (3) ou ainda dos adjectivos *mesmo* (5), *dobrado* (3), *duplo* (2), *semelhante* (2), *duplicado* (2), *oposto*, *igual*, *médio* e *idêntico*. As constantes divergências dos protagonistas do romance levam-nos a considerar como fundamentais vocábulos constitutivos das dicotomias *um/uma* - *outro/outra* (com 105 ocorrências) e *outro/mesmo* e vocábulos como *ambos* (ou *ambas* - determinantes e/ou pronomes indefinidos) e *gêmeos*, com 86 e 71 ocorrências respectivamente, as conjunções coordenativas disjuntivas *ou/ora* e *ou/ou* (3) e ainda formas verbais (*entrar/sair*; *descer/subir*; *dar/tirar*; *dobrar*, *redobrar*,

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1092

*tresdobrar, desdobrar, desdobrado e desdobrando*), preposições (*entre*) e advérbios (*também*) analogicamente relacionados com o tema em estudo. Além disso, e como afirma Wolfgang Kayser, "os plurais (...) obrigam a considerar os processos como fenómenos de ser múltiplo"<sup>1</sup>, estando este romance, como já se verificou, repleto destes fenómenos.

Será lícito, então, concluir que a ideia de duplicidade passa no texto, e antes de mais, por um léxico variado que engloba diversas categorias morfológicas, bem como por palavras pertencentes à mesma área vocabular de *dois* ou *duplo*, como serão os casos de *duo*, *dualidade*, *ambivalência* (presente nas atitudes dos dois irmãos), *duplamente*, *simetria*, *paradoxo* (os sentimentos aparentemente contraditórios que os protagonistas patenteiam) ou *dicotomia*.

Como se poderá facilmente verificar é dada uma maior relevância a vocábulos relacionados com a separação e com a conflitualidade que afecta os gémeos Pedro e Paulo, ao mesmo tempo que apenas ocasionalmente surgem referências à sua união enquanto irmãos, enquanto casal gemelar.

---

<sup>1</sup> Wolfgang Kayser, *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)* - vol. II, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1970, p. 181

## 2.2. *Alguns Aspectos da Retórica e da Estilística da Duplicidade*

Como salientámos insistentemente no decorrer do capítulo anterior, não se poderá falar de linguagem em Machado de Assis sem se falar de modelos de dualidade, já que a escrita machadiana se desenvolve na incessante busca do lúdico e do desvio da norma através de jogos de duplicidade. Para tal contribuem os inúmeros exemplos de aforismos, paradoxos, redundâncias, efeitos de estranhamento e ironia que encontramos ao longo do romance e que resultam da escrita genial de Machado de Assis. Refira-se que, a propósito desta temática, recorreremos, com frequência, a um estudo fundamental como é o de Affonso Romano de Sant'Anna, intitulado "*Esaú e Jacó*"<sup>1</sup>.

Os modelos sistemáticos de escrita dual utilizados pelo autor ao longo da obra poderão encontrar alguns exemplos em frases como as que se seguem:

"Se há muito *riso* quando um partido *sobe*, também há muita *lágrima* do outro que *desce*, e do *riso* e da *lágrima* se faz o primeiro dia da situação, como no Gênesis"<sup>2</sup>.

"Não tardaria muito que saíssem *formados e prontos*, um para defender o *direito* e o *torto* da gente, outro para ajudá-la a *viver* e a *morrer*. Todos os *contrastos estão no homem*"<sup>3</sup>.

"Quando a lembrança de Pedro surgia na cabeça da moça, a *tristeza* empanava a *alegria*, mas a *alegria* vencida depressa a *outra*, e assim acabou o baile. Então as *duas, tristeza e alegria*, agasalharam-se no coração de Flora, como as suas gêmeas que eram"<sup>4</sup>.

"Como pode um só tecto cobrir tão diversos pensamentos? Assim é também *este céu claro* ou *brusco*, - *outro* tecto vastíssimo que os cobre com o mesmo zelo da galinha aos seus pintos... Nem esqueça o próprio crânio do homem, que os cobre igualmente, não só *diversos*, senão *opostos*"<sup>5</sup>.

A dualidade é a essência da construção de aforismos, máximas e provérbios e é com eles que Machado de Assis enriquece as suas obras.

<sup>1</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, "*Esaú e Jacó*", *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, Petrópolis, Vozes, 1973, pp. 116 a 152.

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1003 (grifos do autor referido)

<sup>3</sup> *idem*, p. 990 (grifos do autor referido)

<sup>4</sup> *idem*, p. 1038 (grifos do autor referido)

<sup>5</sup> *idem*, p. 1066 (grifos nossos)

O aforismo, tal como o provérbio, pretende "tornar mais clara a mensagem sempre a partir da oposição dos elementos"<sup>1</sup>, como poderemos ver a partir dos seguintes exemplos:

"O que o berço dá só a cova o tira"<sup>2</sup>

"A guerra é a mãe de todas as coisas"<sup>3</sup>

"Na mulher o sexo corrige a banalidade; no homem agrava"<sup>4</sup>

Estas expressões são usadas, habitualmente, como "desfecho de uma parábola"<sup>5</sup> ou "uma síntese didática sobre o cotidiano do Homem"<sup>6</sup>, ou, como acontece frequentemente ao longo de *Esaú e Jacó*, enquanto ponto culminante de algum episódio importante do romance<sup>7</sup>.

É neste contexto que verificamos o surgimento do efeito de estranhamento que, não só "inverte e subverte as regras do jogo"<sup>8</sup>, como "introduz uma ruptura no sistema lógico do esperado"<sup>9</sup>, procurando o paradoxo e, muito especialmente, a hipérbole e a ironia. O estranhamento surge, portanto, a partir da subversão de provérbios e aforismos, tais como:

"Paga o que deves, vê o que te não fica"<sup>10</sup>. Originalmente o provérbio deveria figurar do seguinte modo: "Paga o que deves, vê o que te fica" e

"A ocasião faz o furto; o ladrão já nasce feito"<sup>11</sup>. Na versão original encontraríamos: "A ocasião faz o ladrão".

<sup>1</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 142

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 966

<sup>3</sup> *idem*, p. 967

<sup>4</sup> *idem*, p. 986

<sup>5</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 143

<sup>6</sup> *ibidem*

<sup>7</sup> cf. exemplos das páginas 966, 969 e 970 da obra em análise.

<sup>8</sup> *idem*, p. 145

<sup>9</sup> *ibidem*

<sup>10</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 978

<sup>11</sup> *idem*, p. 1045

Este último será o exemplo de subversão mais flagrante ao longo de toda a obra, sendo-lhe concedido um capítulo completo intitulado precisamente *Provérbio Errado* (capítulo LXXV). A adulteração de frases-feitas permite a "subversão da ideologia da comunidade"<sup>1</sup>. Assim sendo, abandona-se o domínio da *langue* para se entrar no da *parole*.

Os paradoxos, por seu turno, contêm em si mesmos a essência da duplicidade que se contraria, como se poderá detectar através dos seguintes exemplos presentes no romance e destacados, no seu estudo, por Affonso Romano de Sant'Anna:

"Nada mais parecido com um conservador que um liberal, e vice-versa"<sup>2</sup>;

"A discórdia dos dois começou por um acordo"<sup>3</sup>;

"Emancipado o preto, resta emancipar o branco"<sup>4</sup>;

Esta figura, tal como o oxímoro, revela "l'attention en heurtant l'intelligence"<sup>5</sup>. Ambos assustam o leitor para que ele abra os olhos. Por isso, "chaque fois que l'esprit s'endort sur des idées reçues, chaque fois qu'il donne raison aux grossières évidences, celles de la matière, du pouvoir établi, de la vie pratique, le poète, le philosophe et le prophète sont là pour le frapper de paradoxes, lui prouver que les premiers seront les derniers, que qui gagne sa vie en ce monde la perd dans l'autre; qu'une seule chose est nécessaire, et c'est une chose abstraite"<sup>6</sup>. Assim, o paradoxo é, segundo o mesmo autor, "l'arme de l'esprit militant, qui affirme sa force"<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, p. 145

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1005

<sup>3</sup> *idem*, p. 991

<sup>4</sup> *idem*, p. 990

<sup>5</sup> Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 864

<sup>6</sup> *ibidem*

<sup>7</sup> *ibidem*

O paradoxo será, pois, a junção de palavras antitéticas que parecem totalmente incompatíveis, mas, quando colocadas com habilidade no seio de uma mesma proposição, lutam entre si, dividem a inteligência e conquistam à segunda vista um sentido maravilhosamente verdadeiro, frequentemente profundo e sempre revigorante. Esta figura evita o confronto abrupto do oxímoro no qual os termos são consecutivos. Consequentemente, sendo menos brutal do que aquele, tem muito mais elegância.

O oxímoro, como já foi referido, pauta-se por ser, também, um tipo de antítese na qual se aproximam duas palavras contraditórias, parecendo uma excluir logicamente a outra. Num ambiente poético, o oxímoro tende à fusão dos contrários; sob a égide da comédia ele denuncia o ridículo ou o disparate. Assim, e por outras palavras, o oxímoro pode tornar-se um auxiliar da ironia.

As redundâncias, por outro lado, "tanto podem surgir através de aforismos simplesmente quanto através de frases irônicas e de efeito"<sup>1</sup>, tecendo-se um xadrez contínuo de estruturas duplas, como parecem revelar os seguintes casos:

"O coração seja o *abismo* dos *abismos*"<sup>2</sup> e

"Foi um dos *conselhos* do *Conselheiro*"<sup>3</sup>

Estas figuras, repetições desnecessárias, levam aparentemente ao nada que poderá ser, em si mesmo, significativo, até pelo ênfase que se concede à expressão repetida. Esta surge, aliás, de forma assídua no romance, quer seja através da duplicação de palavras e/ou ideias, quer seja através de sonoridades, surgindo estas idênticas ou modificadas. As figuras de repetição detêm o fluir da informação e dão tempo para que se *saboreie* afectivamente a informação apresentada como importante:

---

<sup>1</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, p. 144

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 965

<sup>3</sup> *idem*, p. 999

"De uma vez alguém lhe disse, como para lhe dar força: «Toda alma livre é imperatriz!». Não foi outra voz, semelhante à das feiticeiras do pai nem às que falavam interiormente a Natividade, acerca dos filhos. Não; seria pôr aqui muitas vozes de mistério, cousa que, além do fastio da repetição, mentiria à realidade dos fatos"<sup>1</sup>.

A ironia, por seu lado, será o exemplo acabado da fala dupla e dúbia, já que se alude a um confronto entre o implícito e o explícito, verificando-se uma oscilação no verdadeiro sentido de uma frase ou expressão. Aquela é a revelação de uma alma que, inflamada de ordem e de justiça, se irrita com a inversão de uma ligação que ela estima natural, normal, inteligente, moral, e que ri desdenhosamente dessa manifestação de erro ou de impotência, estigmatiza-a de uma maneira vingadora revertendo, por seu turno, o sentido das palavras ou descrevendo uma situação diametralmente oposta à situação real. É a separação entre a situação e a linguagem correspondente que faz com que o auditor reconheça a ironia. Sem imperfeição não há, portanto, ironia, daí que esta seja origem de mudanças, uma mestre de moral, sendo o sinal desta mesma ironia o contexto em que ela própria se insere. A frase que se segue retrata o atrás exposto: "Que a missa, a rigor, não precisava estritamente de altar; o rito e o padre bastavam ao sacrifício. Talvez essas razões não fossem propriamente dele, mas ouvidas a alguém, decoradas sem esforço e repetidas com convicção"<sup>2</sup>. Ou ainda a expressão: "Não só de fé vive o homem, mas também de pão e seus compostos e similares"<sup>3</sup>. Segundo Maria Antonieta Pereira, também "o uso da expressão estrangeira já é um indiciador de ironia porque estabelece um contraste com a língua na qual a narrativa vem sendo desenvolvida"<sup>4</sup>, como se poderá verificar nos exemplos que se seguem: "*Ni cet excès*

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1009

<sup>2</sup> *idem*, p. 957

<sup>3</sup> *idem*, p. 1051

<sup>4</sup> Maria Antonieta Pereira, "*O Espelho - Poço e Superfície*", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 11 - nº13, Universidade Federal de Minas Gerais, Junho de 1991, p. 124

*d'honneur, ni cette indignité*"<sup>1</sup> ou "Natividade achou que era o mais difícil de explicar, mas podia ser invenção do povo. *On ne prête qu'aux riches*, acrescentou rindo"<sup>2</sup>.

O uso de expressões modalizadoras como *talvez*,

"Talvez pensasse no mal a que escapara, se vendesse o retrato por dez tostões. Em todo o caso, ficou a olhar para fora, para longe, para onde há justiça eterna... Três mil-réis!"<sup>3</sup>,

a diferença entre o verbo *parecer* e *ser*, tal como *encobrir* e *descobrir* remetem para sentidos dúbios e duplos na linguagem de Machado de Assis. Outro meio típico da *refutatio* é a polaridade disjuntiva que abunda por todo o romance, causadora também de uma duplicidade óbvia e inequívoca:

"Ou o passado, ou a pessoa, com as suas maneiras discretas e espírito repousado, ou tudo isso junto, dava a este homem, relativamente a esta senhora, uma confiança que ele não achava agora em ninguém, ou acharia em poucos"<sup>4</sup>.

Por outro lado, a riqueza vocabular e o frequente recurso a artifícios retóricos como sejam a comparação, a antítese, as imagens, a hipérbole e a alegoria (estabelecida entre Pedro e a Monarquia e Paulo e a República), reforçam essa mensagem de duplicidade narrativa que o autor pretende transmitir. A comparação, sendo um meio de semelhança estabelecido entre dois objectos em que um serve para evocar o outro, remete, desde logo, para uma forte componente dupla do discurso:

"A gente voou, não airoosamente, como a andorinha ou a pomba, em busca do ninho ou do alimento, voou de atropelo, pula aqui, pula ali, pula acolá, para todos os lados"<sup>5</sup>.

Por seu turno, a antítese caracteriza-se por ser uma figura através da qual se estabelece um contraste entre duas ideias, por forma a que uma ponha a outra em

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 952

<sup>2</sup> *idem*, p. 960

<sup>3</sup> *idem*, p. 980

<sup>4</sup> *idem*, p. 994

<sup>5</sup> *idem*, p. 996

evidência. Podendo afectar o tom de uma passagem completa, o gosto por esta figura advém da necessidade de se agir sobre o leitor. Além disso, a antítese é condição obrigatória no surgimento de outras figuras, como sejam os casos do oxímoro e da paronomásia. Nesta obra encontramos uma forte componente retórica desenvolvida na base de antíteses:

"Então as duas, tristeza e alegria, agasalharam-se no coração de Flora, como as suas gêmeas que eram"<sup>1</sup>.

O recurso a imagens é uma área também bastante fértil nesta obra. A imagem é um termo abstracto que indica de maneira figurada, metafórica, a essência, o estado, a maneira de ser, o movimento do objecto ou a disposição de um conjunto de objectos. A imagem impressiva nasce da sua congénere hipotética do Romantismo e estabelece uma relação com o invisível, abrindo a porta a todas as intuições do Além, só se desenvolvendo num espaço místico:

"Uma ou outra vez, na cama, antes de dormir, repetia-se o fenómeno, depois de muita resistência da parte dela, que não queria perder o sono. Mas o sono vinha, e o sonho completava a vigília. Flora passeava então pelo braço do mesmo garção amado, Paulo se não Pedro, e ambos iam admirar estrelas e montanhas, ou então o mar, que suspirava ou tempestuava, e as flores e as ruínas. Não era raro ficarem os dous a sós, diante de uma nesga de céu, claro de luar, ou todo repregado de estrelas como um pano azul escuro. Era à janela, supõe; vinha de fora a cantiga dos ventos mansos, um espelho grande, pendente da parede, reproduzia as figuras dela e dele, confirmando a imaginação dela. Como era sonho, a imaginação trazia espetáculos desconhecidos, tais e tantos que mal se podia crer bastasse o espaço de uma noite. E bastava. E sobrava. Sucedia que Flora acordava de repente, perdia o quadro e o vulto, e persuadia-se que era tudo ilusão, e raro então dormia. Se era cedo, erguia-se, andava, cansava-se, até adormecer novamente e sonhar outra cousa.

Outras vezes, a visão ficava sem o sonho, e diante dela uma só figura esbelta, com a mesma voz namorada, o mesmo gesto súplice. Uma noite, indo a deitar-lhe os braços sobre os ombros com o fim inconsciente de cruzar os dedos atrás do pescoço, a realidade, posto que ausente, clamou pelos seus foros, e o único moço se desdobrou nas duas pessoas semelhantes.

A diferença deu às duas visões de acordada um tal cunho de fantasmagoria que Flora teve medo e pensou no Diabo"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 1038

<sup>2</sup> *idem*, pp. 1049 e 1050

A hipérbole, consistindo no exagero dos termos, duplica-os, bem como o seu sentido. Esta figura, na opinião de Henri Morier<sup>1</sup> acaba por desvalorizar o estilo, uma vez que a economia será sempre a rainha desse mesmo estilo:

"Ao piano, entregue a si mesma, era capaz de não comer um dia inteiro. Há aí o seu tanto de exagerado, mas a hipérbole é deste mundo, e as orelhas da gente andam já tão entupidas que só à força de muita retórica se pode meter por elas um sopro de verdade"<sup>2</sup>.

É importante referir que as inúmeras citações clássicas literárias surgidas ao longo do romance servem, ainda, para enriquecer o texto, mostrando as influências e fontes de Machado de Assis, e estabelecer relações de intertextualidade. Tais são os casos de Goethe e do seu *Fausto*, de Homero, através da *Iliada* e da *Odisseia*, de *Macbeth* de William Shakespeare, das referências feitas a Dante, Ésquilo, Xenofonte, Musset, Casimiro de Abreu, Horácio, Cervantes, Erasmo e Proudhon, das *Novelas do Decameron* de Bocaccio e, fundamentalmente, da *Bíblia*:

"O doutor foi à estante e tirou uma Bíblia, encadernada em couro, com grandes fechos de metal. Abriu a Epístola de S. Paulo aos *Gálatas*, e leu a passagem do capítulo II, versículo 11, em que o apóstolo conta que, indo a Antioquia, onde estava S. Pedro, «resistiu-lhe na cara»"<sup>3</sup>.

Esta obra parece, imperativamente, aproximar-se de um carácter alegórico, contando uma parábola individualizadora e originalmente formulada. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, "em Machado o texto concebido é um texto fictício", por isso, "a compreensão da obra deve ser mais fundamente buscada no significante, naquilo que o inconsciente foi largando aqui e ali em seu alargamento e na expansão do imaginário"<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> cf. com Henri Morier, *op. cit.*, pp. 536 e 537

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 986

<sup>3</sup> *idem*, p. 968

<sup>4</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 121

O autor do romance usa vocabulário simples, embora recorra a processos compositivos complexos, criando assim um "romance poético"<sup>1</sup>, mais apreciado pela sua estrutura verbal do que pelo enredo, daí que Ivan Teixeira refira que "os textos de Machado de Assis contêm sempre múltipla significação"<sup>2</sup>.

Por tudo isto, o mesmo autor considera que a revolução machadiana "instaura uma nova ordem literária na língua portuguesa, a qual requer uma nova concepção de estilo, de enredo e de foco narrativo, uma nova maneira de construir as personagens e uma nova visão de mundo. A novidade desses elementos, chamados elementos intrínsecos da obra literária, consiste principalmente na pluralidade de formas que podem assumir"<sup>3</sup>. O crítico citado caracteriza de uma forma perfeitamente objectiva os romances machadianos: "Dentre tais soluções, presentes em todos os romances posteriores a *Brás Cubas*, destaca-se o espírito de síntese e fragmentação. De fato, tais romances são fragmentários. Nunca são longos, nem contêm sequências estendidas. Suas frases são curtas; os capítulos, curtíssimos. Preferem o incompleto, o alusivo, o elíptico. Possuem *estrutura metonímica*, isto é, insinuem o todo pela apresentação das partes. Assim, a síntese do romance machadiano decorre da aplicação à prosa do princípio universal da poesia, o qual consiste na seleção rigorosa dos vocábulos e situações"<sup>4</sup>. Ivan Teixeira fala ainda em *brevidade dialéctica* como uma das características da prosa de Machado, numa clara alusão à procura incessante de um máximo de sentido com um mínimo de palavras, bem como à brevidade e contenção patentes na prosa deste autor.

---

<sup>1</sup> Expressão contida em Ivan Teixeira, *Apresentação de Machado de Assis*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1987, pp. 4 e 5

<sup>2</sup> *idem*, p. 8

<sup>3</sup> *idem*, pp. 60 e 61

<sup>4</sup> *idem*, p. 61

A esta obra não poderá ser alheia a teoria pessimista de impotência perante o Destino preconizada por Arthur Schopenhauer (1788-1866) e tão do agrado de Machado de Assis:

"Aires suspirou em segredo, e curvou a cabeça ao Destino. Não se luta contra ele, dirás tu; o melhor é deixar que pegue pelos cabelos e nos arraste até onde queira alçar-nos ou despenhar-nos"<sup>1</sup>,

nem tão pouco o pólo aglutinador da ambivalência que conduz toda a obra, já que cada frase parece ter sempre mais do que um significado e, através de sarcasmos e intertextualidades constantes, chegamos à obtenção de provas cabais que corroboram o dialogismo e a polifonia dos textos. O jogo metafórico, presente no último parágrafo do romance, e a duplicidade emotiva a ele inerente provam o que acabámos de referir:

"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 apalmando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna"<sup>2</sup>.

A constante recorrência de Machado à frase bimembre, incluindo-se aqui a que é constituída por dois segmentos fónicos, corrobora a ideia já amplamente analisada da duplicidade que perpassa todo o romance:

"Nem tinha só esta casa de Botafogo, mas também outra em Petrópolis; nem só carro, mas também camarote no Teatro Lírico..."<sup>3</sup>.

Deste modo, podemos afirmar que "a frase machadiana é de facto sempre faceira: exige que nós a olhemos antes de ver o que ela mostra (...) Machado é um escritor em quem o aspecto fortemente retórico do estilo, longe de lesar, *reforça* a energia *mimética* da linguagem, o seu poder de imitar, de *fingir* (ficção) efectivamente a variedade concreta da vida. E isso, também, mais do que um traço pós-romântico, é algo genuinamente *moderno*; algo menos próximo dos impressionistas do que de um Joyce, um J. L. Borges

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1016

<sup>2</sup> *idem*, p. 1093

<sup>3</sup> *idem*, p. 956

ou um Guimarães Rosa"<sup>1</sup>. Machado de Assis recorre também a frases truncadas porque, por influência da tradição luciânica, gostava de "renovar o sabor de uma citação, intercalando-a numa frase nova, original e bela"<sup>2</sup>.

A estilística desta obra, tal como a de *Memorial de Aires*, passa por descobrir e encobrir, disso nos dando prova o próprio autor: "Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade astuta e aguda que descobre o encoberto"<sup>3</sup>. A prosa é, então, detalhista, plena de construções antitéticas, veiculando uma sátira amena. É uma prosa culta e escrita diante do espelho. Ao mesmo tempo que se dá muita importância ao detalhe quotidiano, à conversa miúda e às grandes abstrações, formam-se os traços fundamentais da comédia. Machado usa a atenuação como uma das características básicas do seu discurso, sendo este um processo que permite introduzir um sinal de dúvida no saber do locutor.

Torna-se importante atentarmos, também, na variedade dos tempos verbais dominantes no texto, manuseando o autor na perfeição o Condicional, a propósito do qual Helder Macedo faz a seguinte observação:

"O Machado é mais complicado, porque encontrou aquela maneira muito especial de falar do que é no modo condicional, dizendo ao mesmo tempo o que poderia não ser e portanto poderá vir a ter sido, como Deus nos anos 60. Mulato ressentido, fartaram-se os críticos de dizer até que se fartaram"<sup>4</sup>.

Mas Machado de Assis não esquece a utilização do Presente do Indicativo, do Pretérito Perfeito, do Pretérito Imperfeito e do Infinitivo, bem como a dupla verbalização constante ao longo do texto: "...e fitava-as, cheirava-as..."<sup>5</sup> ou "...a criança se agite e se

---

<sup>1</sup> José Guilherme Merquior, "Género e Estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*", *Colóquio/Letras* nº 8, Lisboa, Julho de 1972, p. 20

<sup>2</sup> Machado de Assis, "Teoria do Medalhão", citado por Enylton de Sá Rego, *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a Sátira Menipéica e a Tradição Luciânica*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989, p. 112

<sup>3</sup> Machado de Assis, "A Semana - Crónica de 11 de Novembro de 1897", *Obra Completa*, vol. III, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997, pp. 772 a 775

<sup>4</sup> Helder Macedo, *Pedro e Paula*, Lisboa, Editorial Presença, 1998, p. 187

<sup>5</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 949

atire..."<sup>1</sup>. Paralelamente, encontramos também variados exemplos de dupla adjectivação frásica: "Subia-se por uma escadinha, estreita, sombria..."<sup>2</sup>. Outra técnica bastante utilizada é a simetria, sendo esta composta por uma série de imagens em que cada uma delas reflecte um só ponto real. Verificamos a simetria no olhar, já que os gémeos olham na mesma direcção, seja em relação a Flora, seja em relação a Natividade, ou até a Aires.

O estilo indirecto livre abunda na obra, aspecto amplamente estudado por Matoso Câmara Jr. e Eugênio Gomes. Como exemplo ilustrativo apresentamos um extracto do capítulo CXVII:

"- Por que é que a política os há de separar?

- Sim, podiam ser grandes na ciência, um grande médico, um grande jurisconsulto...

Natividade não quis confessar que a ciência não bastava. A glória científica parecia-lhe comparativamente obscura; era calada, de gabinete, entendida de poucos. Política, não. Quisera só a política, mas que não brigassem, que se amassem, que subissem de mãos dadas...Assim ia pensando consigo, enquanto Aires, abrindo mão da ciência, acabou declarando que, sem amor, não se faria nada"<sup>3</sup>.

O "estilo sóbrio/directo" e "alegórico/alusivo"<sup>4</sup> deste romance transparece nas palavras de Afrânio Coutinho: "Essa arte da sugestão e da impressão não podia deixar de eleger toda uma técnica da linguagem e do estilo. Uma sintaxe simples, exata, clara, um ritmo *brisé*, *saccadé*, frases curtas, descontínuas, pontilhadas, desprovidas de *élan* e efeitos oratórios, fragmentada, sem simetrias, sem subordinações e coordenações, eis alguns dos traços gerais"<sup>5</sup>. Deste modo, Machado colocou-se na linha da poética aristotélica em

<sup>1</sup> *idem*, p. 958

<sup>2</sup> *idem*, p. 947

<sup>3</sup> *idem*, p. 1088

<sup>4</sup> a que alude Ivan Teixeira, *op. cit.*, p. 141.

<sup>5</sup> Afrânio Coutinho, "Machado de Assis na Literatura Brasileira", Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997, p. 51

que a obra de arte "não é cópia mas imitação, transfiguração, transposição da realidade"<sup>1</sup>.

Dando particular relevância à *nacionalidade estética*<sup>2</sup>, a digressão machadiana comporta sempre uma reflexão sobre a natureza literária do discurso, construindo, assim, uma metalinguagem própria. Deste modo, será lícito afirmar que Machado de Assis desconstrói o real através da manipulação da linguagem, não tendo, no entanto, a preocupação em afirmar a sua tendência para qualquer um dos sectores possíveis. *Esau e Jacó* não permite ao leitor nenhuma segurança, sendo, pois, um enigma absoluto à espera de ser decifrado. A instauração de enigmas, por vezes sem resolução, é uma das características mais marcantes dos romances da maturidade de Machado de Assis e, como refere Arnaldo Saraiva, "...quase não há obra machadiana em que eles não compareçam. E de algum modo também poderíamos dizer: não há obra literária em que não haja enigma ou enigmas"<sup>3</sup>.

Como refere José Guilherme Merquior, "Machado não se limita a ornar de leve o discurso narrativo: visivelmente, ele se compraz em desenvolver os ornatos. Em sua obra, a ausência de «declamação» nos diálogos e descrições só tem paralelo na ostensividade *retórica* da linguagem. Retórica, é claro, no melhor, no verdadeiro sentido, ou seja: de consciência da natureza artificial e técnica da frase literária"<sup>4</sup>.

Todos estes aspectos duais da linguagem contribuem para reforçar a "associação escrita/jogo"<sup>5</sup> na prosa de Machado de Assis, ou seja, cada texto deste romancista é um

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 57

<sup>2</sup> É do conhecimento geral o interesse desde sempre manifestado por Machado de Assis relativamente à nacionalidade e às características intrínsecas do seu Brasil. Atente-se no artigo de crítica "Notícia da Atual Literatura Brasileira - Instinto de Nacionalidade" (*Novo Mundo*, 24 de Março de 1873, Machado de Assis, *Obras Completas*, vol. III, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997, pp. 801 a 809) que, do que aqui foi referido, é prova cabal.

<sup>3</sup> Arnaldo Saraiva, "Para uma Teoria do Texto Enigmático ou o Conto Enigmático de Machado de Assis", *Separata de Terceira Margem*, Porto, 1998, p. 3

<sup>4</sup> José Guilherme Merquior, *op. cit.*, p. 20

<sup>5</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 148

programa, uma poética, uma escrita "que se faz enquanto se faz"<sup>1</sup>. O estilo do autor, nesta como em muitas outras obras, é aparentemente simples e linear havendo, no entanto, uma grande preocupação com a linguagem e com a construção do texto, ao mesmo tempo que se relatam episódios do comportamento humano plenos de subjectividade e profundidade.

Patenteando, de uma forma que chega a raiar as margens da teimosia, uma visão irónica dos acontecimentos e do mundo para a qual contribuem o absurdo, o paradoxo e o engano, Machado de Assis "efetiva a subversão do código real e do ideológico em favor do simbólico ao contestar a *razão* sobre a qual a comunidade se ergue e colocá-la no mesmo nível de *sandice*, mostrando que verdade e mentira são resultantes de um código preestabelecido e que a ausência é tão presente como a mais presente das realidades (...) Ele faz uma inversão: em vez de uma obra denotativa alinhavando os significados, ele articula um universo de conotação preche de significantes"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 130

<sup>2</sup> *idem*, p. 22

### 2.3. A Duplicidade Narrativa

#### a) As estruturas metatextuais e a simbólica da duplicidade

Michel Raimond afirma em *Le Roman*: "Le roman est le lieu du possible - de l'infinité des possibles"<sup>1</sup> e será precisamente sobre esse leque, essa infinidade de mundos possíveis dentro do romance *Esaú e Jacó* de Machado de Assis que agora nos debruçaremos.

O romance inicia-se com uma *Advertência* dirigida ao leitor na qual se pretende justificar o surgimento da obra em causa. Após a morte do Conselheiro Aires, um dos narradores da história, foram encontrados entre os seus pertences sete cadernos manuscritos em que os seis primeiros tinham número de ordem, só o derradeiro se encontrava titulado como Último. Este breve primeiro parágrafo da *Advertência* permite-nos, objectivamente, salientar alguns aspectos ficcionais que se nos afiguram como notáveis na escrita machadiana. A atribuição da autoria dos cadernos a Aires prepara já o aparecimento do segundo narrador e do segundo plano enunciativo no romance, bem como distingue esta obra de todos os outros manuscritos pelo facto de não ser numerada. A razão surge em seguida:

*"A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida aos outros, não é natural, salvo se queria obrigar à leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas"*<sup>2</sup>.

Apesar de ter surgido por último, o narrador da *Advertência* pensa que o mais natural seria este romance ser publicado antes do *Memorial de Aires* (1908), uma vez que esta última obra faz referência aos protagonistas da história que agora se retratará.

Por outro lado, surge a questão do título: o autor do manuscrito ter-lhe-á

<sup>1</sup> Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 181

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 946

colocado Último, no entanto,

"foram lembrados vários em que o assunto se pudesse resumir, Ab ovo, por exemplo, apesar do latim; venceu, porém, a idéia de lhe dar estes dous nomes que o próprio Aires citou uma vez:

*Esaú e Jacó*<sup>1</sup>.

Machado de Assis, com a genialidade que o caracteriza, foi capaz de alterar, através de mecanismos fictivos, algo por ele criado anteriormente, também num plano ficcional e atribuído à autoria de uma personagem por si criada. Trata-se, pois, de um duplo processo de ficcionalização, uma vez que o autor criou a personagem do Conselheiro e um conjunto de textos que seriam da sua autoria e, finalmente, entende por bem alterar a ordem dos cadernos manuscritos encontrados para assim manter a veracidade dos factos e facilitar a missão do leitor.

Chegados somos, pois, à reflexão que se impõe sobre o título da obra: *Esaú e Jacó*. O título escolhido é, neste caso concreto, também ele um texto, visto que nos remete para o hipertexto mítico, de cariz bíblico e cristão, que conta a história dos filhos de Isaac. A narrativa bíblica relata-nos a separação dos dois irmãos, Esaú e Jacó, filhos de Isaac, depois de Jacó ter usurpado o direito à primogenitura por parte de Esaú, desenvolvendo-se entre eles, durante anos a fio, uma intensa rivalidade, no final solucionada por uma reconciliação (*Génesis*, capítulos 27 a 33). No romance de Machado de Assis a história retrata uma outra realidade. Como refere Luiz Costa Lima, "o texto de Machado aparece como uma versão modernizada do relato bíblico"<sup>2</sup>. Rivais eternos, Pedro e Paulo jamais sanarão as suas diferenças. Embora se verifiquem elipses no conflito, o mesmo nunca terá o seu fim e é em aberto que a história termina, cada um dos protagonistas seguindo a sua linha numa descrição paralela do trajecto desses elementos. O próprio título rejeitado, *Ab ovo*, insere-se nesta linha de pensamento, já

---

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> Luiz Costa Lima, *Dispersa Demanda (Ensaio sobre Literatura e Teoria)*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1981, p. 103

que retrata a luta, desde o ventre materno, de dois irmãos que jamais ultrapassarão as suas divergências. Por outro lado, é importante referir que "quanto à segunda matriz (clássico-pagã) o conflito poderia ser estabelecido talvez entre Pedro e Paulo ou Castor e Pólux, referidos no último capítulo do livro"<sup>1</sup>. Filhos de Júpiter e Leda, e sendo um mortal e o outro imortal, Pólux divide com Castor a imortalidade que lhe havia sido delegada por Júpiter, ao contrário do que sucede neste romance em que, como vimos, a oposição pauta-se por ser contínua.

O título, como é visível, aponta o caminho do mito, embora não baste para decidir a estrutura do livro. O mito de Esaú e Jacó "serve para introduzir a estória ao enfatizar que a rivalidade de Pedro e Paulo havia, como na narrativa bíblica, se iniciado no ventre da mãe"<sup>2</sup>. O mito de Castor e Pólux, a que se alude no último capítulo, encerra a obra, coadjuvado pela opinião do Conselheiro: "Aires sabia que não era a herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero"<sup>3</sup>.

Independentemente do aspecto mítico que, como já vimos, funciona em circularidade no romance e sempre em interligação com o título, a denominação escolhida para a obra aponta para a existência de duas personagens principais que num determinado espaço e tempo farão desenrolar as suas acções.

Em termos funcionais, o título não só se relaciona com o desfecho (aberto) da narrativa, como também se aproxima de outros elementos paratextuais, como é o caso da epígrafe que surge imediatamente antes do Capítulo Primeiro. "*Dico, che quando l'anima mal nata ...*", um verso de Dante, foi a escolhida para esta narrativa. Se tivermos em consideração que a epígrafe poderá ter uma feição de **palavra autoritária** (Bakhtin), certo é que a mesma "esboça pistas de leitura particularmente importantes

<sup>1</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 118. De facto, "Castor e Pólux foram os nomes que um deputado pôs aos dous gêmeos, quando eles tornaram à Câmara, depois da missa do sétimo dia. Tal era a união que parecia aposta" (Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1092).

<sup>2</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 118

<sup>3</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1093

nos planos semântico e pragmático (...) e abre caminho aos temas dominantes do romance, ao mesmo tempo que avaliza os intuitos crítico-ideológicos que o inspiram"<sup>1</sup>. O verso de Dante deixa no ar a desconfiança relativamente às almas mal nascidas que jamais encontrarão o seu caminho de paz, ajustando-se tal mensagem ao conflito vivido, desde o útero, por Pedro e Paulo e/ou por Esaú e Jacó. A epígrafe deste livro é retomada no capítulo XII, em paralelo com o adágio popular "O que o berço dá só a cova o tira", e explicado em pormenor pelo narrador no capítulo seguinte, intitulado, precisamente, "A Epígrafe"<sup>2</sup>:

"Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos"<sup>3</sup>.

A ficcionalização de relatos bíblicos é uma constante ao longo de toda a produção machadiana, como se poderá verificar, não só pelo episódio que serve de base a este romance, mas também pelo sucedido no conto "Na Arca (Três Capítulos Inéditos do *Gênesis*)", presente na colectânea *Papéis Avulsos* (1882), com o qual se poderá estabelecer um paralelismo. O breve relato ocorre na arca de Noé entre os seus três filhos: Sem, Cam e Jafé. O pai dos rapazes relembra-lhes o regresso a terra enquanto Sem avança com a sugestão de que, uma vez aí chegados, cada um fique na sua tenda com a família e prossiga a sua vida como bem entender. Esta ideia despoleta a discussão entre Sem e Jafé relativamente à quantidade de terra que deverá caber a cada um. O conflito alarga-se à divisão de um rio e das suas margens, chegando a um extremo limite por ocasião da ameaça de morte de Jafé a Sem, no caso de este entrar nas terras daquele.

<sup>1</sup> Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994, p. 125. O escritor Helder Macedo privilegiou, como epígrafe ao seu romance *Pedro e Paula* (1998), um excerto de *Esaú e Jacó*: "Esaú e Jacó brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito..."

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 966

<sup>3</sup> *ibidem*

Cam tenta, em vão, apaziguar ao ânimos resolvendo a situação a contento, mas tudo se agrava ilimitadamente. Os irmãos acabam por se envolver num conflito físico. A arca, pairando sobre as águas do abismo, estremece, e Noé é forçado a intervir. Este apenas consegue novo envolvimento conflituoso que só a muito custo termina. É então que o patriarca proíbe qualquer ajuste a respeito do lugar onde levantarão as tendas antes da descida da arca. Nesta altura, Noé olha para o céu e diz: "Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?"<sup>1</sup>. Nenhum dos filhos entende a sua observação e a arca permanece a boiar sobre as águas do abismo. Envolvidos numa dimensão profética e proleptica, também estes irmãos discutem, como Esaú e Jacó, pelo direito à herança e recorrem, como Pedro e Paulo, a confrontos verbais e mesmo físicos.

Da dualidade titular do romance à dualidade presente na titulação dos capítulos. Vários são os capítulos da obra presentes ao longo de toda a composição que remetem para a ambiguidade e duplicidade. Assim o demonstram os exemplos que se seguem<sup>2</sup>:

Capítulo Primeiro – *Cousas Futuras*. Neste capítulo retrata-se a dualidade entre o tempo presente - Pedro e Paulo são crianças com pouco mais de um ano - e o futuro previsto pela Cabocla do Castelo de que ambos serão grandes homens.

Capítulo II – *Melhor de Descer que de Subir*. Dá-se o regresso da casa da Cabocla com a boa nova sobre o futuro promissor dos gémeos, facto que facilita a descida do Morro do Castelo devido à alegria sentida por sua mãe.

Capítulo V – *Há Contradições Explicáveis*. Segundo o narrador da obra, as contradições que reflectem o mais íntimo do ser humano serão sempre explicáveis. Neste episódio, Natividade e Santos mandam rezar uma missa por alma de um parente

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, "Na Arca (Três Capítulos Inéditos do *Gênesis*)", *Papéis Avulsos, Obra Completa*, vol. II, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997, p. 307

<sup>2</sup> Socorremo-nos, como ponto de partida para esta abordagem, do já citado artigo de Affonso Romano de Sant'Anna, "*Esaú e Jacó*".

falecido de Santos, mas fazem-no numa igreja modesta para que, assim, ninguém os possa ver e o casal possa gozar o assombro local.

Capítulo VIII – *Nem Casal, Nem General*. Depois de tomar conhecimento da gravidez de Natividade, Santos deseja uma filha, enquanto a mãe prefere um rapaz, decidindo-se ambos por um casal. Devido à sua constante indisposição, a mãe pensa que carrega consigo um general ou um casal que "aprendia a desamar de véspera"<sup>1</sup>, verificando-se, afinal, que nem uma coisa nem outra, pois a sete de Abril de 1870 dá-se o nascimento de um par de varões iguais.

Capítulo XI – *Um Caso Único!* A Cabocla do Castelo relembra a Natividade a briga uterina dos gémeos que Santos considera ser ... um caso único!

Capítulo XV – *Teste David cum Sibylla*. Após a previsão feita pela Cabocla do Castelo, Santos consulta Plácido, um sacerdote espírita, para que este lhe confirme o futuro sucesso dos filhos, o que vem de facto a suceder. A expressão latina utilizada, retirada do *Dies Irae* medieval cantado nas missas fúnebres, contribui para a erudição da obra.

Capítulo XIX – *Apenas Duas. Quarenta Anos. Terceira Causa*.

Capítulo XXIV – *Robespierre e Luís XVI*.

Capítulo XXVI – *A Luta dos Retratos*. Depois da aquisição dos retratos das personagens citadas no capítulo XXIV, os mesmos foram pendurados na cabeceira da respectiva cama, como se de um brasão se tratasse, mas tudo termina com os desenhos feitos num e noutra, até que ambos se rasgaram.

Capítulo XXXV – *Em Volta da Moça*. Os gémeos, que se encontravam já a frequentar diferentes cursos em diferentes cidades, continuavam a dedicar-se a Flora sem ciúme mútuo.

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *Esau e Jacó, Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997, p.958

Capítulo XXXVI – *A Discórdia Não é Tão Feia Como Se Pinta*. O narrador desenvolve a ideia de que a discórdia não é feia nem estéril, uma vez que leva à criação e produz muitos livros.

Capítulo XXXVII – *Desacordo no Acordo*. Em 1888 os gêmeos concordam sobre a emancipação dos escravos. Apesar dessa concordância aparentemente pacífica, o desacordo surge entre os dois, já que, para Pedro, tal emancipação era um acto de justiça e para Paulo o início da revolução.

Capítulo XLVI – *Entre um Ato e Outro*. Estabelece-se uma relação de similitude entre a vida e o teatro, com o passar do tempo que se assemelha à passagem de um acto a outro.

Capítulo LV – *“A mulher é a desolação do homem”* (Proudhon). Este capítulo incide nas reflexões de Aires sobre o casal constituído por D. Cláudia e Batista que parecem formar um só ser.

Capítulo LXV – *Entre os Filhos*. Natividade pede a Pedro que não se pronuncie sobre a Implantação da República, enquanto Paulo extravasa a sua felicidade. Natividade pede a Paulo para não sair, mas para evitar a briga deixa-o ir.

Capítulo LXVI – *Entre o Basto e a Espadilha*. Capítulo repleto de diádes que pretendem simbolizar a construção de todo o Universo com base nestas relações binárias.

Capítulo LXXV – *Provérbio Errado*.

Capítulo LXXIX – *Fusão, Difusão, Confusão...* Flora tem alucinações: vê o desembarque dos gêmeos, separados, pensa que os ouve falar, as duas vozes confundem-se de tão iguais que são acabando por ser uma só. A sua imaginação faz deles uma pessoa única.

Capítulo LXXXI – *Ai, duas almas...*

Capítulo LXXXV – *Três Constituições*. Diz-se que os gêmeos dariam as

Constituições, uma republicana e outra imperial, para terem Flora para si, representando esta uma terceira Constituição, a síntese das outras duas.

Capítulo LXXXVII – *Entre Aires e Flora*. Flora ia apacando a ira de cada gémeo e defendia sempre o que não estava presente. Aires também anuí sempre à opinião do seu interlocutor e cada vez mais se sentia pai de Flora.

Capítulo LXXXIX – *O Dragão*. O tempo é comparado a um dragão devido à sua perpetuação e voracidade.

Capítulo XCIII – *Não Ata Nem Desata*. Flora mantém o conflito de afinidades e o mesmo equilíbrio de preferências, tomando a resolução de acabar com a situação ou consigo.

Capítulo XCIV – *Gestos Opostos*. Ao mesmo tempo que reza fervorosamente, Flora quer a meia escuridão e rejeita a visita dos gémeos.

Capítulo XCV – *O Terceiro*. Surge o terceiro pretendente de Flora, Gouveia, um oficial de secretaria que, tendo recebido a herança de um padrinho – três contos de réis – viu nisso dois benefícios: o legado e a ocasião de travar relações com o pai de Flora.

Capítulo C – *Duas Cabeças*. Flora faz desenhos onde surgem duas cabeças iguais e juntas, ligadas por um vínculo escondido. Aires rasga este desenho e Flora verte, pelo sucedido, duas lágrimas, talvez uma por cada gémeo.

Capítulo CII – *Visão pede meia sombra*. Flora continua a pensar nos gémeos e a desenhar. Aqueles acompanhavam-na em tudo. Para os ver necessitava de meia sombra, pois a claridade desvanecia a ilusão do uno.

Capítulo CVI – *Ambos quais?* Flora piora e, em delírio, ou já perto da morte, faz a fusão dos gémeos num só.

Capítulo CXIII – *Uma Beatriz para Dous*.

Capítulo CXIV – *Consultório e Banca*. Meses depois da morte de Flora, Pedro abria consultório médico e Paulo banca de advogado. Cada um trabalhava com um

colega de nomeada e prático. A profissão divide, também, as relações de ambos.

Capítulo CXV – *Troca de Opiniões*. Verifica-se uma troca de inclinação política: Paulo entra a fazer oposição ao governo e Pedro modera o tom e o sentido e acaba por aceitar o regime republicano. A discórdia não morria com eles. Apenas trocaram de armas para continuar o mesmo duelo.

Capítulo CXVIII – *Cousas Passadas, Cousas Futuras*. Quando Natividade passa pela Igreja de S. José e pelo Morro do Castelo, lembra-se da predição da Cabocla, estabelecendo-se, portanto, uma distinção entre o passado e o futuro, uma vez que a previsão da Cabocla se havia concretizado, pois os gémeos eram já grandes homens. Esta breve explicação complementa-se com os restantes capítulos aos quais fizemos já alusão ao longo deste estudo.

O facto do romance ter 121 capítulos é, por si só, sintomático, visto que denotamos a conjugação dos algarismos  $1 + 2 + 1$  que poderia ser traduzida pela fórmula  $1 = 2 = 1$ , isto é, um só ser é constituído por dois elementos semelhantes fisicamente, mas que buscam a sua identidade própria. Procura infrutífera, uma vez que o conflito eterno em que se movem apenas faz salientar ainda mais a mesmidade que os caracteriza.

Simbolicamente,

"cem é uma parte que forma um todo no todo, um microcosmo no macrocosmo, que distingue e individualiza uma pessoa, um grupo, uma realidade qualquer num conjunto. E esta entidade assim individualizada possuirá as suas propriedades distintivas, que lhe darão uma eficácia particular num conjunto mais vasto"<sup>1</sup>.

Por seu turno, o número 21 é o número da perfeição por excelência, da sabedoria divina. Segundo Allendy:

"... no 21 nós vemos a individualidade (...) resultar da diferenciação cósmica (...), (...); com 21, a unidade organiza-se na dualidade. (...). 21 é ímpar; é o esforço

<sup>1</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 181

dinâmico da individualidade que se elabora na luta dos contrários e abraça o caminho sempre novo dos ciclos evolutivos (...)"<sup>1</sup>.

Deste modo, torna-se evidente a intenção ficcional de Machado de Assis ao escolher, de forma consciente para o seu romance, estruturas metatextuais que contêm em si mesmas marcas de duplicidade que, de resto, acompanham toda a composição narrativa.

---

<sup>1</sup> citado em Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 697

**b) Os narradores e os planos narrativos**

A narrativa parte, segundo nos é dito, de um manuscrito encontrado entre os pertences do Conselheiro Aires. Ao contrário do que seria de esperar, deparamo-nos com uma história contada na primeira pessoa, em que o ponto de vista que nos é fornecido é subjectivo, sendo este, por sua vez, *quebrado* pela omnisciência própria da narração em terceira pessoa, estabelecendo o narrador uma forte ligação com o leitor. A criação de um narrador fictício, Aires, paralelamente à existência do narrador empírico, estabelece um "contraponto entre criador e criação"<sup>1</sup>.

Encontramo-nos, portanto, perante "não apenas dois narradores, mas duas escritas superpostas"<sup>2</sup>, pelo que nos é permitido "proceder a um distanciamento na própria matéria narrada"<sup>3</sup>. Segundo a opinião de Wayne C. Booth, "dans certaines oeuvres, le narrateur devient un personnage central, doté d'une grande énergie physique, mentale et morale (*Tristram Shandy, A la recherche du temps perdu, Dr. Faustus*). Dans des oeuvres de ce genre, le narrateur est généralement tout à fait différent de l'auteur implicite qui le crée; nous construisons d'ailleurs en partie la personnalité de l'auteur, en nous appuyant sur ce en quoi le narrateur se différencie de lui"<sup>4</sup>. Affonso Romano de Sant'Anna fala de dois planos narrativos: o da escrita fingida e o da escrita real<sup>5</sup>. Na escrita *fingida* do Conselheiro Aires surge a história dos gémeos e todos os elementos daí decorrentes, como sejam os casos das suas relações de amizade, relações profissionais ou até as suas inclinações políticas. Na escrita *real*, a de Machado de Assis, "articula-se a montagem da estória, as anotações críticas sobre

<sup>1</sup> cf. Alexandre Eulálio, *Escritos*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1992

<sup>2</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 123

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> Wayne C. Booth, *Poétique du Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 95

<sup>5</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 123

o imaginado texto de Aires, e o aprofundamento de algumas observações e até discordâncias em relação ao manuscrito"<sup>1</sup>. Além disso, este "narrador, em todo o caso, gosta de se distanciar, às vezes, da narração dos factos e de se dedicar a reflexões"<sup>2</sup>. Como salientou o estudioso brasileiro citado anteriormente, Aires poderá ser o enunciado e Machado a enunciação, pelo que "a duplicidade entre esses pares de elementos é de aspecto complementar"<sup>3</sup>. Estes elementos são opostos e têm características ambíguas e bivalentes, formando, no entanto, um composto, uma vez que não se pode prescindir de nenhum deles, sob pena de retirar riqueza e profundidade à obra. Há, por isso, uma integração dos segmentos que acabam por se completar constituindo um sistema de interrelações. É no âmbito da enunciação, na narração de Machado, que surge o jogo de escrita do romance, como nos é referido no capítulo XIII:

"Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos"<sup>4</sup>.

Inseridos nestes planos narrativos principais, encontramos alguns encaixes – pequenos episódios, anedotas e parábolas que reproduzem os planos narrativos a que já aludimos. Tais são os casos da historieta dos capuchinhos (capítulo XXIII) e da contraposição entre branco e preto (capítulo XXIII). Podemos referir, ainda, a título de exemplo, a *Parábola da Asna* de Jean Buridan (capítulo LIX), que serve para retratar Flora, e a teoria das vogais protagonizada pelo espírita Plácido (capítulo LXXXI). Segundo este, haveria uma correspondência exacta entre as vogais e os sentidos, aspecto em que poderemos denotar uma clara alusão aos poemas *Correspondances* de

---

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> Wolfgang Kayser, *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*, vol. I, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1970, p. 331

<sup>3</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 123

<sup>4</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 966

Charles Baudelaire e *Voyelles* de Arthur Rimbaud, autores fundamentais da literatura do século XIX e, de forma mais particular, do simbolismo francês:

"Já então os adversários de Plácido, - que os tinha na própria seita, - afirmavam haver ele aberrado da doutrina, e, por natural efeito, enlouquecido. Santos nunca se deixou ir com esses divergentes da casa comum, que acabaram formando outra igreja em outro bairro, onde pregavam que a correspondência exata não era entre as vogais e os sentidos, mas entre os sentidos e as vogais. Esta outra fórmula, parecendo mais clara, fez com que muitos discípulos da primeira hora acompanhassem os da última, e proclamem agora, como conclusão final, que o homem é um alfabeto de sensações.

Venceram estes, ficando mui poucos fiéis à doutrina do velho Plácido. Evocado algum tempo depois de morto, confessou ele ainda uma vez a sua fórmula, como a única das únicas, e excomungou a quantos pregassem o contrário. Aliás, os dissidentes já o haviam excomungado também, declarando abominável a sua memória, com aquele ódio rijo, que fortalece alguma vez o homem contra a frouxidão da piedade"<sup>1</sup>.

Quanto a outro dos casos anteriormente referidos, o narrador estabelece uma comparação entre a *Parábola da Asna* de Buridan, na qual se retrata a indecisão de uma asna faminta perante dois potes de aveia, pelo facto de não ser dotada de livre arbítrio, e a indecisão de Flora perante o amor dos gémeos:

"Que o diabo a entenda, se puder, eu, que sou menos que ele, não acerto de a entender nunca. Ontem parecia querer a um, hoje quis ao outro; pouco antes das despedidas, queria a ambos. Encontrei outrora desses sentimentos alternos e simultâneos; eu mesmo fui uma e outra cousa, e sempre me entendi a mim. Mas aquela menina e moça... A condição dos gémeos explicará esta inclinação dupla; pode ser também que alguma qualidade falte a um que sobre a outro, e vice-versa, e ela, pelo gosto de ambas, não acaba de escolher de vez. É fantástico, sei; menos fantástico é se eles, destinados à inimizade, acharem nesta mesma criatura um campo estreito de ódio, mas isto os explicaria a eles, não a ela... Seja o que for a nossa organização política é útil; a presidência de província, arredando Flora daqui, por algum tempo, tira esta moça da situação em que se acha, como a asna de Buridan. Quando voltar, a água estará bebida e a cevada comida. Um decreto ajudará a natureza"<sup>2</sup>.

Importante é também o episódio da tabuleta da Confeitaria de Custódio que representa, na opinião de Luiz Costa Lima, "o outro papel desempenhado pela reflexão machadiana acerca da função da linguagem na sociedade. Por um lado, essa reflexão se compraz na crítica do retoricismo de seus pares, crítica ao ornamentalismo dos

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, pp. 1050 e 1051

<sup>2</sup> *idem*, p. 1024

pavões. Por outro lado, ela aponta para detalhe em que se tem insistido menos: quando não é possível o ornamental vazio e retumbante, não mais resta senão a pureza da redundância"<sup>1</sup>.

Em todas as situações, no entanto, parece ser unânime a opinião de que se terá jogado "a duplicidade convertida em tema da composição"<sup>2</sup>. A própria forma como os capítulos vão sendo elaborados tem em atenção algumas antíteses que, por si só, já serão duplas.

No capítulo VII discute-se a viabilidade de Natividade dar à luz um general ou um casal, para no capítulo VIII se concluir que "nem casal nem general"<sup>3</sup>, Natividade gerara dois meninos e, conseqüentemente, a história seguiria por um caminho novo e diferente.

Do capítulo XLVIII podemos extrair um exemplo que se repetirá frequentemente ao longo de toda a obra, ou seja, Machado recorre ao processo, duplo, de "negação e diferenciação"<sup>4</sup>, já que "a negação ou modificação do enredo ou alteração das características dos personagens demonstram sua obsessão pela enunciação, seu prazer pelo bordado da narrativa, sua paixão pelo jogo"<sup>5</sup>. Neste caso nega-se o aborrecimento de Flora na ilha, quando o cenário configurado é exactamente o oposto:

"Quanto a Flora, ainda verde para os meneios de Terpsícore, era acanhada ou arrepiada, como dizia a mãe. E isto era o menos; o mais era que com pouco se enfadaria, e, se não pudesse vir logo para casa, ficaria adoentada o resto do tempo. Note-se que, estando na ilha, teria o mar em volta, e o mar era um dos seus encantos; mas, se lhe lembrasse o mar, e se consolasse com a esperança de o mirar, advertiria também que a noite escura tolheria a consolação"<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Luiz Costa Lima, *op. cit.*, p. 108

<sup>2</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 129

<sup>3</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 958

<sup>4</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 129

<sup>5</sup> *idem*, p. 130

<sup>6</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1007

ou ainda,

"Ao contrário do que ficou dito atrás, Flora não se aborreceu na ilha. Conjeturei mal, emendo-me a tempo. Podia aborrecer-se pelas razões que lá ficam, e ainda outras que poupei ao leitor apressado; mas, em verdade, passou bem a noite. A novidade da festa, a vizinhança do mar, os navios perdidos na sombra, a cidade defronte com os seus lampiões de gás, embaixo e em cima, na praia e nos outeiros, eis aí aspectos novos que a encantaram durante aquelas horas rápidas"<sup>1</sup>.

O capítulo LXXIV retoma o sucedido com Nóbrega no capítulo III a propósito da nota de dois mil-réis que Natividade lhe havia dado como esmola. Essa nota que, no passado, enriquecera a personagem referida e que havia sido atribuída à felicidade resultante de uma aventura amorosa e, posteriormente, à protecção de Santa Rita de Cássia, não passava, no presente, de uma gorjeta de cocheiro. O tempo havia passado e as próprias perspectivas das personagens também se haviam alterado.

Um dos factores mais inovadores do romance que agora analisamos é, sem dúvida, a capacidade do autor em construir uma poética a partir de uma mesma *praxis* poética. O narrador vai fazendo fluir, por entre os episódios da história de Pedro e Paulo, comentários e indicações que ajudam o narratário a perceber o modo como se elabora a narrativa, ou seja, esta constrói-se e autojustifica-se. Como nos diz Michel Raimond, "les interventions du Narrateur ont deux fonctions essentielles: une **fonction de régie** et une **fonction de commentaire**"<sup>2</sup>. Por esta perspectiva, consequentemente, o romance poderá ser encarado enquanto um texto – programa. Atente-se, pois, nos seguintes exemplos:

"Não, leitor, não me apanhas em contradição"<sup>3</sup> e "Descansa, amigo, não repito as páginas"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *idem*, pp. 1008 e 1009

<sup>2</sup> Michel Raimond, *op. cit.*, p. 116

<sup>3</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1044

<sup>4</sup> *idem*, p. 1090

Segundo Ismael Ângelo Cintra, "o narrador (de *Esau e Jacó*) ora parece identificar-se com o personagem (Aires), ora parece ser apenas a voz de um estranho"<sup>1</sup>. Esta será uma "narração virtual de primeira pessoa"<sup>2</sup>, já que o narrador intromete-se "regularmente no curso da narrativa"<sup>3</sup>. Há, pois, um cruzamento das primeira e terceira pessoas narrativas conjugadas numa "dupla temporalidade"<sup>4</sup>.

Em *Esau e Jacó*, segundo a opinião do mesmo autor, estamos perante uma "narração gêmea"<sup>5</sup>, há "uma duplicidade de vozes originadas de uma mesma fonte, de um mesmo emissor, só que em tempos diferentes"<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ismael Ângelo Cintra, *Retórica da Narrativa em Machado de Assis (Esau e Jacó)*, Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Linguística e Línguas Orientais, Área de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1985, p. 53

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> *idem*, p. 55

<sup>5</sup> *idem*, p. 84

<sup>6</sup> *ibidem*

### *A Estrutura "Mise en Abyme" no Romance*

Criada por André Gide a propósito de *Hamlet* de Shakespeare, a estrutura *mise en abyme* "designa este procedimento de representação narrativa (*que*) anuncia expressivamente aquilo que nele se concretiza: numa narrativa (ou mais genericamente numa obra literária), observa-se a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos, como se no discurso se projectasse «em profundidade» uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou do seu desfecho"<sup>1</sup>.

Este procedimento assemelha-se ao encaixe e possibilita, devido aos engendramentos narrativos que proporciona, enormes e valiosos contributos no plano semântico. Pelo facto de funcionar como uma microestrutura dentro de uma macroestrutura em que a primeira reflecte a segunda, poderemos facilmente inferir da duplicidade a nível da construção narrativa que encontraremos com o uso do dispositivo *mise en abyme*. Neste romance, em particular, encontraremos vários exemplos desta representação narrativa. O primeiro caso digno de importância será a *Advertência* com que se inicia o romance. A elaboração ficcional notável que suporta e justifica o surgimento de *Esau e Jacó* demonstra a subtileza e eficácia de tal engendramento textual. É como se o leitor presenciasse as modificações ficcionais e assistisse à elaboração do texto passo a passo. Outros exemplos de relevo serão os desenhos elaborados por Flora que servem de representação figurativa do seu conflito interior. Flora começa por elaborar um desenho com duas cabeças iguais, representando Pedro e Paulo, ligadas por um vínculo secreto, oculto e inexplicável. Depois da destruição deste desenho por parte de Aires, numa tentativa desesperada de a fazer esquecer os gémeos e assim solucionar uma questão aparentemente insolúvel, Flora, perante a encruzilhada

---

<sup>1</sup> Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p. 233

interna com que se vê confrontada, elabora um outro desenho, ainda mais profundo e completo, à medida que o seu conflito se agudiza e o seu amadurecimento se aprofunda. Os desenhos representam a alma de Flora e a essência de todo o romance, já que também aquela personagem, mau grado as diferenças que os gémeos insistem em deixar transparecer, capta o seu íntimo e apercebe-se que, apesar da busca incessante por uma identidade que teima em tardar, os gémeos tinham muito em comum, sendo, pois, um só. Essa tomada de consciência por parte de Flora de que não conseguirá optar por um dos irmãos, leva-a a reconhecer que, para ela, eles são o mesmo e um só.

A própria *Parábola da Asna* de Buridan, já aqui citada, completará este parâmetro, bem como o texto que Paulo elabora sobre a emancipação dos escravos no qual é referido que "...emancipado o preto, resta emancipar o branco"<sup>1</sup>. Este poderá, ainda, ser visto como uma tentativa de justificar a sua própria emancipação (e porque não a de cada um dos irmãos?), uma vez que Paulo pretende individualizar-se do seu irmão gémeo, ao mesmo tempo que busca a feição pessoal que se foi atenuando com a semelhança física (capítulo XXXVII).

O próprio jogo da escrita-produção-criação que vai sendo lançado entre o narrador e o leitor atento chamado a jogar é, em si mesmo, uma estrutura segunda, profunda, relativamente à estrutura primeira, de superfície, do texto que resulta dessa criação.

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 990

*c) As personagens: os pares antitéticos*

Todo o romance se constrói em torno da duplicidade e da oposição dos dois irmãos gémeos – Pedro e Paulo. Entre eles intrometer-se-ão Flora, "modelo da ambiguidade"<sup>1</sup>, que enfatizará "a dubiedade entre os dois elementos antitéticos"<sup>2</sup>, e Aires, que procurará tornar possível a interacção entre os elementos que se opõem. Este será o quadrado-base sobre o qual se construirá toda a narrativa. Tratemos pois, agora, de decifrar o signo que é ou pode ser cada personagem, como nos refere Philippe Hamon<sup>3</sup>.

Pedro e Paulo, os protagonistas de *Esau e Jacó*, corporizam "a dualidade básica do livro"<sup>4</sup>, já que esta se encontra inevitavelmente afecta às acções desses gémeos, uma vez que os mesmos já antes do nascimento pareciam denunciar "uma insanável rivalidade"<sup>5</sup>. A denominação das personagens encontra uma hipotética explicação no romance *Pedro e Paula* de Helder Macedo:

"Além de que era evidente que só podiam ser Pedro e Paula, como o profético ou intertextual padrinho se tivesse lido o relevante Machado de Assis logo demonstrou:

"Tu és José Pedro, você é Ana Paula. Preenche-se o coeficiente narcísico dos pais, respeita-se a identidade própria dos filhos, tira-se a média, dá Pedro e Paula. Tem as conotações espirituais devidas: a pedra e o templo, a fundação e a invenção.

Coisas futuras?..."<sup>6</sup>.

Da oposição que os move, e da impossibilidade de um acordo, encontramos marcas bem visíveis a partir da epígrafe do livro que contém a citação de Dante: "*Dico, che quando l'anima mal nata...*" algumas vezes referenciada ao longo destas páginas.

<sup>1</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 132

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> "Mais considérer à priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un «point de vue» qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques", Philippe Hamon, *Poétique du Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 117

<sup>4</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 133

<sup>5</sup> *ibidem*

<sup>6</sup> Helder Macedo, *op. cit.*, pp. 20 e 21

Segundo este autor, a oposição entre os elementos poderia advir já de um determinismo pré-natalício que jamais seria contornado<sup>1</sup>. Vejamos, pois, quais as materializações práticas que opunham Pedro e Paulo: Pedro é monárquico, o princípio feminino, lunar, húmido, escuro, passivo, conservador, a força do passado, um Ulisses (na opinião de Aires), o símbolo do Rio de Janeiro. Paulo é republicano, o princípio masculino, solar, quente, claro, activo, espírito do progresso, o futuro, um Aquiles (na opinião de Aires), o símbolo da cidade de São Paulo<sup>2</sup>. Tanto um como o outro se prefiguram enquanto música, já que Flora os representa através, quer de um *Nocturno* (a música do divertimento associado ao sonho), quer de uma *Tarantela* (a melodia de ritmo alegre). A música servirá para compor o vazio que fica pelo facto de Flora balançar entre eles e de não os conseguir definir, oscilando entre o amor dos dois. Em termos bíblicos, estas personagens estão imbuídas de grande simbologia: Pedro, não só foi o discípulo mais proeminente de Jesus, como veio a ser também, mais tarde, o dirigente e porta-voz da recém-criada igreja cristã. Paulo, por sua vez, foi o primeiro perseguidor dos cristãos a converter-se.

Apesar das inúmeras (e aparentes) divergências que separavam os gémeos, pequenos acordos de paz terão lugar, graças às intervenções de Natividade, mãe dos rapazes, e de Flora, pois será o amor que ambos nutrem por elas o único factor capaz de inverter a luta que travam na busca de uma identidade que tarda em chegar. A busca dessa identidade parece não surgir com contornos nítidos e a consciência cada vez maior da mesmidade que os persegue faz com que um constitua a oposição simples e simétrica do outro.

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 966

<sup>2</sup> cf. Alencar Bastos Guimarães Lima, *Esau e Jacó: Lendo, Anotando e Refletindo*, Tese apresentada ao Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica/Rio de Janeiro como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1979 e John Gledson, *Machado de Assis - Ficção e História*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986

Os restantes vértices do quadrado são ocupados por Aires e Flora. Aires é o *pai espiritual* dos gémeos, pelo que paira acima dos acontecimentos, estando distante dos partidos e das paixões políticas. Vagueia, como o seu próprio nome indica<sup>1</sup>, sem ancoragem, pela vida, não tolerando compromissos limitadores (especialmente o casamento), manifestando, por isso, todo o seu cinismo face a determinadas situações que o rodeiam. Além disso, comporta-se como "o duplo do narrador"<sup>2</sup>, pois é tido como "o narrador l e autor da escrita fingida que é o manuscrito"<sup>3</sup> e que dá corpo à obra em análise. Flora, por seu turno, é o retrato da complexidade e, ao contrário do que acontece com os gémeos, representa a figura do duplo dobrada sobre si mesma. Flora parece ser a "combinação da indefinição amorosa com a esterilidade artística"<sup>4</sup>, por isso se encontra tão ligada à música, uma vez que esta "se faz em ligação, no *Esau e Jacó*, com a reflexão sobre a esterilidade e a política"<sup>5</sup>. Assim, Aires e Flora são "homólogos entre si, pois, tanto, na frente afetiva, quanto na frente artística, se definem como estéreis"<sup>6</sup>. A figura desta personagem parece ser vazia de conteúdo, apenas se registando uma evolução a partir do momento em que se relaciona com outras personagens, "marcando-se-lhe as diferenças e identidades"<sup>7</sup>. Flora será, então, a decifradora dos enigmas que a rodeiam, embora permaneça, ela própria, um enigma indecifrável, *inexplicável*. A irresolução de Flora, que nem Aires consegue entender,

---

<sup>1</sup> Para indicações sobre a simbologia dos nomes neste romance veja-se Zuleica Barreto Santos, *Relação entre Nomes e Características dos Personagens em Cinco Romances de Machado de Assis*, Dissertação apresentada à Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras - Língua Portuguesa, Salvador-Bahia, 1981.

<sup>2</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 139

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> Luiz Costa Lima, *op. cit.*, p. 102

<sup>5</sup> *idem*, p. 97

<sup>6</sup> *idem*, p. 110

<sup>7</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 137

face a Pedro e a Paulo, passa por duas etapas: numa primeira fase vagueia "ludicamente entre um e outro sem sentir nenhuma exigência de maior escolha e opção"<sup>1</sup>, fazendo, por isso, vários jogos de sedução. Na segunda fase, a indecisão de Flora não mais é, ou pode ser, um jogo, torna-se algo que a atormenta seriamente, provocando-lhe alucinações e, finalmente, a morte. Quando se consciencializa que internamente não conseguirá realizar a síntese entre Pedro e Paulo, Flora parece perder um e outro, ou talvez a si própria, já que esta personagem desenha as duas cabeças dos amados "ligadas por um vínculo escondido"<sup>2</sup>. Uma parábola e uma citação parecem definir esta personagem. A primeira, a *Parábola da Asna* de Buridan reflecte-se em Flora por ser esta uma das únicas personagens capazes de decifrar o enigma da mesmidade de Pedro e Paulo. Pelo facto de os ver como iguais, não consegue escolher entre um e outro, mostrando-se desprovida de livre arbítrio. A citação que o narrador aplica à figura de Flora provém de Goethe e refere que a mesma suspiraria: "Ai, duas almas no meu seio moram..."<sup>3</sup> mostrando-se visivelmente a dualidade e a divisão do seu coração. A mesma citação poderia ser aplicada a Natividade, mãe dos gémeos, e elemento pacificador da oposição existente entre eles. As duas mulheres parecem ligar-se à natureza, ao idealismo e desdobram entre si uma certa dualidade que gravita em torno dos gémeos, no entanto, a mesma nunca será conflituosa ou competitiva.

---

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1072

<sup>3</sup> *idem*, p. 1050. Confronte-se com a personagem Ana Paula de *Pedro e Paula* de Helder Macedo: "Gabriel fez um gesto de que não duvidava e, defendendo-se um pouco das curiosidades de Paula sem no entanto as rejeitar, sugeriu que as brincadeiras da mãe sobre as genéticas alemãs poderiam ter sido uma complicada inversão transposta dos gémeos wagnerianos nos amados que ela teria desejado transformar num só.

"-Estás a ver, havia o teu pai e eu, ela teria preferido não ter de escolher entre nós..."

"-Não era a si que ela queria?"

"-Não sei, não era assim tão simples... Queria que o teu pai e eu fôssemos os gémeos. Ou um para cada um dos gémeos, para poder ter os dois. De modo que estás a ver, não tem nada de loucura, é tudo apenas uma espécie de metáfora neoplatonista". (Helder Macedo, *op. cit.*, p. 33)

Flora, como já foi dito, desempenha a fundamental função, na obra, de decifrar o enigma truncado dos gémeos. Num acto de vidência e alucinação e, pela última vez com vida, Flora procede mentalmente à fusão dos gémeos numa só pessoa, facto que coincidirá com o fim da lamparina, da noite e da sua vida.

Relativamente às personagens secundárias da obra, as mesmas deverão ser analisadas enquanto elementos integrantes de pares antitéticos e/ou, por vezes, integrativos.

Natividade, Baronesa de Santos, a mãe de Pedro e Paulo, estabelece relações de dualidade, quer com o seu marido, Santos, verificando-se uma oposição entre o feminino (a inteligência, o dinamismo e a mediação) e o masculino (a insegurança, a inconstância e a irrealização)<sup>1</sup>, quer com sua irmã Perpétua, sendo a primeira vista enquanto origem, o elemento primordial, numa alusão ao mito da fecundidade e da feminilidade (se atentarmos na motivação semântica que transparece dos nomes atribuídos às personagens), enquanto que a segunda surge como retrato da eternidade, do "caráter infinito do jogo de relações"<sup>2</sup>, do que não se altera no percurso da narrativa (tal como a rivalidade dos gémeos e a flor eterna na botoeira de Aires). A relação de Natividade com Aires pauta-se por um jogo de sedução levado a cabo por aquela, jogo em que se serve da ainda e sempre eterna atracção que Aires por si desenvolve para o convencer a actuar como *pai espiritual* dos gémeos. Este último aspecto far-nos-á reflectir sobre a dualidade parental dos irmãos, já que Aires, como foi referido, parece ser o progenitor a um nível espiritual e Santos a um nível mais físico e concepcional.

Quanto a João de Melo e Barros, outro dos pretendentes de Natividade, revela ser um humilde escrivão local que se contenta em adorá-la à distância e, dos dois

---

<sup>1</sup> cf. com Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 133

<sup>2</sup> *ibidem*

objectivos que traçou para a sua vida, conquistar Natividade e enriquecer, apenas consegue o segundo intento graças ao interesse de Santos em afastá-lo de sua esposa.

Também D. Cláudia e Batista, pais de Flora e amigos da família Santos, representam "uma certa bilateralidade"<sup>1</sup>: D. Cláudia é o símbolo do sadomasoquismo, do imaginário e da corrupção política, e Batista comporta-se como um elemento de conciliação sendo, no fundo, um fraco, submetido aos caprichos do politicamente correcto, nomeadamente às vontades de sua mulher. Este duo, no entanto, funciona como um só ser.

Plácido e Bárbara, a Cabocla do Castelo, formam entre si um par sibilino, uma vez que ambos representam a formação religiosa que gira em torno da família Santos. Bárbara simboliza a magia popular, a rústica sibila do povo, enquanto que Plácido é o sibilino espírita da classe média. Ambos são, no entanto, "oráculos que reduplicam suas funções na estória ilustrando a expressão clássica que confronta o cristão e o pagão"<sup>2</sup>: "*Teste David cum Sibylla*" que titula um dos capítulos da obra e espelha a separação social e intelectual entre a classe burguesa, média/alta, e o povo no Brasil do século XIX.

Em torno de Flora giram Nóbrega e Gouveia, além dos gémeos. Nóbrega é uma personagem construída sobre antíteses e ironia, já que começa por ser um irmão das almas, logo no dealbar do romance, acabando por se transformar num abastado cidadão (graças a uma nota de dois mil-réis dada por Natividade) que, depois de infrutiferamente tentar casar com Flora, acaba por consegui-lo com a filha de um Ministro. A ironia da situação está exactamente presente no nome que lhe é dado, de cariz nobre, sobretudo se a encararmos como uma caricatura do lugar simples de onde veio (o Morro do Castelo). As modificações que ocorrem na vida de Nóbrega retratam

---

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> *ibidem*

as oscilações da própria vida e do ser humano, repletos ambos de antinomias e enigmas.

Custódio, outra figura de relevo, por seu turno, antecipa no nome o papel de guardião/proprietário que revelará no episódio da tabuleta da sua confeitaria e será o retrato vivo das modificações e conflitos provocados pela mudança de regime no Brasil de oitocentos.

Este é também, e sobretudo, um romance de personagem "que o autor desenha e estuda demoradamente e à qual obedece todo o desenvolvimento do romance"<sup>1</sup>. Até o título "é, em geral, bem significativo acerca da natureza deste tipo de romance, pois é constituído, com muita frequência pelo próprio nome da personagem central"<sup>2</sup>.

A propósito da construção de cada personagem, Astrojildo Pereira refere que Machado de Assis "estava em vias de realizar completamente o personagem carnavalesco em que o pólo superior duplo se reflete no pólo inferior, conforme o princípio das figuras dos jogos de cartas; os contrários se encontram um ao outro, se olham um ao outro, se refletem um no outro, se reconhecem e se compreendem um ao outro"<sup>3</sup>. Como nos refere José Guilherme Merquior a propósito da obra crítica do autor citado, "(este) mostrou a acuidade sociológica de Machado, a fidelidade com que ele evoca os modos de vida dos bacharéis e barões, das sinhás e sinhazinhas, dos agregados e dos escravos. É um espaço comunitário fundado nas relações de força, onde a separação das classes só é atenuada por poucos cimentos culturais e raras válvulas políticas; uma estrutura social que reflecte e estimula os instintos agressivos"<sup>4</sup>. Tal opinião é corroborada por Lúcia Miguel-Pereira quando afirma que os "temas não continham nenhuma novidade, (...) mas os tipos já demonstravam uma

<sup>1</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *A Estrutura do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1974, p. 22

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> Astrojildo Pereira, *Machado de Assis - Antologia e Estudos*, São Paulo, Ática, 1982, p. 404

<sup>4</sup> José Guilherme Merquior, *op. cit.*, p. 16

diferenciação psicológica a bem dizer inexistente em nossa ficção"<sup>1</sup>. A mesma autora refere que a diferença entre Machado e os escritores do seu tempo pautava-se pelo facto do primeiro seguir o ritmo da vida política e social das classes dominantes, ao contrário do que sucedia com os segundos. Em suma, a arte ficcional de Machado é "a arte de desentranhar caracteres; a certeza de que nas criaturas há sempre uma mistura, em doses infinitamente variáveis, de boas e más tendências"<sup>2</sup>, por isso, "suas personagens nunca são meros frutos do meio, porque ele não se esquecia de que há nos homens um núcleo irreduzível, o qual, quer o chamemos alma, quer temperamento, representa o que possuímos de mais sólido e mais pessoal; mas refletiam, nas suas camadas exteriores, os contactos que sofriam"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Lúcia Miguel-Pereira, *Prosa de Ficção (1870 a 1920)*, Rio de Janeiro, José Olímpio, 1973, p. 63

<sup>2</sup> *idem*, p. 70

<sup>3</sup> *idem*, p. 76

#### *d) A circularidade dos tempos duplos*

Qualquer narrativa se configura no tempo em que se escreve, por isso o narrador desta obra o compara a um dragão (capítulo LXXXIX), já que ele "esperneia, expira e renasce"<sup>1</sup>. Partindo deste princípio, podemos verificar que o tempo da história, neste romance, decorre entre 1871 e 1894, coincidindo em termos históricos com os últimos anos da Monarquia e os primeiros da República no Brasil. Talvez nenhum romance de Machado de Assis possua uma descrição tão pormenorizada desse país nos finais do século XIX, mas qualquer tentativa feita para comprovar o paralelo entre a história conflituosa de Pedro e Paulo e a História do conflito entre a Monarquia e a República, não passará de uma mera abordagem superficial da obra. Essa conflitualidade existe. No entanto, como salientou o próprio Conselheiro Aires, as divergências políticas dos irmãos seriam apenas um pretexto para o conflito gerador de identidade própria, identidade buscada pelos dois irmãos de forma absolutamente distinta. É a personagem D. Cláudia quem, a par do narrador, melhor nos informa sobre a evolução da História como pano de fundo do enredo. A própria personagem citada marca a sua vida e a da sua família através de referências a datas políticas importantes (conforme informação fornecida pelo capítulo XXXI).

O romance começa em 1871 (ano da Lei do Ventre Livre<sup>2</sup>), quando uma mãe recente, Natividade, sobe ao Morro do Castelo para consultar uma profetisa que lhe assegura o destino vitorioso dos seus filhos gêmeos, nascidos a 7 de Abril de 1870,

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1058

<sup>2</sup> A Lei do Ventre Livre, datada de 28 de Setembro de 1871, foi uma das conquistas mais assinaláveis da causa abolicionista. Determinando que não nasceriam mais escravos no Brasil, porque a partir do seu surgimento ficavam livres todos os filhos de mães escravas, continha em si a gradual extinção da escravatura. A referida lei considerava livres todos os escravos pertencentes ao Estado, os denominados "escravos da Nação". Tratava ainda da criação dos filhos menores de mães escravas e de um fundo especial para promover a emancipação dos escravos. Embora de grande alcance, esta lei não satisfaz a opinião pública, que continuou a lutar pela abolição total, através de figuras como Joaquim Nabuco, Joaquim Serra, Jerônimo Sodré, Sancho de Barros Pimentel, José do Patrocínio ou Luís Gama, entre muitos outros. A constituição, em 1880, da Sociedade Brasileira contra a Escravatura contribuiu também largamente para o incremento da campanha abolicionista que só conheceria o seu fim com a publicação, a 13 de Maio de 1888, da Lei Áurea que extinguiu a escravidão no Brasil.

data do aniversário da queda de D. Pedro I e/ou subida ao trono de D. Pedro II. Sabemos, ainda, que Santos, o pai dos gêmeos, viera para o Rio de Janeiro em 1855, por ocasião da "febre das ações"<sup>1</sup> e que a tia de ambos, Perpétua, enviuvara por altura da Guerra do Paraguai, ocorrida entre 1864 e 1870. "Os gêmeos se identificam com as correntes políticas do sistema – o liberalismo e o conservadorismo..."<sup>2</sup> e o próprio autor do romance reserva capítulos inteiros à divulgação das discussões entre apoiantes daquelas facções e entre republicanos e monárquicos (tome-se como exemplo o capítulo XLVII).

Existem referências ao Ministério Rio Branco (Flora nasceu durante a vigência deste Ministério, em Agosto de 1871), ao Ministério Sinimbu (em 1878 Flora já sabia ler e escrever correctamente) e à abolição da escravatura, em 1888 (conforme o capítulo XXXVI), acontecimento que marca, uma vez mais, a posição antitética dos gêmeos (especialmente no que diz respeito às consequências de tal acto).

O célebre Baile da Ilha Fiscal, o último da Corte de D. Pedro II, ocorrido na noite de 7 de Novembro de 1889, marca a viragem sucedida na História brasileira com a Proclamação da República a 15 de Novembro do mesmo ano. A passagem de um sistema a outro é retratada através de um incidente particularizador que nos é narrado nos capítulos XLIII e LXIX e que ocorre com a tabuleta da *Confeitaria do Império*, propriedade de Custódio, um conhecido de Aires. A queda do sistema imperial causa sérios conflitos a Custódio e à denominação da sua célebre confeitaria, uma vez que a personagem em causa deseja estar sempre ao lado do poder, pensando que daí poderá tirar algum dividendo.

No capítulo LXXXV, intitulado *Três Constituições*, tenta estabelecer-se uma aproximação simbólica entre Pedro, Paulo e Flora e a situação política do país (o

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 954

<sup>2</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 119

Império, a República e um terceiro e superior estatuto intermédio). A luta dos gémeos acaba por atingir o seu auge ao mesmo tempo que eclode a Guerra Civil brasileira, em 1893. Flora morre em 1892 durante o estado de sítio declarado por Floriano Peixoto e é nesta altura que os irmãos se unem na dor e se reconciliam.

O tempo vai transcorrendo com os dois irmãos a discutirem política, desde a Abolição, passando pela Proclamação da República até à queda do Marechal Deodoro. Para que melhor possamos contextualizar esta obra "outros fatores de desagregação política e ideológica, oriundos do exterior, devem ser levados em conta: a Revolução Espanhola de 1868, a guerra franco-prussiana, a República francesa, a Comuna de Paris, (...) Abrem-se as comportas ao livre pensamento e tudo é posto em discussão, surgindo à tona os problemas económicos, políticos, administrativos e, paralelamente, as indagações de ordem ideológica, em busca de novos rumos filosóficos, científicos, literários. Positivismo, evolucionismo, darwinismo, naturalismo, folclore, crítica religiosa, novos processos de crítica e de história literária, «nova intuição» do direito e da política - tudo se investiga, tudo se compara, tudo se debate"<sup>1</sup>.

Apesar de incontestáveis afinidades, o paralelo que alguns críticos<sup>2</sup> tentaram estabelecer entre a História e a história parece não ter uma base suficientemente profunda. Em toda a obra de Machado de Assis detectamos o seu interesse pela História do Brasil, mas apenas como pano de fundo dos enredos que ficcionaliza, já que Machado procura afastar-se do "«realismo» externo para montar a coerência interna do texto"<sup>3</sup>, preocupando-se mais com a representação, através da arte, da ambiguidade da vida e do ser humano. A verosimilhança está, assim, vinculada à explícita questão da técnica da construção da obra.

<sup>1</sup> Astrojildo Pereira, *op. cit.*, p. 376

<sup>2</sup> Casos de Brito Broca, em *Machado de Assis e a Política e Outros Estudos*, Armando Kraemer, em *Os Romances de Machado de Assis* e Paulo Pereira, em *"Dom Casmurro - Alegoria Política do Segundo Reinado"*

<sup>3</sup> Affonso Romano de Sant'Anna, *op. cit.*, p. 121

O tempo do discurso, por sua vez, mais breve do que o tempo da história, encontra-se repleto de recuos na acção e de elipses temporais. Como refere o próprio autor de *Esau e Jacó*, "o tempo é um rato roedor das cousas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto"<sup>1</sup>. Note-se, sobretudo, uma certa circularidade temporal, pois vários são os episódios que retomam assuntos e/ou personagens já abordados, dando-se, porém, agora e sempre, uma perspectiva diferente das situações, pois o tempo não deixa ninguém indiferente. Tal é o sucedido no caso do episódio da esmola que Nóbrega dá a Nóbrega (capítulo II), a qual acaba por provocar o seu enriquecimento e que, passado algum tempo (anos), apenas serve como gorjeta de cocheiro. Ironicamente, anos mais tarde também, Nóbrega pratica um acto de generosidade semelhante com outro irmão das almas, mas daí não resultará o enriquecimento do mesmo devido à pobreza da esmola. Apesar da bem sucedida situação económica de que Nóbrega é detentor, o amor que sente por Flora não é correspondido, sentimento que poderá mesmo ser posto em causa uma vez que Nóbrega materializa os seus sentimentos em termos de uma maior ou menor ostentação de riqueza, como é o caso do noivado com Flora que já tinha projectado e do enterro que vai fantasiando aquando da morte daquela personagem.

Encontramos exemplos de prolepses nos capítulos XXII, em que se adivinha o futuro de Paulo enquanto republicano:

"Quando, mais tarde, Paulo adotou a opinião republicana nunca envolveu aquela distinção da família na condenação das instituições. Os estados de alma que daqui nasceram davam matéria a um capítulo especial, se eu não preferisse agora um salto, e ir a 1886"<sup>2</sup>.

e XXXVI, em que os gémeos sonham com os acontecimentos históricos que rodeiam a enseada de Botafogo:

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 976

<sup>2</sup> *ibidem*

"A imaginação os levou então ao futuro, a um futuro brilhante como ele é em tal idade. Botafogo teria um papel histórico, uma enseada imperial para Pedro, uma Veneza republicana para Paulo, sem doge, nem conselho dos dez, ou então um doge com outro título, um simples presidente, que se casaria em nome do povo com este pequenino Adriático"<sup>1</sup>.

No capítulo XI, por seu turno, assistimos a uma analepse temporal quando Aires relembra os tempos revolucionários vividos em Caracas:

"Essa outra vozeria maior e mais remota não caberia aqui, se não fosse a necessidade de explicar o gesto repentino com que Aires parou na calçada. Parou, tornou a si e continuou a andar com os olhos no chão e a alma em Caracas. Foi em Caracas, onde ele servira na qualidade de adido de legação. Estava em casa, de palestra com uma atriz da moda, pessoa chistosa e garrida. De repente, ouviram um clamor grande, vozes tumultuosas, vibrantes, crescentes...

- Que rumor é este, Cármen? perguntou ele entre duas carícias.
- Não se assuste, amigo meu; é o governo que cai.
- Mas eu ouço aclamações...
- Então é o governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimentá-lo.

Aires deixou-se ir rio abaixo daquela memória velha, que lhe surdia agora do alarido de cinqüenta ou sessenta pessoas. Essa espécie de lembranças tinha mais efeito nele que outras. Recompôs a hora, o lugar e a pessoa da sevilhana. Cármen era de Sevilha. O ex-rapaz ainda agora recordava a cantiga popular que lhe ouvia, à despedida, depois de retificar as ligas, compor as saias, e cravar o pente no cabelo, - no momento em que ia deitar a mantilha, meneando o corpo com graça:

*Tienen las sevillanas,  
En la mantilla,  
Un letrero que dice:  
Viva Sevilla!*

Não posso dar a toada, mas Aires ainda a trazia de cor, e vinha a repeti-la consigo, vagarosamente, como ia andando. Outrossim, meditava na ausência de vocação diplomática. A ascensão de um governo, - de um régimen que fosse, - com as suas idéias novas, os seus homens frescos, leis e aclamações, valia menos para ele que o riso da jovem comediante. Onde iria ela? A sombra da moça varreu tudo o mais, a rua, a gente, o gatuno, para ficar só diante do velho Aires, dando aos quadris e cantarolando a trova andaluza:

*Tienen las sevillanas,  
En la mantilla..."<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> *idem*, p. 992

<sup>2</sup> *idem*, pp. 997 e 998

A própria luta permanente dos gêmeos é fruto da circularidade temporal, visto que, apesar de algumas (breves e fortuitas) cedências de parte a parte ao longo do romance, impera sempre o destino traçado desde o útero, as brigas constantes na luta pela identidade, comuns a qualquer ser humano, mais acentuadas nos gêmeos.

O tempo é ainda metamorfoseado a partir do momento em que se dá voz à psicologia das personagens. Nesta categoria poderemos inserir as divagações do Conselheiro Aires e as alucinações e enigmas de Flora ao longo do romance. No capítulo LXXXIII (*A Grande Noite*) Flora começa por sonhar com Paulo e com os motivos que o poderiam levar a ser seu noivo:

"Tinha uma qualidade a mais, a nota aventureira do caráter, e esta feição não lhe desprazia. Inexplicável ou não, deixava-se levar pelos ímpetos do rapaz, que queria trocar o mundo e o tempo por outros mais puros e felizes. Aquela cabeça, apenas masculina, era destinada a mudar a marcha do Sol, que andava errado"<sup>1</sup>.

E, subitamente, surgia, na penumbra, a figura de Pedro pelo que Flora achava que "se amasse exclusivamente o primeiro, o segundo podia chorar lágrimas de sangue, sem lhe merecer a menor simpatia"<sup>2</sup>. Pedro aproximava-se de Flora e Paulo abandonava o quarto. Assim, Flora "...achou cá alguma cousa indefinível que não sentira lá; em compensação sentiu lá outra que não se lhe deparou cá"<sup>3</sup>. A lamparina ia morrendo e Flora

"...não tendo visto sair nenhum dos gêmeos, mal podia crer que formassem agora uma só pessoa, mas acabou crendo, mormente depois que esta única pessoa solitária parecia completá-la interiormente, melhor que nenhuma das outras em separado. Era muito fazer e desfazer, mudar e transmudar. Pensou enganar-se, mas não; era uma só pessoa, feita das duas e de si mesma, que sentia bater nela o coração"<sup>4</sup>.

Tendo percebido que tudo fora produto de sua imaginação, já quase manhã, Flora adormece e sonha com "o canto dos galos, uma carroça, um lago, uma cena de

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 1052

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> *idem*, p. 1053

<sup>4</sup> *idem*, p. 1054

viagem do mar, um discurso e um artigo"<sup>1</sup>. Para ela, finalmente, a grande noite havia terminado. Este momento de ansiedade permite que a vivência da indecisão de Flora se estenda por um dos mais longos capítulos do romance, precisamente para que se transmita a profundidade do seu estado interior.

#### No capítulo XCIV, Flora

"posta à beira da cama, os olhos no chão, pensava naturalmente em alguma coisa grave, se não era nada, que também agarra os olhos e o pensamento de uma pessoa. Mordeu os beiços sem raiva; meteu a cabeça entre as mãos, como se quisesse concertar os cabelos, mas os cabelos estavam e ficavam como dantes.

Quando se levantou era totalmente noite, e acendeu uma vela. Não queria gás. Queria uma claridade branda que desse pouca vida ao quarto e aos seus móveis, que deixasse algumas partes na meia escuridade. O espelho, se fosse a ele, não lhe repetiria a beleza de todos os dias, com a vela posta em cima de uma papeleira antiga, a distância. Mostrar-lhe-ia a nota de palidez e de melancolia, é verdade, mas a nossa amiguinha não se sabia pálida, nem se sentia melancólica. Tinha na tristeza desvairada daquela ocasião uma pontinha de abatimento.

Como tudo isso se combinava, não sei, nem ela mesma. Ao contrário, Flora parecia, às vezes, tomada de um espanto, outras de uma inquietação vaga, e, se buscava o repouso de uma cadeira de balanço, era para o deixar logo"<sup>2</sup>.

Uma vez mais o seu espírito oscila entre sentimentos relativamente aos gémeos e o caos interior agudiza-se. Atente-se na importância do espelho que deixa transparecer aspectos de que nem Flora se havia apercebido ainda, de tão consumida que se encontrava nos seus desvarios.

No capítulo CII os leitores presenciam o delírio de Flora a caminho da morte ao confundir os gémeos. Ao não conseguir efectuar, de forma definitiva, o desdobramento mental daquele seu ser imaginário e uno nos dois gémeos, Pedro e Paulo, Flora toma consciência da sua incapacidade de duplicação. Resta referir que, particularmente no que diz respeito a Flora, verificamos que a "restauração do tempo só é possível pelo poder evocativo da música"<sup>3</sup>. De facto é através desta última, cuja

---

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> *idem*, p. 1066

<sup>3</sup> Barreto Filho, "O Romancista", Machado de Assis, *Obras Completas*, vol. I, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997, p. 108

importância já foi salientada no capítulo anterior, que a personagem feminina central da obra se congrega e unifica e se situa no seu próprio tempo, enquanto usa a música para se unir aos gémeos.

*Esau e Jacó*, não sendo um romance filiado em escolas literárias, parece absorver alguns dos traços das mais importantes correntes em voga na época. Assim, parece claro que os romances de influência naturalista projectam os seus fundamentos deterministas no tratamento temporal e analéptico. O tempo não serve para contar a história, mas domina a vida e assume a condição humana na luta eterna entre o homem e a finitude da existência, daí que Machado de Assis refira que "... o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 976

*e) A duplicidade espacial*

A acção de *Esau e Jacó* decorre na cidade do Rio de Janeiro, cidade-natal do próprio Machado de Assis e inicia-se, precisamente, quando Natividade, mãe recente, sobe ao Morro do Castelo, local onde se deu a fundação daquela cidade, em 1557, por intermédio de Estácio de Sá. A similitude com a fundação de Roma, por parte dos gémeos Rómulo e Remo, é evidente, e ambas as cidades foram e ainda hoje permanecem como as jóias das respectivas Coroas.

Machado de Assis é, por excelência, o romancista que privilegia o cenário urbano do Rio de Janeiro nos seus romances, tendo o cuidado de estabelecer, no entanto, a contraposição entre um macrocosmos (o espaço exterior) e um microcosmos (o espaço interior). À medida que se particulariza o espaço, cresce o elemento descritivo e a acção torna-se mais densa e dotada de uma carga psicológica mais forte. Toda a acção central se desenvolve numa das zonas mais paradigmáticas e antigas do Rio de Janeiro: a Rua de São Clemente no Bairro de Botafogo, um dos bairros mais elegantes do Rio de Janeiro, por oposição ao Morro do Castelo, situado no Centro da Cidade onde se aloja o núcleo financeiro e empresarial do Rio, mas também, a sua zona mais pobre, degradada e perigosa. A enseada de Botafogo é simbólica, na medida em que surge como edénica nos sonhos que Pedro e Paulo têm com Flora. De referir, ainda, o Largo do Catete, local onde Natividade dá a Santos a notícia da sua gravidez e onde, algum tempo depois, com ele se cruza vinda da visita à Cabocla do Castelo na altura em que esta augura um futuro auspicioso aos filhos de ambos. O Catete era visto, à época, como uma localização privilegiada em termos comerciais e negociais, sendo frequentado pela classe burguesa de então.

Cenários exteriores referenciados são, também, o Palácio Nova Friburgo (capítulo IX), local onde o *coupé* de Natividade e a vitória de Santos se cruzam,

relatando o narrador a pretensão deste último relativamente ao citado palácio. Os teatros e *restaurants* cariocas, aos quais se alude frequentemente, compõem o quadro da vida social intensa e fervorosa dos gémeos e de Aires, sobretudo.

Outro local a que frequentemente se faz referência é Petrópolis, a cidade imperial da região serrana do Rio de Janeiro para onde se deslocava, a veraneio, a burguesia média/alta e a aristocracia brasileiras da época. Não descuro, no entanto, as alusões feitas a Andaraí, o retiro paradisíaco junto à floresta da Tijuca onde habitava D. Rita, irmã do Conselheiro Aires, e onde Flora passa momentos inesquecíveis enquanto recupera da doença que a assola e que acaba, fatalmente, por vitimá-la. Este local campestre serviu para que esta personagem reflectisse sobre a sua própria inconstância, bem como sobre a sua incapacidade de desdobramento dos gémeos a partir da figura do uno mentalmente por si elaborada.

As constantes viagens de Aires, fruto da sua carreira diplomática, sugerem-nos cenários tão diversos como o Pacífico (capítulo XII), Caracas (capítulo XL) e, principalmente, a Europa (capítulo CXVI) fazendo-se referência a Veneza e às estâncias termais de Carlsbad e Vichy.

No caminho da crescente particularização dos espaços encontramos referência ao jardim, símbolo do paraíso terrestre, do Cosmos. É a natureza no seu estado natural, convidando à restauração da pureza original do ser. Será, pois, um lugar de crescimento, do desenvolvimento de fenómenos vitais e interiores, local onde se proporciona uma alegoria do Eu, em que este se reencontra com a sua essência. Flora é frequentadora assídua deste local, no entanto, a sua luminosidade impede a completa figuração do ser uno na mente daquela.

Também o cemitério onde Flora é sepultada é um local de referência e de culto, pois serve de testemunha à reconciliação e, posteriormente, ao início das hostilidades entre os gémeos. Aqui se assina, tacitamente, o tratado de paz e aqui também se

quebra o dito acordo.

Muitos são os locais citados ao longo do romance, embora nos detenhamos apenas naqueles que considerámos terem maior importância para o desenvolvimento da narrativa. A semântica do espaço traz implicações de ordem ideológica, já que a própria cidade, com todas as suas conturbações, poderá contribuir para o desdobramento do ser humano, para a sua busca de identidade, especialmente no caso de uma cidade macrocéfala como o Rio de Janeiro.

No que diz respeito ao microcosmo, ao espaço interior, a casa, nomeadamente a sala da Cabocla do Castelo, a casa de Aires e da família Santos, bem como o quarto de Flora, são locais associados aos momentos de maior tensão psicológica no romance. É na sala da Cabocla que o futuro dos gémeos surge como glorioso e é na sala de Aires que se tentam apaziguar as tensões entre os beligerantes. Em casa da família Santos agudizam-se, por seu turno, os conflitos, mas é lá, também, que se encontra Natividade, a mãe, o elemento que concentra o amor dos gémeos, já que estes se amam na sua pessoa. A própria Flora acaba por fazer desta casa o seu lar. O quarto desta última, o seu refúgio secreto, é o local onde a personagem, a seu bel-prazer pratica a unificação dos gémeos, visto que a escuridão do mesmo propicia tal acto. A Câmara dos Deputados será, em última análise, o local da derradeira reconciliação e da derradeira e definitiva disputa entre os gémeos. A mãe, Natividade, presenciará a entrada de seus filhos, cada um eleito pelo seu Partido e será a sua morte que os unirá, de forma aparente, visto que rapidamente se desentenderão e, após as férias parlamentares, a separação será já total e inultrapassável.

Relativamente ao espaço social, as personagens representadas ilustram várias classes sociais opostas: por um lado, encontramos a família Santos, a família Batista, Aires e sua irmã, D. Rita, e toda a aristocracia brasileira da época representada nos dois bailes realizados, um antes e outro depois da Implantação da República, e em

Petrópolis. A própria ascensão social de Santos, proveniente de uma família pobre de Maricá, até ser agraciado com o Baronato, simboliza a conquista do poder, não fruto do trabalho árduo, mas sim do negócio de acções e da sorte. Nóbrega, outra das personagens que ascende socialmente, fá-lo devido à esmola de Natividade que tão bem soube rentabilizar.

Por outro lado, deparamo-nos com o povo, a classe social menos favorecida do Rio de Janeiro, através dos habitantes do Morro do Castelo, de Custódio e João de Melo e Barros, o parente pobre de Santos, originário de Maricá, e com os escravos (por exemplo da família Santos). Temos notícia, ainda que superficialmente, da classe média de que é exemplo Gouveia, o amanuense que pretendia ter Flora por esposa.

Os líderes espirituais, simbolizados pela Cabocla do Castelo e por Plácido acompanham, de uma forma muito particular, a classe popular e a aristocracia brasileiras, respectivamente. Várias são, também, as referências feitas à classe política de então e ao seu comportamento, já na altura dúbio e questionável, como se poderá ver pelas atitudes de Batista e D. Cláudia (capítulo XLVII).

As diferenças sociais são, nesta época, assaz acentuadas, estabelecendo-se uma forte distinção entre a aristocracia enriquecida por acaso da sorte, e um pouco diletante, e a classe operária e trabalhadora: "Nas suas matronas e damas elegantes, nos seus homens ambiciosos, libertinos de corpo ou de espírito, nos seus agregados e parasitas de casas ricas, há um traço comum: a preocupação do decoro, da respeitabilidade, que foi de fato uma das características imprimidas à nossa gente pelo reinado de D. Pedro II. Na organização e no modo de viver das famílias sente-se a influência da escravidão, permitindo lazeres e requintes, facilitando a formação de castas, e por outro lado corrompendo, associando a idéia de trabalho à de servidão, aguçando instintos sádicos"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Lúcia Miguel-Pereira, *op. cit.*, pp. 75 e 76

O espaço psicológico, por seu lado, é-nos dado essencialmente através das alucinações e enigmas de Flora, ou em resultado dos monólogos interiores das personagens. Locais como a casa da Cabocla do Castelo, a casa de Aires e da família Santos e, principalmente, o quarto de Flora são, como já foi referido, espaços propícios à introspecção e revelação da interioridade das personagens. Esta categoria, funcionando em consonância com o tempo psicológico, enriquece semanticamente a mensagem do romance.

Por tudo o que atrás foi exposto pensamos não subsistirem dúvidas sobre a forma como a intriga aqui em análise foi construída, tendo por base os princípios incontornáveis da duplicidade narrativa. Depois de uma reflexão sobre a linguagem e sobre a ficcionalização resultante do trabalho efectuado sobre essa mesma linguagem, torna-se imperioso, nesta altura, reflectir e aprofundar o conceito global do duplo enquanto figura/personagem em *Esau e Jacó*.

### **3. JOGOS DO UNO E DO DUPLO EM *ESAÚ E JACÓ***

A Psicanálise e as condições históricas surgidas no final do século XIX a que já aludimos no primeiro capítulo deste trabalho permitem concluir que "that failure in self-knowledge is repeatedly the fatal weakness in those spiritually and psychologically divided characters who spawn a double as their second self"<sup>1</sup>. Deste modo, o sujeito, para Sigmund Freud, é "um sistema composto de três níveis: o consciente, o pré-consciente e o inconsciente"<sup>2</sup>, daí que se conclua que esse mesmo sujeito "não se encontra apenas face ao mundo, mas também face a si próprio"<sup>3</sup>. Por seu turno, Carl Jung preconiza que o sujeito será determinado em relação a um conjunto preexistente do saber, isto é, constituído por arquétipos.

O problema do duplo mais não é do que uma questionação sobre o sujeito, sobre o Eu que se auto-enuncia, ou seja, sobre quem detém efectivamente a linguagem. Segundo Émile Benveniste, a aquisição de uma identidade subjectiva ocorreria no e através do discurso sendo, pois, o exercício linguístico, a apropriação do pronome pessoal da primeira pessoa, uma real possibilidade para que cada alocutário se tornasse num Eu com plenas capacidades. "*Eu* refere-se ao acto de discurso individual em que é pronunciado, e designa aí o locutor (...) A realidade para a qual remete é a realidade do discurso onde *eu* designa o locutor que se enuncia como «sujeito» (...) É, pois, literalmente verdade que o fundamento da subjectividade está no exercício da língua"<sup>4</sup>.

Jacques Lacan, seguindo a mesma linha de pensamento de Sigmund Freud, defenderia, em meados do século XX, que o inconsciente do sujeito se estruturaria enquanto linguagem, ou seja, enquanto cadeia de significantes, opondo-se desde logo, à concepção clássica que preconizava um sujeito unívoco e avançando para a cisão

---

<sup>1</sup> John Herdman, *op. cit.*, p. 65

<sup>2</sup> Maria Graciete Besse, *Os Limites da Alteridade na Ficção de Olga Gonçalves*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 10

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> Émile Benveniste, "Da Subjectividade na Linguagem", *O Homem na Linguagem*, Lisboa, Arcádia, 1978, p. 61

incontornável do sujeito com o discurso que profere. Colocando-se em posição diametralmente oposta à da *res cogitans* cartesiana que defendia a consciência enquanto geradora de discursos, Lacan preconizará o descentramento do sujeito uno, consciente da sua própria identidade, para o sujeito cindido pela tomada de consciência da sua própria auto-ruptura, daí que Lacan afirme: "Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas"<sup>1</sup> numa clara parodização, através do jogo significante da metáfora e da metonímia, da célebre máxima de Descartes. A tomada de consciência da própria vertente inconsciente do sujeito defendida por Lacan constituirá, pois, o primeiro degrau do método fictivo, sendo o segundo constituído pelo plano do simbólico, ou seja, da linguagem, onde se encontraria presente o domínio do inconsciente (ou do real), ao qual se teria acesso fruto da cisão do Eu. Se "Lacan põe em evidência a existência de dois sujeitos distintos, separados por uma pontuação que representa o tempo do inconsciente: o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação"<sup>2</sup>, poder-se-á dizer que, para este autor, o sujeito terá origem a partir de três instâncias: o imaginário, o simbólico e o real, sendo este último caracterizado fundamentalmente pela alteridade radical do seu discurso.

Em clara ruptura consigo mesmo, o Eu dá um passo em direcção ao Outro, ao Tu, que funcionará como resultado da projecção especular do Eu. A história do sujeito escreve-se e reescreve-se sempre que aquele dirige a sua palavra ao Outro. Deste modo, e de acordo com a perspectiva linguística já enunciada, o sujeito passará a ser encarado enquanto ente resultante de um discurso.

"À questão «quem fala?», a resposta tradicional é: «o sujeito de enunciação», tendo sido a sua definição fornecida há mais de três séculos pelo «cogito» cartesiano.

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 277

<sup>2</sup> Maria Graciete Besse, *op. cit.*, p. 10

Nesta perspectiva, quem fala é aquele que *pensa* e que portanto é o sujeito"<sup>1</sup>. Assim sendo, Lacan defende um sujeito do significante totalmente excêntrico relativamente ao sujeito do significado (em termos cartesianos). "Desta forma, é pelo significante que se vai construir «o outro» do sujeito"<sup>2</sup>, iniciando-se um processo de ruptura.

Este autor equaciona uma verdade até então inquestionável no campo da subjectividade ao afirmar que quem diz "Eu" nem sempre é o sujeito, pois este existe apenas em face de um objecto, de um Tu, pelo qual alterna sentimentos de desejo e repulsa, mas que constitui o sujeito como verdadeiro, e quem fala nem sempre é o mesmo de quem se fala, alertando para a capacidade dissimulatória da própria linguagem. A questão coloca-se ao nível de sabermos se somos aquilo que realmente dizemos ser, pois todas as afirmações que fazemos traçam, perante o outro ou os outros, o nosso perfil como seres individuais e autónomos.

O sujeito do enunciado (afastado já do mundo exterior ao discurso) passará a ser encarado enquanto máscara, como um signo vazio, que apenas fará a sua actualização linguística a partir da sua enunciação, como sujeito significante pela voz de um Outro ou de Outros, que determinarão todo o seu procedimento: "C'est de l'Autre que le sujet reçoit même le message qu'il émet"<sup>3</sup>. Como refere Bakhtin, a propósito do dialogismo, qualquer enunciado reclama pela marca do Outro, pois qualquer relação discursiva deixa antever dois momentos - o da enunciação e o da compreensão por parte do destinatário da mensagem emitida. Ao surgir como enunciado, o sujeito apaga-se e esvazia-se, dando lugar à voz do Outro: "Être de mon-étant, c'est ainsi qu'advient Je

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 11

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> Jacques Lacan, *Écrits II*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 167. Cf. também Marta Pinhal Neves Salazar Norton, *D. João e a Crise da Representação do Sujeito*, Trabalho de Seminário de Teorias Poéticas da Modernidade no âmbito do Curso de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Porto, Faculdade de Letras, 1998

comme sujet qui se conjugue de la double aporie d'une subsistance véritable qui s'abolit de son savoir et d'un discours où c'est la mort que soutient l'existence"<sup>1</sup>.

O sujeito da enunciação parece comportar-se como base para o Outro que tomará para si todas as responsabilidades do discurso. Será, pois, a linguagem, a voz do Outro, que preencherá o vazio do Eu do enunciado. Deste modo, poder-se-á dizer que o Eu a que nos vimos referindo conterà em si mesmo o Eu e o Não-Eu, ou seja, o Eu do enunciado e o Outro. Ao verificar-se a transposição do Eu para o Outro, para o lugar do Tu, assistimos à criação de um terceiro elemento que resulta desta relação.

Lacan, ao designar o sujeito como significante, a partir da terminologia saussuriana, preconiza que aquele se constituirá somente no encontro com o Outro, isto é, com o discurso do inconsciente: "la présence de l'inconscient, pour se situer au lieu de l'Autre, est à chercher en tout discours, en son énonciation"<sup>2</sup> daí que, na ausência do seu significado correspondente, este reenvie continuamente para uma cadeia de outros significantes, pois só neste contexto poderá o sujeito, carente de identidade, alcançar algum valor autónomo: "On peut ici tenter, dans un souci de méthode, de partir de la définition strictement linguistique du Je comme signifiant: où il n'est rien que le *shifter* ou indicatif qui dans le sujet de l'énoncé désigne le sujet en tant qu'il parle actuellement. C'est dire qu'il désigne le sujet de l'énonciation, mais qu'il ne le signifie pas"<sup>3</sup>. Toda a ideologia de Lacan assenta, pois, na carência do Ser, daí que o Eu seja sempre desejo do Outro, sendo este o factor que permitirá colmatar todas as lacunas desse Ser<sup>4</sup>. Este movimento de demanda, circular e pleno de frustração em busca da completude do Ser tornar-se-á clarificado através da metonímia, a figura de retórica que mediará o processo de significante a significante.

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 161

<sup>2</sup> *idem*, p. 199

<sup>3</sup> *idem*, p. 159

<sup>4</sup> cf. Marta Pinhal Neves Salazar Norton, *op. cit.*, p. 6

"É, pois, pela linguagem que podemos encontrar o local da constituição do Sujeito: ela ocorrerá no lugar do inter/intra-dito, ou seja, na interpessoa, no intertexto"<sup>1</sup>. O Eu, não sendo uma entidade unívoca, resultará sempre de uma cedência, comportando a cisão patente entre o sujeito do enunciado e o da enunciação, entre o Ego (a entidade reflexiva e consciente) e o Eu enquanto sistema linguístico derivado da plataforma simbólica (o discurso do inconsciente), entre a exterioridade e a interioridade do sujeito. É na interrelação entre estas entidades descontínuas que a identidade do sujeito se vai processando.

"Na impossibilidade de se entrever a identidade deste Eu, apenas encontramos miragens, ilusões que se vão acumulando e que funcionam como ecos de uma identidade nunca reunida"<sup>2</sup>. "Será que somos realmente quem mostramos ser quando falamos?" é uma das questões para a qual o sujeito não parece encontrar uma resposta esclarecedora. O Narciso desencantado é aquele que jamais se poderá reconhecer no espelho, isto é, um sujeito que vive continuamente alucinado entre o Eu e o Outro, cujas fronteiras se encontram esfumadas.

Baseado na crença de que a diferença é igual à identidade, ou seja, numa exibição da representação, o impensado surge como algo que não está alojado no Homem, como se lhe fosse intrínseco, mas é o Outro: "o Outro fraterno e gémeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo numa idêntica novidade, numa dualidade irreversível"<sup>3</sup>.

Assim, as bases fundadoras do pensamento moderno parecem fazê-lo avançar numa direcção em que o Outro do Homem se deve tornar o mesmo que ele, esforçando-

---

<sup>1</sup> Marta Norton, *op. cit.*, p. 8

<sup>2</sup> *idem*, p. 20

<sup>3</sup> Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979, p. 365

se por "reencontrar o homem na sua identidade - nessa plenitude ou nesse nada que é ele mesmo"<sup>1</sup>.

Se o texto literário é o local por excelência onde se opera a metamorfose alquímica dos dois princípios, do Eu da consciência e do Outro, equivalendo à pedra filosofal dos alquimistas, como refere Eduardo Prado Coelho, "quem fala quando alguém fala é fundamentalmente a própria linguagem"<sup>2</sup>. Neste mesmo texto somos testemunhas de como Martin Heidegger pretende demonstrar o valor ontológico da linguagem, constituindo-a como fundamento e abrigo do Ser e do Homem, pelo que se afirma que a linguagem é a casa do Ser. "Se o fundamento do Ser e a essência do homem se determinam na linguagem, a linguagem não pode consistir senão num diálogo travado no seio da história, num diálogo que produz a relação entre os homens e assinala os lugares de encontro. Contudo, se o homem defronta os outros homens nos lugares que esse diálogo lhes marca, o diálogo não divide, mas une, organizando na pluralidade das falas a manifestação duma **unidade**"<sup>3</sup>.

Será, pois, desta experiência fundamental do Homem em gerar o múltiplo, da aventura nas margens da alteridade surgida com a Modernidade, que nos depararemos com a tríade proposta por Pierre-Jean Labarrière, visto que o Homem poderá ser o indivíduo (o homem do sentimento), ascender a sujeito (fruto do plano da consciência e da relação directa com o objecto) e, finalmente, atingir o nível de homem de experiência (em que se afirma ao desejar o Outro)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 372

<sup>2</sup> Eduardo Prado Coelho, *A Palavra Sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, p. 7

<sup>3</sup> *idem*, p. 12

<sup>4</sup> Pierre-Jean Labarrière, *Le Discours de l'Alterité: Une Logique de l'Expérience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 188

O indivíduo parece ser visto como "unité différenciée dans l'immédiateté de la parole et du sentiment"<sup>1</sup>. O sujeito "s'oppose à l'objet dans la dualité structurelle du langage et de la conscience"<sup>2</sup>. Por seu turno, "le discours, qui trouve son propre centre dans son ouverture interne à l'autre de lui-même, constitue l'homme vivant et disant en «être d'expérience»"<sup>3</sup>. Assim se verifica que "c'est *par* la différence que l'identité vient à elle-même"<sup>4</sup>.

A questão do sujeito acarreta problemas quanto à enunciação: como encenação, como uma multiplicidade de figuras enunciativas, como se um *desdobramento de personalidade* se tratasse ou como lugar de estranhamento em que se processa uma representação na língua de uma cisão do sujeito, autor e espectador ao mesmo tempo do acontecimento de linguagem.

"La ressemblance tue, car la différence, elle, est, depuis Platon (et avant lui), ce qui définit et fonde l'existence"<sup>5</sup>. Assim se constitui "une lutte à mort en vue de l'unique, une lutte en vue de l'existence, pour déterminer qui est le double, qui est l'original"<sup>6</sup>, já que um quer matar o outro para ficar só.

Em resumo, poder-se-á dizer que Jacques Lacan propõe uma nova leitura de Freud, de cunho totalmente estruturalista. Mostrando que Freud fundou uma ciência nova com um objecto novo, o inconsciente, Lacan reafirma a linguagem como condição deste novo elemento. A esta nova ideologia não terá sido alheia a influência da Linguística de Ferdinand de Saussure e de Roman Jakobson. Apesar da afinidade entre os dois teóricos citados, em Lacan não há, como sucedia com Saussure, uma

---

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> *idem*, p. 147

<sup>5</sup> Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 198

<sup>6</sup> *idem*, p. 199

correspondência entre o significante ligado a um significado podendo, por isso, a significação surgir por meio de diferentes conexões entre significantes. Deste modo, o lugar que ocupa o sujeito do significante é excêntrico por relação ao do sujeito do significado.

A partir do que já foi referido será incontornável concedermos um enfoque relevante à questão da linguagem e à importância que a mesma adquiriu a partir do Barroco. A formação desta deve ser considerada no seu começo e no seu fim, isto é, no acto de denotar, reflectindo as propriedades específicas das coisas. Como afirma Ernest Cassirer: "O modo de denotar, que é o sustentáculo de toda a formação verbal e linguística, marca sempre um típico carácter espiritual, uma maneira especial de conceber e apreender. Por isso, a diferença entre as diversas linguagens não é uma questão de sons e signos distintos, mas de diferentes concepções do mundo"<sup>1</sup>. A capacidade de fazer entender aquilo que não se diz parece ser uma das mais salientes propriedades da palavra. De facto, se atentarmos na obra de Machado de Assis aqui em estudo, a forma como Pedro e Paulo usam a linguagem, ou seja, a sua capacidade de denotação, reflecte a sua concepção do mundo e, mais significativo ainda, o que fica por dizer entre eles revela a identidade que cada um dos gémeos procura.

Deste modo, só a linguagem parece tornar possível a persistência do Homem na comunidade e só em sociedade, em relação com o Tu, o próprio Eu adquire real subjectividade. A aventura espiritual mais difícil da linguagem é, pois, representada por dois conceitos fundamentais: o do Ser e o do Eu. Estes, só distinguidos no plano da expressão, e não do conteúdo, fazem mover a linguagem entre um e outro, oscilando entre o subjectivo e o objectivo e, embora haja uma aproximação dos dois termos, estes permanecem como ideias autónomas.

---

<sup>1</sup> Ernest Cassirer, *Linguagem, Mito e Religião*, Porto, Edições RÉS, s/d, p. 57

Michel Foucault, na senda de Jacques Lacan, preconiza, também, a teoria de que "«isso fala», isto é, que o «*sujeito*» da Fala (...) não é o *eu* em qualquer das acepções que possamos tomá-lo: lógica, gramatical, psicológica ou transcendental. O eu é um fenómeno da Linguagem, uma «aparicação» sua e não seu centro ou órgão de apropriação"<sup>1</sup>. A passagem ontológica que o verbo *ser* assegurava entre falar e pensar é destruída: a linguagem, por consequência, adquire um ser próprio.

A partir do momento em que se questiona a natureza do sujeito que fala e as relações entre a linguagem e a subjectividade assistimos a uma viragem da filosofia estruturalista dessa mesma linguagem para a filosofia hermenêutica. Martin Heidegger estabelece, pois, uma ligação estreita entre a hermenêutica e a ciência linguística chamando a atenção para a vertente ontológica, ou seja, para a especulação sobre o ser enquanto Ser, sobre o Ser em si. Daí que este autor se refira ao *Dasein*, o *Ser-aí*, o Homem, o Ser que, ao tomar consciência da sua finitude, do seu caminho inevitável para a morte, aceita tal facto e faz sobressair as diferentes maneiras de ser.

No caso dos gémeos, este raciocínio coloca-se de uma forma ainda mais profunda, pois acima de qualquer outro ser que se quer individual, os gémeos buscam essa identidade (a demanda) em círculos e em espiral, debatendo-se, a propósito de tudo e de nada, com o obstáculo de características de mesmidade que os unem inequivocamente, daí que se possa afirmar que os motivos de confronto sejam procurados e provocados. Como refere Bruno Bettelheim, os irmãos "representam aspectos aparentemente incompatíveis da personalidade humana, os dois geralmente separam-se após um período em que se encontravam unidos, seguindo depois destinos diferentes"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Eduardo Lourenço, "Michel Foucault ou o Fim do Humanismo", Michel Foucault, *op. cit.*, p. 18

<sup>2</sup> Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 117

A linguagem, sendo encarada como constituinte do inconsciente, abre caminho ao surgimento do duplo. A apoteose deste mito ocorre no século XIX, como já foi referido em capítulos anteriores deste trabalho, fruto do movimento romântico, embora aquele se frutifique também, em larga escala, ao longo do século XX. Surgindo predominantemente na novela, este mito parece ser um pouco menos frequente no romance. O duplo faz com que o seu original tenha reacções emocionais extremas (atração/repulsa), tratando-se, no entanto, de duas faces complementares do mesmo Ser: "A observação clínica mostra-nos não apenas que, com inesperada regularidade, o amor é acompanhado por ódio (ambivalência), e não apenas que nas relações humanas o ódio é frequentemente o precursor do amor, mas também que em certo número de circunstâncias o ódio se transforma em amor e o amor em ódio"<sup>1</sup>. Os conflitos latentes são os de uma alma à procura dela mesma: o mito do duplo torna-se uma metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que se dirige ao interior. O acesso ao simbólico salda-se pela divisão do Eu, por isso, poder-se-á dizer que o duplo é um modo de conceptualização que, através da linguagem, reflecte a maneira como o narrador interpreta as suas experiências. Ao longo do século XIX assistimos a um conflito moral que divide a vontade do sujeito, em paralelo com problemáticas ligadas ao livre-arbítrio e à dimensão prometeica do Homem. O encontro entre o Eu e o Outro conduz frequentemente a um nada, sinónimo de solidão, alienação e destruição: "Il reste que le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Textos Essenciais de Psicanálise - A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia*, vol. III, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, p. 44

<sup>2</sup> Pierre Jourde e Paolo Tortonesi, *Visages du Double: Un Thème Littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 15

A partir do momento em que, de facto, se verifica que a linguagem é o lugar de constituição da subjectividade, o sujeito passa a ser um efeito directo das leis linguísticas, retóricas e poéticas. É na altura em que se verifica uma grave crise psicológica que o duplo faz a sua entrada, significando esse Outro um manifesto de algo que falta, da fragmentação e perda do Ser, da sua ausência. Para falar deste novo elemento, o Outro, Lacan usa uma linguagem sugestiva, não definitiva, estabelecendo a distinção entre o Eu especular (aquele que se identifica com a sua própria imagem) e o Eu social, aquele que se identifica com a imagem do Outro, pois só neste último parece o sujeito encontrar o seu lugar significativo. Neste contexto podemos concluir que a nossa mão esquerda não é uma cópia da nossa mão direita, mas uma cópia do seu reflexo no espelho.

Como já vimos anteriormente todo o romance se baseia em antinomias, no entanto, e contrariando a vontade dos protagonistas do romance que se querem desdobrar, que querem ser dois, algumas das personagens com particular relevância na obra buscam a constituição do uno. Natividade, mãe dos gémeos, por seu lado, procura a unidade e a amizade de seus filhos, já que quer a paz entre eles, quer que se amem como se fossem um só, tarefa que se revela árdua e infrutífera.

Flora, a mais importante representante da figura do uno reproduz frequentemente, nos seus desenhos, esta imagem, não conseguindo proceder ao desdobramento mental da mesma, por isso nos deparamos com a impossibilidade da escolha de Flora por um dos gémeos, pois, no seu íntimo, Flora amava os dois, isto é, amava a figuração do uno que mentalmente criou como solução para o seu conflito interior. Consequentemente, se esta personagem optasse por um dos irmãos, na sua perspectiva, estaria sempre a rejeitar uma parte constitutiva desse mesmo ser unitário e completo. Flora acabava por se divertir com a alternância entre os gémeos e o uno nos momentos de alucinação. A única vez, no entanto, que os viu desdobrados sentiu um

cunho de fantasmagoria na alucinação e associou tal imagem ao Diabo.

Teremos de salientar, ainda, o papel do Conselheiro Aires, uma vez que é ele quem revela aos leitores a sua crença no facto de os gémeos serem e sempre terem sido iguais. Sentindo-se duplo perto de ambos, Aires reconhece a política e Flora como meros incidentes de trajecto, já que o verdadeiro factor de desunião entre os irmãos seria outro, intrínseco e mais complexo.

Se o Homem é linguagem e esta é o reflexo do pensamento humano, os gémeos, iguais fisicamente, distinguem-se exactamente pela apropriação da palavra que passa a ser o factor de distinção entre ambos. Se para cada significado existem vários significantes, os gémeos são, pois, dois dos possíveis significantes para um significado que permanece oculto ao longo de todo o romance e para o qual se busca, incessantemente, uma resposta. Após tentativas várias de explicação, parece ser Aires, no último capítulo, o detentor da chave decifradora do enigma, pois embora fisicamente iguais, os gémeos eram, na realidade, também iguais, um só, embora necessitassem de ser dois, de se afirmar como seres individuais e autónomos. A união era apenas casual e fruto do amor alimentado por Natividade ou Flora e, contrariamente ao que refere o conhecido ditado "Se nenhum quer, nenhum briga"<sup>1</sup>, os gémeos queriam, e com que força, lutar até um deles ser destruído. A descoberta da igualdade entre ambos poderá corresponder ao estádio do espelho enunciado por Lacan, primeiro passo da desmistificação da figura do sujeito e da tomada de consciência da sua finitude.

Idênticos na aparência, os gémeos não o são do ponto de vista intelectual e afectivo. Como nos diz Troubetzkoy, "la similitude parfaite n'existe pas: elle est une illusion, un fantasme, un désir ou une crainte, la différence seule existe, le particulier,

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *op. cit.*, p. 1081

l'unique et non l'uniforme"<sup>1</sup>, por isso o desdobramento destas personagens justifica uma ruptura (como assinala Edgar Allan Poe), tal como a Identidade na Diferença. "Ce redoublement qui devient dédoublement sous un autre angle de vue est un défi à l'humanisme fondé sur l'unité de l'individu et, comme tel, il comporte un élément de transgression dans l'inconscient moderne"<sup>2</sup>, suscitando, para além disso, a visão de uma falha instalada na representação do sujeito. A gemação intervém como uma forma convencional do dual, como uma espécie de redobramento económico que serve para exprimir o desdobramento verdadeiro de uma identidade em dois seres simétricos que partilham a mesma função. Assim sendo, tal como afirma René Zazzo, "la notion de couple présuppose dualité et duel, que la psychologie du couple concerne essentiellement le drame des deux partenaires qui se veulent et ne se veulent pas un même être"<sup>3</sup>. A este propósito afirma Luiz Costa Lima, "os gêmeos necessitam de uma marca diferencial porque sua crescente semelhança ameaçava o princípio mesmo de identidade da sociedade em que viviam. Uma sociedade centrada no indivíduo, como é a ocidental pelo menos desde o racionalismo, não poderia tolerar pessoas tão gêmeas que se parecessem desde as maneiras, passando pelo trato social, até às idéias. Tal identidade os anularia como pessoas"<sup>4</sup>. E continua: "Se nas sociedades iletradas, os gêmeos constituem um problema desde logo quanto aos critérios de classificação, (...) na nossa, onde o nome próprio *a priori* é imotivado - o bebê, em princípio, pode receber qualquer nome - a diferenciação se fará, não pela atribuição do nome, mas pela conduta de seu portador, (...) uma sociedade que realça o indivíduo, e não sua identificação grupal, cria sobre ele uma pressão constante e não declarada - forçar sua

---

<sup>1</sup> Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 30

<sup>2</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 629

<sup>3</sup> René Zazzo, *Les Jumeaux, le Couple et la Personne*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1991, p. 122

<sup>4</sup> Luiz Costa Lima, *op. cit.*, p. 104

individualização. Constitui-se deste modo o significante identificador de seus membros, que deverão satisfazer essa pressão interna, i. e., por uma conduta explicitadora daquele significante. Seu preenchimento será feito por meio de um *significado legalizado* quando o agente conseguir formular a pressão interna através de uma canalização socialmente aceita ou aceitável"<sup>1</sup>.

O romance *Esau e Jacó* faz-nos reflectir profundamente sobre o termo repetição: "Elle est contre la loi"<sup>2</sup>. No entanto, "si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence"<sup>3</sup>. Para todos os efeitos, como nos refere Gilles Deleuze, "la répétition, c'est la transgression"<sup>4</sup>. Pertencendo a domínios como os do humor e da ironia, a repetição é excepção, manifestando sempre "une singularité contre les particuliers soumis à la loi"<sup>5</sup>, constituindo-se como categoria fundamental da filosofia do futuro.

Figuras como o espaço e o tempo são, elas próprias, meios de repetição e até, na opinião de Gilles Deleuze, a própria oposição real "n'est pas un maximum de différence, mais un minimum de répétition"<sup>6</sup>.

O casal funciona como a "dualité supra-individuelle à partir de quoi s'opère le dédoublement du *moi* et du *toi* et du même coup, par le même jeu de miroir, par la même dialectique d'opposition et d'identification, le dédoublement intime qui est

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 105

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 9

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> *ibidem*

<sup>5</sup> *idem*, p. 12

<sup>6</sup> *idem*, p. 23

conscience de soi". O casal é "la condition objective du double. Condition de sa genèse, mais aussi de ses fluctuations tout au long de la vie"<sup>1</sup>, por isso torna-se importante salientar que "les jumeaux fraternels de même sexe manifestent plutôt une tendance à la différenciation"<sup>2</sup>. Consequentemente, este tipo de gémeos toma uma atitude de competição "qui augmente le maximum de vitesse auquel ils parviennent quand ils sont isolés"<sup>3</sup>. "Le drame si fréquent de la situation gémellaire est justement dans ce conflit entre le plaisir de se ressembler et le besoin d'être une personne"<sup>4</sup>, assim se compreende que a discórdia entre os dois gémeos nos revele o aspecto mítico do tema representado pela alma dúplice. Se acreditarmos que os extremos tendem a encontrar um meio-termo, poderemos ver que, em *Esau e Jacó*, os grandes embates tendem a encontrar uma meia-luz. O processo criador de Machado de Assis não admite os extremos, por consequência, ele integra os dois pólos, criando um espaço de miscigenação, e é neste terreno que caminha a sua narrativa. O íntimo de Flora revela o enredo deste romance, oscilando o mesmo de um espaço para outro (entre os dois). A fenda deixa ver o que fica por dizer e, pelo menos aparentemente, é Flora que resolve o enigma porque consegue solucionar os contrários: "Ou seja, enquanto Flora existia, para que se sentissem individualizados, bastava um único critério de diferenciação. Desaparecida, os meios não de ser multiplicados para que a incômoda sombra da semelhança igualmente os persiga"<sup>5</sup>. Assim, "mostrando que o importante é serem divergentes, e

---

<sup>1</sup> René Zazzo, *op. cit.*, p. 118

<sup>2</sup> *idem*, p. 257

<sup>3</sup> *ibidem*

<sup>4</sup> *idem*, p. 299

<sup>5</sup> Luiz Costa Lima, *op. cit.*, p. 106

não o conteúdo das divergências, Pedro e Paulo mudam suas adesões"<sup>1</sup>. A nível do comportamento das personagens e a nível da elaboração textual é Aires que consegue o equilíbrio. A fusão das duas metades permite a recomposição da unidade: "Se cada um dos gêmeos traz em si uma parcela daquela linguagem capaz de dizer da totalidade, é que esta se fragmentou e dispersou de modo a não caber mais de um só lado"<sup>2</sup>. Por isso, e como refere Maria Antonieta Pereira, "a ascensão social e o poder sobre o outro através da linguagem são artifícios para um preenchimento ilusório da falta"<sup>3</sup>. Cada um dos gémeos tem no seu oposto e complementar o termo de comparação, por isso Pedro e Paulo são dois, mas são o mesmo. Através dessa simbologia compreendemos como "a rivalidade estéril dos irmãos inimigos provoca o apagamento das diferenças individuais"<sup>4</sup>. Só a morte, com o seu efeito catártico, restabelece essas mesmas diferenças individuais. Segundo José Nunes de Oliveira Filho é "a falta das diferenças ou, em outros termos, a indiferenciação, o que causa a rivalidade"<sup>5</sup>.

Deste modo, "sendo a diferença entre os irmãos pequena, entre os gêmeos ela é quase nenhuma, já que, num certo sentido, os gêmeos não são nada além de irmãos reforçados"<sup>6</sup>. "Os heróis trágicos não se matam um ao outro por terem diferenças, mas, sim, porque não as têm mais"<sup>7</sup>. Assim, "a rivalidade pela rivalidade tende a eleger o

---

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> José Carlos Garbuglio, "A Linguagem Política de Machado de Assis", AAVV, *Machado de Assis – Antologia e Estudos*, São Paulo, Ática, 1982, p. 468

<sup>3</sup> Maria Antonieta Pereira, *op. cit.*, p. 126

<sup>4</sup> José Nunes de Oliveira Filho, *Mimetismo Antagónico em Esau e Jacob*, Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura, Brasília, 1993, p. 12

<sup>5</sup> *idem*, p. 13

<sup>6</sup> *idem*, p. 20

<sup>7</sup> *idem*, p. 43

mesmo objeto, o mesmo alvo"<sup>1</sup>. Nos gêmeos cifra-se, pois, "a figura do duplo, (...) o desdobramento do sujeito em dois"<sup>2</sup>, não sendo alheia a este facto "a coexistência de vozes simétricas e opostas no interior da consciência humana"<sup>3</sup>. "As ações rivalizantes reduzem as diferenças individuais a uma unicidade (...) os dois, fruto da rivalidade, transformam-se em um só, duplos de si mesmos"<sup>4</sup>. Por este facto, Flora "não pretendia a união dos diferenciados, mas, sim, a separação e autêntica diferenciação dos indiferenciados"<sup>5</sup>. Como nos diz John Herdman acerca da ideia de Destino, "no concept is more central to the theme of the double"<sup>6</sup>, daí que o Conselheiro Aires aponte o destino inevitável dos gêmeos que desde o ventre materno se degladiavam e competiam entre si. Os irmãos "não têm os mesmos desejos porque se parecem, mas se parecem porque têm os mesmos desejos. É a identidade dos desejos o que determina uma semelhança definida como fraterna"<sup>7</sup>, de acordo com a teoria preconizada por Jacques Lacan. Como referem Pierre Jourde e Paolo Tortonese, "... les frères ennemis n'occupent jamais la même position en même temps (...) En réalité, les différences successives et les alternances de positions de l'antagonisme violent masquent l'identité (...) Ils se figurent que tout les oppose, alors qu'en réalité ils sont les mêmes, sujets d'une même violence suscitant un désir identique..."<sup>8</sup>. Assim, o duplo situa-se exactamente "au carrefour, à l'intersection des deux schémas: la duplicité psychologique et l'identité

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 64

<sup>2</sup> *idem*, p. 66

<sup>3</sup> *idem*, p. 80

<sup>4</sup> *idem*, p. 81

<sup>5</sup> *ibidem*

<sup>6</sup> John Herdman, *op. cit.*, p. 12

<sup>7</sup> José Nunes de Oliveira Filho, *op. cit.*, p. 85

<sup>8</sup> Pierre Jourde e Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 78

physique"<sup>1</sup>. O casal dos gémeos dá lugar a uma dupla focalização que tende a fazer coincidir e a reconciliar as noções opostas de identidade e complementaridade, não se negando que a conquista da primeira passará por um estado de metamorfose. Este trabalho de união dos opostos, semelhante ao simbolismo alquímico, constitui aquilo que Carl Jung designou por "processo de individuação".

Em todo este contexto poder-se-á falar em *denegação* (conceito proposto por Freud), ou seja, a apresentação do que se é no modo de o não ser. Poderemos, pois, concluir que estas duas personagens que se opõem não podem senão viver uma em função da outra, na realização gemelar de uma harmonia, a harmonia dos números pares, a simetria.

Com a Modernidade, a diferença e a repetição tomaram o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da contradição, do mesmo e da representação. Num universo povoado de duplos, de seres desprovidos de diferença, a repetição não parece ser mais do que a reprodução do idêntico, afirmando-se como negação do tempo: "C'est le masque, le véritable sujet de la répétition. C'est parce que la répétition diffère en nature de la représentation, que le répété ne peut être représenté, mais doit toujours être signifié, masqué par ce qui le signifie"<sup>2</sup>. Deste modo se compreende que seja dentro de um mesmo movimento que a repetição englobe a diferença. Se aquela aniquila, esta é, desde Platão (e antes dele) o que define e funda a existência.

O que é, pois, a diferença? Poderá ser a negação um princípio de determinação criadora? "Réinstaurer l'inconnaissable, ce serait donc sauver la différence"<sup>3</sup>, ou como afirma ainda Gilles Deleuze, "la tâche de la vie est de faire coexister toutes les

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 178

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 29

<sup>3</sup> Jean Bessière (org.), *Le Double: Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995, p. 97

répétitions dans un espace où se distribue la différence"<sup>1</sup>. Esta implica movimento, estando atrás de todas as coisas e sendo a origem e o destino da própria repetição.

Se só o que se assemelha difere e só as diferenças se assemelham, poder-se-á também afirmar que é pela diferença que a identidade vem a si mesma e é pela identidade que a diferença vem à verdade do seu conceito e da sua realidade. Assim, "*ce n'est pas le même qui revient, ce n'est pas le semblable qui revient, mais le Même est le revenir de ce qui revient, c'est-à-dire du Différent, le semblable est le revenir de ce qui revient, c'est-à-dire du Dissimilaire*"<sup>2</sup>.

A procura, a luta, a demanda da identidade é dificultada pela semelhança física, patenteando apenas algum sucesso através do discurso produzido pelos intervenientes. O pleno sucesso só se alcançaria com o afastamento total e radical entre ambos. Enquanto houver dois homens na Terra haverá sempre luta, ainda que existisse apenas um tal aconteceria, pois a dualidade é intrínseca ao ser humano, por isso, o duplo representa "la dimension initiatique du travail esthétique, le lien entre le langage comme pure forme et l'appropriation individuée, différenciée du sens"<sup>3</sup>. Consequentemente, "le double se tient à l'origine de tout. Dieu, conscience absolue, crée l'univers pour s'y refléter (...) Deux s'oppose à un, l'unité sereine et parfaite, et à trois, que l'on peut lire comme le début de la dissémination, de la série, mais également comme le retour triangulaire (le retour par détour) à l'unité (...) Deux implique à la fois réduplication et conflit, enfermement sans résolution"<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 2

<sup>2</sup> *idem*, p. 384

<sup>3</sup> Pierre Jourde e Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 185

<sup>4</sup> *idem*, p. 4

#### **4. ASPECTOS DE MODERNIDADE EM *ESAÚ E JACÓ***

Como terá afirmado Wim Wenders: "Ser moderno é ser contemporâneo. Ser contemporâneo é encontrar explicações para os problemas da atualidade" e, sem dúvida que "Machado foi moderno para o seu tempo e contemporâneo para o nosso tempo"<sup>1</sup>. A modernidade<sup>2</sup> e a contemporaneidade que aqui aparecem referidas terão de passar necessariamente por alguns dos factores que agora explicitaremos.

Influenciado por autores como Camões, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, João de Barros, Almeida Garrett, Filinto Elísio, Camilo Castelo Branco, William Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Montaigne, Merimée, Stendhal, Gautier, Flaubert, Balzac, La Rochefoucauld, Diderot, Daudet, Maupassant, Poe, Xavier de Maistre, Victor Hugo, Lamb, Fielding, Voltaire, Feuillet e tantos outros<sup>3</sup>, Machado de Assis trabalha desde logo incessantemente a linguagem na busca de um "equilíbrio dinâmico da língua literária, da sua mediação plástica entre o antigo e o moderno, o culto e o popular (...) trazendo energia e mobilidade semânticas aos tesouros olvidados ou despercebidos da fala corrente e da tradição literária"<sup>4</sup>, tendo por objectivo "a aproximação da linguagem falada, o coloquialismo em suma, para que a narrativa escrita adquira a naturalidade e a espontaneidade de um relato oral"<sup>5</sup>. Assim, poder-se-á dizer que "a língua literária da obra machadiana experimentou ao máximo o material da tradição escrita e ao mesmo tempo incorporou o que havia de perene na prática viva das

<sup>1</sup> Tânia Regina Oliveira Ramos, "Nós lemos da vida um capítulo, ele leu um livro inteiro", *Travessia* n° 19 - Revista de Literatura Brasileira, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre, 1989, p. 145

<sup>2</sup> Envolvido em sucessivas polémicas, o conceito aqui referido pretende, neste contexto específico, ser sinónimo de actualidade, não devendo, pois, confundir-se com qualquer período histórico-literário detentor de determinadas características particulares.

<sup>3</sup> Cfr. Afrânio Coutinho, *op. cit.*, p. 44

<sup>4</sup> Luiz Roncari, "*Memorial de Aires: A Alma em Compasso*", *Travessia* n° 19 - Revista de Literatura Brasileira, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre, 1989, p. 79

<sup>5</sup> *idem*, p. 80

situações atuais de fala. Em Machado de Assis ocorre uma atualização-síntese do passado da língua e de sua situação histórica presente"<sup>1</sup>.

Através do "uso vitalizador a que ele submetia recursos expressivos impessoais e anônimos, como a frase feita, o lugar-comum ou o clichê verbais"<sup>2</sup>, Machado ofereceu-nos um novo estilo, uma nova expressão, recorrendo frequentemente à deturpação, à emenda e até mesmo à reescrita de textos de outros autores, como nos refere Raimundo Magalhães Jr.<sup>3</sup>. Consequentemente, "cada obra literária representa, portanto, um mundo poético de feição uniforme. Aprender o estilo duma obra significa, deste modo, apreender as forças que dão forma a esse mundo, e apreender a sua estrutura uniforme e individual"<sup>4</sup>.

Este trabalho sobre a linguagem que resultou num estilo próprio e inimitável impulsionou sobremaneira a técnica narrativa precursora presente na produção literária machadiana. Como afirma Afrânio Coutinho, Machado tem uma obra "com as qualidades peregrinas", já que negando "os postulados do determinismo biológico, social e econômico (...), soube prolongar o tempo, unindo o passado, o eterno e a tradição à novidade e à originalidade"<sup>5</sup>, por isso, "para ele, a verdade histórica existia para ser transmutada em verdade estética"<sup>6</sup>. Tudo isto numa época em que "começa a processar-se a crise e a metamorfose do romance moderno, relativamente aos modelos, tidos como «clássicos»"<sup>7</sup>. A constante construção que decorre e é explicada à medida

---

<sup>1</sup> Valentim Facioli, "Várias histórias para um homem célebre (biografia intelectual)", AAVV, *Machado de Assis - Antologia e Estudos*, São Paulo, Ática, 1982, p. 56

<sup>2</sup> Luiz Roncari, *op. cit.*, p. 79

<sup>3</sup> Raimundo Magalhães Jr., "Machado de Assis Desconhecido", AAVV, *Machado de Assis - Antologia e Estudos*, São Paulo, Ática, 1982, p. 510

<sup>4</sup> Wolfgang Kayser, *op. cit.*, vol. I, p. 140

<sup>5</sup> Afrânio Coutinho, *op. cit.*, p. 23

<sup>6</sup> *idem*, p. 24

<sup>7</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 21

que a própria obra se edifica resulta do pacto renovável entre o narrador e os seus leitores que intervêm num texto que se faz a cada momento.

Importa referir, pois, ainda, o papel de fundamental importância que o narrador adquire ao longo da obra. Assim, "a escolha do «ponto de vista» em que se colocaria o narrador, todos os problemas da arte da narrativa eram solucionados por ele com mestria, como problemas estéticos que são"<sup>1</sup>. Por isso, "o narrador pôs em cena uma pluralidade de vozes discordantes, com pontos de vista antagônicos"<sup>2</sup>, daí que a focalização oscile entre o narrador 1 (empírico), o narrador 2 (Aires) e as várias personagens que deambulam pelo romance. Podemos assim perceber que "a incongruência entre as duas vozes que narram - autor implícito e narrador 2 - torna-se significativa, pois o primeiro adverte-nos para os jogos de enganos presentes (...) o leitor funciona como complemento textual do narrador 1"<sup>3</sup>. O desdobramento desta instância narrativa constituirá, decerto, uma das mais importantes características de modernidade no romance. Como refere Luiz Costa Lima, "pensar sobre o mundo que o envolvia não é por certo especificidade machadiana. Criar ficcionalmente, contudo, a partir desta reflexão, parece-nos sua singularidade"<sup>4</sup>. Convém lembrar, ainda, que "Machado se deparava com duas poéticas: a romântica e a realista. O rumo que estabelece para si se contrapunha a ambas, porque nenhuma se ajustava ao tipo de reflexão que veio a desenvolver. O caminho real da poética romântica era o elogio da subjectividade criadora (...) Por via diversa, o mesmo limite afetava a poética do realismo. Sua palavra chave, estar atento à observação, punha o autor na prisão do mundo *perceptualmente*

---

<sup>1</sup> Afrânio Coutinho, *op. cit.*, p. 24

<sup>2</sup> Valentim Facioli, *op. cit.*, p. 40

<sup>3</sup> Maria Antonieta Pereira, *op. cit.*, p. 128

<sup>4</sup> Luiz Costa Lima, *op. cit.*, p. 57

*tematizado* (...) Ao descartar-se das duas poéticas vigentes no Brasil de sua época, Machado libertou-se de localizar sua empresa ficcional fosse sob o ângulo do eu que se conta a si mesmo, fosse sob o do eu que conta seus arredores"<sup>1</sup>.

Além dos factores já enumerados, e no que diz respeito ao patamar temático, *Esau e Jacó* é, ao contrário do que muita da crítica quis fazer crer, um romance riquíssimo, na medida em que faz a ponte entre o mito dos gémeos e o mito do duplo, cujo apogeu surge no século de oitocentos. *Esau e Jacó* convoca para o mundo das Letras aqueles que foram dois dos marcos fundamentais nos domínios da Literatura, da Linguística e da Psicologia, ou seja, a reflexão sobre a subjectividade na linguagem e a demanda da identidade por parte de cada sujeito, presentes nas teorias de autores como Émile Benveniste, Sigmund Freud e Jacques Lacan. Na plenitude do seu esplendor, Machado de Assis abala as teorias maniqueístas do duplo, tal como provoca a derrocada de uma teoria construída ao longo dos séculos antecedentes que assentava na ideia de um Eu coeso e idêntico. Se atentarmos na complexidade do texto apresentado veremos que a figura do duplo surge, ao longo desta obra, quer na sua forma pura, quer, sobretudo, na sua forma opositiva, facto que teremos de encarar enquanto prova inegável de uma procura incessante de identidade.

Colocando questões tão prementes para o nosso tempo como as da diferença e da repetição, é a aventura no primeiro conceito o que nos propõe Machado de Assis em *Esau e Jacó*. Recorrendo ao princípio destruidor da repetição, o autor reenvia à busca obsessiva das diferenças que desde Platão a Nietzsche e a Gilles Deleuze é uma operação própria das sociedades com a doença narcísica. A esta obra não poderá ser alheia uma leitura simbólica da mesma, aspecto este tão valorizado pelo homem moderno e que se adivinha pertinente pelo próprio contexto em que se insere. É

---

<sup>1</sup> *idem*, p. 58

importante fazer-se referência ao facto de Machado de Assis ter sido quem primeiro trabalhou insistentemente no espaço do simbólico, privilegiando antes os signos que a realidade empírica. Ao nível da narração o autor deu ênfase, de uma forma constante, à opacidade dentro e fora da série literária.

Influenciada certamente por obras paradigmáticas no domínio do duplo a que já aludimos no primeiro capítulo deste trabalho, *Esau e Jacó* revela-se uma narrativa profundamente complexa e precursora das correntes modernistas, plenas de experimentalismos que surgirão nas primeiras décadas do século de noventa. Votada um pouco ao esquecimento pela crítica brasileira, tão empenhada na trilogia de sucesso de Machado, esta obra parece abrir caminhos em direcção a horizontes que fogem aos rótulos de escritor realista/naturalista que habitualmente se aplicam a este autor.

Esta grandeza da literatura machadiana tomará formas ainda mais sólidas se estabelecermos um paralelo entre este seu penúltimo romance e duas obras de dois autores fundamentais para a contemporaneidade literária latino-americana, como sejam os casos de Jorge Luís Borges e Gabriel García Márquez. No conto "O Outro" de Jorge Luís Borges, incluído na obra *O Livro de Areia* (1975), o autor desenvolve, numa narrativa forte, em primeira pessoa, um diálogo profundo e surpreendente com o seu Outro, como se um deles fosse o Eu do passado e o outro o Eu do presente. Todo este ambiente onírico, em que se evoca frequentemente o *alter ego* do narrador e se discutem pormenores da vida pessoal e profissional de Borges, faz referência a um autor central para a problemática do duplo e que terá influenciado certamente Machado de Assis, como é o caso de Dostoievski a propósito de quem são citadas duas obras, *Os Possessos* ou *Os Demónios* e, fundamentalmente, *O Duplo*. Referindo que "o poeta do nosso tempo não pode virar costas à sua época"<sup>1</sup> devendo, pois, entre estes dois elementos haver uma forte ligação, uma espécie de compromisso, Borges tem consciência que "o

<sup>1</sup> Jorge Luís Borges, "O Outro", *O Livro de Areia*, Lisboa, Editorial Estampa, 1975, p. 14

homem de ontem não é o homem de hoje"<sup>1</sup>, daí a necessidade premente de cada ser humano ser visto enquanto entidade autónoma, individual, de cada um ser e fazer-se a cada dia. A dado momento Borges é arrebatador num aspecto fulcral de toda esta problemática, quando diz:

"Por detrás desta conversa entre pessoas de leituras variadas e gostos diferentes, compreendi que não podíamos entender-nos. Éramos demasiado diferentes e demasiado parecidos. Não podíamos enganar-nos, o que faz difícil o diálogo. Cada um de nós era o arremedo caricato do outro"<sup>2</sup>.

Tal como ele afirma, também Pedro e Paulo sabiam que não se podiam enganar mutuamente, já que cada um era, inevitavelmente, a imitação imperfeita do outro.

Na obra de García Marquéz, *Cem Anos de Solidão* (1988), por seu turno, onde se relata a fabulosa saga da família Buendía-Iguarán, encontramos a duplicação das personalidades a partir justamente da duplicação onomástica, uma vez que, de geração em geração, os filhos recebem o nome do respectivo pai, ou até do avô (José Arcadio ou Aureliano), gerando-se uma certa circularidade e intemporalidade na vivência das várias experiências narradas que se reportam, de resto, ao mito e à história, à tragédia e ao amor do mundo inteiro.

Ao longo de toda a obra a repetição de dois nomes é uma constante: José Arcadio e Aureliano Buendía. De facto, desde o início contactamos com três gerações de José Arcadios e, o próprio filho de José Arcadio e Pilar Ternera, sua amante, detinha o mesmo nome, no entanto, era chamado apenas de Arcadio, segundo nos é dito, devido às frequentes trocas. Por seu turno, o filho de Aureliano e Pilar é Aureliano José, enquanto os filhos de Santa Sofia de la Piedad e Arcadio chamam-se José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo, sendo estes irmãos gémeos. O próprio Coronel Aureliano Buendía, uma das personagens principais do romance, terá dezassete filhos

---

<sup>1</sup> *ibidem*

<sup>2</sup> *idem*, p. 16

com o seu nome, sendo de salientar, de entre eles, personagens como Aureliano Triste, Aureliano Centeno e Aureliano Amador.

Os gémeos, José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo, eram tão parecidos que chegavam a coordenar-se durante as refeições: "Na longa história da família, a obstinada repetição dos nomes tinha-lhe permitido tirar conclusões que lhe pareciam determinantes. Os Aurelianos eram retraídos mas de mente lúcida, ao passo que os Josés Arcádios eram impulsivos e empreendedores, mas marcados por um signo trágico. Os únicos casos de classificação impossível eram os de José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo. Foram tão parecidos e traquinas durante a infância que nem a própria Santa Sofia de la Piedad os conseguia distinguir. No dia do baptismo, Amaranta pôs-lhes pulseiras com os seus nomes respectivos e vestiu-os com roupas de cores diferentes, marcadas com as iniciais de cada um, mas quando começaram a frequentar a escola, optaram por trocar as roupas e as pulseiras e por se chamarem eles mesmos pelos nomes trocados"<sup>1</sup>.

E o narrador continua:

"Até ao início da adolescência foram dois mecanismos síncronos. Acordavam ao mesmo tempo, tinham vontade de ir à casa de banho à mesma hora, sofriam dos mesmos transtornos de saúde e até sonhavam as mesmas coisas"<sup>2</sup>. Só na idade adulta, época em que partilhavam a mesma mulher, Petra Cotes, se diferenciaram:

"Úrsula comparava-o, naqueles tempos, com o irmão e não conseguia perceber como dois gémeos, que pareciam ser uma só pessoa na infância, tinham acabado por ser tão diferentes"<sup>3</sup>. Tal como o filho de Meme, também o de Amaranta Úrsula e Aureliano obtivera o nome do pai.

---

<sup>1</sup> Gabriel García Márquez, *Cem Anos de Solidão*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, p. 149

<sup>2</sup> *idem*, p. 150

<sup>3</sup> *idem*, p. 153

A própria existência do cigano vidente Melquíades, cheio de premonições e observações enigmáticas faz lembrar a Cabocla do Castelo e as suas referências ao futuro glorioso dos gémeos Pedro e Paulo. À semelhança do que acontece no romance de Machado de Assis, também aqui se trava uma longa e dura guerra, talvez ainda mais sangrenta e dolorosa, entre conservadores e liberais.

Além de efectuar a síntese entre as várias influências recebidas e ao praticar com assiduidade a intertextualidade, Machado de Assis possui e põe em prática a sua enorme capacidade de questionar problemáticas filosóficas transseculares, como sejam as da diferença, da repetição, da busca da identidade, da tomada de consciência da mesmidade e da dualidade, "um dos temas mais marcantes da literatura moderna, e é o que diferencia Machado na nossa história da literatura e dá sua contemporaneidade"<sup>1</sup>.

Procurámos com este trabalho seguir o fio condutor da duplicidade aos mais diversos níveis, incidindo claramente sobre a duplicidade no Ser, sobre a significação atribuída ao longo de séculos ao mito do duplo.

Construindo um romance baseado em antíteses e paradoxos, Machado de Assis soube abordar questões prementes do passado, do presente e do futuro. Neste espaço demonstrámos a importância do século XIX, nomeadamente de Sigmund Freud, na descoberta do elemento inconsciente e na tomada de consciência do Ser cindido, atomizado, desdobrado. Este inconsciente, encarado enquanto o *Outro*, revela as mais íntimas crenças de cada Ser e, ao enviar sinais significantes que terão de ser associados a outros significantes e não a um significado específico e único para poderem ser descodificados, comporta-se como uma linguagem, como um sistema linguístico.

Consequentemente, duas pessoas aparentemente iguais (na medida do possível), só se conseguem distinguir e diferir pelo discurso, pela apropriação da linguagem que

---

<sup>1</sup> Luiz Roncari, *op. cit.*, pp. 76 e 77

fazem, pois só esta permite a afirmação, ainda que seja pela contraposição, apenas aspectual e não verdadeira, relativamente ao que os outros são. Por tudo isso, pensamos que a grande questão que se nos colocava era a seguinte: "Quando falo de mim sou realmente aquele de quem estou a falar?". Esta poderá ser a síntese da luta constante pela identidade, pela autonomia e pela diferenciação individual.

*Esaú e Jacó*, estamos em crer, é certamente um romance profundo e complexo na medida em que faz a ponte entre o mito dos gémeos e o mito do duplo, cujo apogeu surge no século de oitocentos, como aliás foi já referido no início deste capítulo. Por outro lado, esta obra é precursora na medida em que a figura do duplo abandona uma perspectiva maniqueísta, assentando, através de uma figuração muito objectiva, em diferenças e em dissemelhanças. Além disso, *Esaú e Jacó* faz antever o Modernismo e todos os experimentalismos que a Psicanálise trará à luz nas primeiras décadas do século XX.

Resta fazer referência à inovadora técnica narrativa que Machado de Assis impulsiona ao estabelecer um pacto constantemente renovável entre o narrador e os seus leitores que resultará na elaboração de um texto que se faz a cada momento.

Como nos refere François Châtelet, "é necessário um par de contrários, como a tradição o sabia, mas isto não basta, pois, como tais, os contrários apenas se repelem e a própria linguagem assinala a necessidade de um substrato, ponto comum aos dois pólos e permanência assegurando a unidade e a continuidade sob a diferença e a oposição"<sup>1</sup>.

Poder-se-á concluir pelas palavras de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant que:

"O dois exprime, portanto, um antagonismo que de latente se torna manifesto; uma rivalidade, uma reciprocidade, que tanto pode ser de ódio como de amor; uma oposição, que tanto pode ser contrária e incompatível como complementar e fecunda"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> François Châtelet, *História da Filosofia*, vol. 1, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, p. 102

<sup>2</sup> Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 270

Esta imagem dupla "reforça, multiplicando, o valor simbólico da imagem ou, pelo contrário, desdobrando-a, mostra as divisões internas que a enfraquecem"<sup>1</sup>.

A obra aqui em estudo propõe uma reflexão sobre a simbólica do número dois e sobre o significado de o mesmo se situar entre o número um e o número três, representando a duplicidade em luta com a identidade. Por isso, "o sujeito dispersa-se alegremente nas facetas das suas máscaras; pode ser *todas* essas máscaras, em toda a sua variedade. O conhecimento de si é sempre provisório, está constantemente a ser posto em causa"<sup>2</sup>. Machado de Assis "queria conhecer a verdade sobre o homem, desvendar-lhe o jogo dos sentimentos e dos interesses, saber que molas o impulsionam, e sobretudo seguir-lhe todos os lances da luta com a vida, ser o espectador que aprecia simultaneamente a platéia e os bastidores"<sup>3</sup>. Machado foi, pois, "o romancista do Segundo Reinado, evocando costumes familiares, e o romancista que desceu nas análises psicológicas até as zonas profundas em que se irmanam todas as criaturas"<sup>4</sup>.

Esta foi a sua demanda, a nossa renova-se a cada dia.

---

<sup>1</sup> *idem*

<sup>2</sup> Leo Bersani, "O Realismo e o Medo do Desejo", AAVV, *Literatura e Realidade – O Que é o Realismo?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, p. 84

<sup>3</sup> Lúcia Miguel-Pereira, *op. cit.*, p. 71

<sup>4</sup> *idem*, p. 75

**BIBLIOGRAFIA**

**ACTIVA**

ASSIS, Machado de, *Obra Completa*, 3 volumes, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 9ª ed., 1997.

\* O romance *Esaú e Jacó* consta do vol. I (pp. 945 a 1093) da referida obra.

\*\* O conto "Na Arca (Três Capítulos Inéditos do *Gênesis*)" consta do vol. II (pp. 303 a 307) da referida obra.

**PASSIVA****Sobre Machado de Assis**

AAVV, *Machado de Assis – Antologia e Estudos*, São Paulo, Ática, 1982.

BAPTISTA, Abel Barros, "Antes do Livro – Primeira Nota sobre *Dom Casmurro*", *Colóquio/Letras* nº 121/122, Lisboa, Julho/Dezembro, 1991.

BAPTISTA, Abel Barros, *Autobiografias – Solicitação do Livro na Ficção e na Ficção de Machado de Assis*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

BARBIERI, Ivo, "Nas Dobras das Ambiguidades de *Esau e Jacó*", *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1985.

BARRETO FILHO, "O Romancista", Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997.

BRANDÃO, Octavio, *O Nilista Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1958.

BRAYNER, Sonia, "Helena ou na Transversal do Tempo", *Travessia* nº 19 – Revista de Literatura Brasileira, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre, 1989.

BROCA, Brito, *Machado de Assis e a Política e Outros Estudos*, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1957.

CALDWELL, Helen, *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels*, Los Angeles, University of California Press, s/d.

CANCELIER, Natália Lobar, "Mundos Diversificados em Bentinho e *Dom Casmurro*", *Travessia* nº 19 – Revista de Literatura Brasileira, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre, 1989.

CARDOSO, Wilton, *Tempo e Memória em Machado de Assis*, Belo Horizonte, s/ed., 1958.

CASTELO, José Aderaldo, *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969.

CINTRA, Ismael Ângelo, "O Prefácio Ficcional de *Esau e Jacó*", *Revista de Letras*, São Paulo, 1989.

COLEMAN, Alexander, "Uma Reflexão a Respeito de Eça de Queirós e Machado de Assis", *Eça e Os Maias – Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos*, Porto, Edições ASA, 1990.

CORÇÃO, Gustavo, *Machado de Assis – Romance*, Rio de Janeiro, Agir Editora, 1966.

COUTINHO, Afrânio, *Machado de Assis na Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, s/ed, 1990.

EULÁLIO, Alexandre, "De um Capítulo do *Esau e Jacó* ao Painel do *Último Baile*", *Discurso 14*, Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, Editora Polis, 1983.

EULÁLIO, Alexandre, "O *Esau e Jacó* na Obra de Machado de Assis: As Personagens e o Autor Diante do Espelho", *Escritos*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1992.

GLEDSON, John, *Machado de Assis – Ficção e História*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

GOMES, Eugênio, *Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.

GRIECO, Agrippino, "Machado de Assis", *Obras Completas de Agrippino Grieco. Amigos e Inimigos do Brasil*, Rio de Janeiro/São Paulo, José Olympio, 1954.

LIMA, Luiz Costa, *Dispersa Demanda (Ensaio sobre Literatura e Teoria)*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1981.

MACEDO, Helder, "Machado de Assis: Entre o Lusco e o Fusco", *Colóquio/Letras* nº 121/122, Lisboa, Julho/Dezembro, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme, "Gênero e Estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*", *Colóquio/Letras* nº 8, Lisboa, Julho de 1972.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, *Prosa de Ficção (1870 a 1920)*, Rio de Janeiro, José Olímpio, 1973.

NEVES, Margarida de Sousa, "O Bordado de um Tempo (a História na Estória de *Esau e Jacó*)", *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1985.

NUNES, Benedito, "Machado de Assis e a Filosofia", *Travessia* nº 19 – Revista de Literatura Brasileira, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre, 1989.

OLIVEIRA, Edson Santos de, "Representação e Ironia em «Teoria do Medalhão»", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 11 – nº 13, Universidade Federal de Minas Gerais, Junho de 1991.

PAES, João Paulo, "Um Aprendiz de Morto", *Vozes* (7 de Setembro), Petrópolis, 1976.

PEREIRA, Maria Antonieta, "«O Espelho» – Poço e Superfície", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 11 – nº 13, Universidade Federal de Minas Gerais, Junho de 1991.

PEREIRA, Paulo, "*Dom Casmurro* – Alegoria Política do Segundo Reinado", *Colóquio/Letras* nº 121/122, Lisboa, Julho/Dezembro, 1991.

PÉREZ, Renard, "Machado de Assis e a sua Circunstância", Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997.

PUJOL, Alfredo, *Machado de Assis (Conferências por Alfredo Pujol)*, São Paulo, Typographia Levi, 1917.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira, "Nós lemos da vida um capítulo, ele leu um livro inteiro", *Travessia* nº 19 – Revista de Literatura Brasileira, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre, 1989.

REALE, Miguel, *A Filosofia na Obra de Machado de Assis & Antologia Filosófica de Machado de Assis*, São Paulo, Pioneira, 1982.

REGO, Enylton de Sá, *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a Sátira Menipéia e a Tradição Luciânica*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

RIEDEL, Dirce Côrtes, *Metáfora, o Espelho de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1979.

RONCARI, Luiz, "Memorial de Aires: A Alma em Compasso", *Travessia* nº 19 – Revista de Literatura Brasileira, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre, 1989.

SÁ, Maria da Piedade Moreira de, "Aires entre Flora e Fidélia", *Colóquio/Letras* nº 121/122, Lisboa, Julho/Dezembro, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de, *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, Petrópolis, Vozes, 1973.

SANTIAGO, Silviano, *Uma Literatura nos Trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 1978.

SANTOS, João Camilo dos, "Algumas Reflexões sobre «O Alienista» de Machado de Assis", *Colóquio/Letras* nº 121/122, Lisboa, Julho/Dezembro, 1991.

SARAIVA, Arnaldo, "Para uma Teoria do Texto Enigmático ou o Conto Enigmático de Machado de Assis", Separata de *Terceira Margem*, Porto, 1998.

SCHWARZ, Roberto, *Um Mestre na Periferia do Capitalismo/Machado de Assis*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1990.

SENA, Jorge de, "Algumas Palavras sobre o Realismo, em especial o Português e o Brasileiro", *Colóquio/Letras* nº 31, Lisboa, Maio de 1976.

SENA, Jorge de, "Machado de Assis e o Seu Quinteto Carioca", *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70, 1988.

SILVA, H. Pereira da, *Sobre os Romances de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Sedegra, s/d.

SOUSA, J. Galante de, *Fontes para o Estudo de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1958.

STAUT, Lea Mara Valezi, "Machado e *Brás Cubas* na França", *Revista de Letras*, vol. 29, Universidade Estadual Paulista/UNESP, São Paulo, 1989.

TEIXEIRA, Ivan, *Apresentação de Machado de Assis*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1987.

XAVIER, Therezinha Mucci, *Verso e Reverso do Favor no Romance de Machado de Assis*, Minas Gerais, U.F.V., Imprensa Universitária, 1994.

### Dissertações

CINTRA, Ismael Ângelo, *Retórica da Narrativa em Machado de Assis (Esau e Jacó)*, Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Linguística e Línguas Orientais, Área de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1985.

GUIDIN, Márcia Lígia Dias di Roberto, *Armário de Vidro: Um Estudo sobre a Velhice em Machado de Assis*, Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Literatura Brasileira – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1997.

LIMA, Alencar Bastos Guimarães, *Esau e Jacó: Lendo, Anotando e Refletindo*, Tese apresentada ao Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica/Rio de Janeiro como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1979.

MACIEL, Lívila Pereira, *A Estética Concriativa de Esau e Jacó* (Dissertação de Mestrado), Brasília, Universidade de Brasília, 1991.

OLIVEIRA FILHO, José Nunes de, *Mimetismo Antagônico em Esau e Jacó*, Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura, Brasília, 1993.

PASSOS, Gilberto Pinheiro, *As Sugestões do Conselheiro (O Intertexto Francês em Esau e Jacó e Memorial de Aires)*, Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para o concurso de habilitação à Livre Docência no Curso de Língua e Literatura Francesa no Departamento de Letras Modernas, São Paulo, 1992.

PEREIRA, Tânia Vânia, *O Diário e a Ficção: Proposta para uma Leitura de Esau e Jacob e Memorial de Aires* (Dissertação de Mestrado), Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.

SANTOS, Zuleica Barreto, *Relação entre Nomes e Características dos Personagens em Cinco Romances de Machado de Assis*, Dissertação apresentada à Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras – Língua Portuguesa, Salvador-Bahia, 1981.

STAUT, Lea Mara Valezi, *A Recepção da Obra Machadiana na França: Um Estudo Crítico-Estilístico das Traduções de Quatro Romances*, Tese apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do Grau de Doutor em Língua e Literatura Francesas, São Paulo, 1991.

### Sobre a Duplicidade

BESSIÈRE, Jean (org.), *Le Double: Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995.

DUMÉZIL, Georges, *Le Roman des Jumeaux: Esquisses de Mythologie*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

FREUD, Sigmund, *Textos Essenciais de Psicanálise - A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia*, vol. III, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989.

GARDAIR, Jean-Michel, *Pirandello: Fantasmies et Logique du Double*, Paris, Librairie Larousse, 1972.

GIRARD, René, *Dostoïevski: Du Double à l'Unité*, Paris, Librairie Plon, 1963.

GOMBROWICZ, Witold, *Moi et Mon Double*, Paris, Quarto/ Éditions Gallimard, 1996.

HELBO, André, "O «Sujeito» Romanesco e as Suas Metamorfoses: Sartre Semioticista", *Cruzeiro Semiótico* n° 3, Lisboa, Julho de 1985.

HERDMAN, John, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, London, Macmillan, 1990.

JACKSON, John E., *La Question du Moi: Un Aspect de la Modernité Poétique Européenne (T.S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy)*, Neuchatel, A La Baconnière, 1978.

JAMES, William, *The Principles of Psychology*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1993.

JOURDE, Pierre e TORTONESE, Paolo, *Visages du Double: Un Thème Littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 1996.

LABARRIÈRE, Pierre-Jean, *Le Discours de l'Alterité: Une Logique de l'Expérience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, *Écrits II*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

LÉVY-BERTHERAT, Déborah (org.), *Le Double, l'Ombre, le Reflet: Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Nantes, Éditions Ópera, 1996.

MILLER, Karl, *Doubles – Studies in Literary History*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

PERROT, Jean, *Mythe et Littérature: Sous le Signe des Jumeaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

PONS, Jean-Claude e FRYDMAN, René, *Les Jumeaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

RANK, Otto, *Don Juan et Le Double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.

RICOEUR, Paul, *Soi-Même Comme Un Autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

ROSSET, Clément, *Le Réel et Son Double*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

SALGUEIRO, Emílio, "Linguagem, Afecto e Pensamento: o Estádio do Espelho (Lacan) e a Génese da Leitura e da Escrita", *Análise Psicológica*. Lisboa, 1991.

STOCKER, Dr. A., *Études sur la Psychologie de la Personne*, Saint-Maurice, Éditions St. Augustin, 1942.

TASCA, Norma B., "Das Construções do Sujeito", *Cruzeiro Semiótico* nº6, Lisboa, Janeiro de 1987.

TROUBETZKOY, Wladimir, *L'Ombre et La Différence: Le Double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

ZAZZO, René, *Les Jumeaux, le Couple et la Personne*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1991.

#### **Dissertações**

JUSTO, Cristina Maria Costa da Fonseca, *Tradição, Subversão e Demanda: O Jogo do Duplo em Lolita de Vladimir Nabokov*, Tese de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.

**GERAL**

**Sobre Teoria e Análise Literária**

AAVV, *Poétique du Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

AAVV, *Literatura e Realidade – O Que é o Realismo?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

ANSELMO, Artur, *Na Pista do Texto*, Lisboa, Edições do Templo, 1978.

BAKHTIN, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1997.

BELSEY, Catherine, *A Prática Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1982.

BERRIO, Antonio García, *Teoría de la Literatura (La Construcción del Significado Poético)*, Madrid, Cátedra, 1994.

BESSE, Maria Graciete, *Os Limites da Alteridade na Ficção de Olga Gonçalves*, Porto, Campo das Letras, 2000.

BOOTH, Wayne C., *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980.

BRAIT, Beth (org.), *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1997.

CAMPION, Pierre, "Le «Je» Proustien", *Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, Février, 1992.

COELHO, Eduardo Prado, *A Palavra Sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972.

DUARTE, João Ferreira, *O Espelho Diabólico: Construção do Objecto da Teoria Literária*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

GOMES, Álvaro Cardoso (org.), *A Estética Simbolista*, São Paulo, Cultrix, 1984.

KAYSER, Wolfgang, *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*, 2 vols., Coimbra, Arménio Amado Editor, 1970.

LUKÁCS, Georg, *Teoria do Romance*, Lisboa, Editorial Presença, s/d.

OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro, "DonJuanisme et Création Littéraire: Les Stratégies de l'Écriture et de la Séduction", *Cadernos de Literatura* n° 25, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Dezembro de 1986.

RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989.

RAMOS, Gustavo Cordeiro, *O Fausto de Goethe no Seu Duplo Significado Filosófico e Literário*, 2 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918.

- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *A Estrutura do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1974.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1990.
- STEINER, George, *Extraterritorial: Ensayos sobre Literatura y la Revolución Lingüística*, Barcelona, Barral Editores, 1973.
- STEINER, George, *Après Babel: Une Poétique du Dire et de la Traduction*, Paris, Éditions Albin Michel, 1978.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur le Roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.
- VARGA, A. Kibédi, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1981.
- WELLEK, René e WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, s/d.

### Dicionários e Outras Obras de Referência ou Citadas

- AAVV, *Dictionnaire des Mythologies*, 2 vols, Paris, Flammarion, 1981.
- AAVV, *Grandes Personagens da Bíblia*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1997.
- AAVV, *Dicionário de Mitologia Clássica*, Lisboa, Editorial Presença, 1997.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BENOIST, Jean-Marie, *La Révolution Structurale*, Paris, Bernard Grasset, 1975.
- BENVENISTE, Émile, "Da Subjectividade na Linguagem", *O Homem na Linguagem*, Lisboa, Arcádia, 1978.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de Linguistique Générale*, 2 vols, Paris, Éditions Gallimard, 1983.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1998.
- BORGES, Jorge Luís, "O Outro", *O Livro de Areia*, Lisboa, Editorial Estampa, 1975.
- BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.
- CASSIRER, Ernest, *Linguagem, Mito e Religião*, Porto, Edições RÉS, s/d.
- CENTENO, Y. K., *A Alquimia do Amor*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1982.
- CENTENO, Y. K., *Literatura e Alquimia – Ensaio*, Lisboa, Editorial Presença, 1987.
- CHÂTELET, François, *História da Filosofia*, 4 vols, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *De La Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Le Double*, Paris, Mercure de France, 1906.
- DURAND, Gilbert, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente – Introdução à Pesquisa Semiológica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 1992.

LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989.

LOGOS – Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia, Lisboa/São Paulo, Verbo, 1989.

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

MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1945.

MÁRQUEZ, Gabriel García, *Cem Anos de Solidão*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

MILLER, Jacques-Alain, *Lacan Elucidado – Palestras no Brasil*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

MOISÉS, Massaud, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 1995.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Hélade - Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1982.

POE, Edgar Allan, "William Wilson" e "The Fall of the House of Usher", *Tales of Mystery and Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994.

STEVENSON, Robert Louis, *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987.

TODOROV, Tzvetan, *Teorias do Símbolo*, Lisboa, Edições 70, 1979.

TODOROV, Tzvetan, *M. Bakhtine, le principe dialogique, suivi des Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

VATTIMO, Gianni, *As Aventuras da Diferença*, Lisboa, Edições 70, s/d.

## ÍNDICE

PREÂMBULO .....	1
1. A IDEOLOGIA DA DUPLICIDADE E A SUA CONFIGURAÇÃO LITERÁRIA NO SÉCULO XIX .....	5
2. FIGURAS E IMAGENS DA DUPLICIDADE EM <i>ESAÚ E JACÓ</i> .....	22
2.1. O QUADRO E O LÉXICO DA DUPLICIDADE .....	23
2.2. ALGUNS ASPECTOS DA RETÓRICA E DA ESTILÍSTICA DA DUPLICIDADE .....	56
2.3. A DUPLICIDADE NARRATIVA .....	70
a) <i>As estruturas metatextuais e a simbólica da duplicidade</i> .....	70
b) <i>Os narradores e os planos narrativos</i> .....	80
c) <i>As personagens: os pares antitéticos</i> .....	88
d) <i>A circularidade dos tempos duplos</i> .....	96
e) <i>A duplicidade espacial</i> .....	104
3. JOGOS DO UNO E DO DUPLO EM <i>ESAÚ E JACÓ</i> .....	109
4. ASPECTOS DE MODERNIDADE EM <i>ESAÚ E JACÓ</i> .....	129
BIBLIOGRAFIA .....	140
ÍNDICE .....	152