

## *ESAÚ E JACÓ: O BORDADO EM CIMA DO NADA*

ALTAMIR BOTOSO

### *Resumo*

O presente artigo é uma tentativa de analisar estilisticamente os fatores do processo de comunicação – o referente, o receptor, o canal e o código – no romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis.

Palavras-chave: Referente, receptor, canal, código, *Esau e Jacó*, Machado de Assis.

### **Introdução**

O romance *Esau e Jacó* é uma narrativa em terceira pessoa. Quando entra em contato com a obra, pela advertência, o leitor é levado a crer que a história será narrada em primeira pessoa, mas isto não ocorre, pois o enredo parece ter sido engendrado para frustrar e confundir o leitor.

Desde o início da obra, inicia-se a “trapaça” com o leitor, que se encontrará desorientado durante toda a leitura, porque a mensagem do romance é ambígua e cabe ao leitor decifrar a narrativa por meio de uma leitura mais atenta e crítica, como afirma Flora Sussekind, “é ao leitor que (o narrador) sugere movimentar-se, completar as descrições indefinidas, duvidar (...) do narrado” (10, p. 271).

Sendo assim, graças à camuflagem do emissor, apresentado de “modo ambíguo e difuso” (9, p. 222), há uma impossibilidade do estudo do direcionamento expressivo da mensagem, “a qual é dirigida para outros fatores constitutivos do processo de comunicação (o referente, o receptor, o canal e o código” (9, p. 222), e são esses fatores que pretendemos analisar em nosso artigo, através de exemplos extraídos do romance em questão.

Dividimos o artigo em quatro itens principais e cada um tratará de uma função do processo comunicativo. Iniciaremos com a chamada função referencial, na qual

ocorre um direcionamento da mensagem para o contexto. A seguir, serão estudadas as funções conativa ou apelativa, fática e metalingüística.

Utilizaremos como base teórica o livro de Michael Riffaterre, *Estilística Estrutural* (1973), e ainda estudos críticos de Antonio Candido, Flora Sussekind, Ivan Teixeira, entre outros.

## I. O direcionamento da mensagem

O episódio da tabuleta, que ocorre no romance *Esau e Jacó*, aponta para o contexto político da obra. O personagem Custódio é dono de uma confeitaria, cujo nome era Confeitaria do Império. Como a tabuleta estava velha e carcomida por bichos, Custódio vê-se obrigado a substituí-la por uma nova. Com a queda do regime monárquico, o nome da confeitaria também deveria ser mudado porque o personagem passa a temer as represálias dos republicanos, caso o nome da confeitaria fosse mantido. Custódio poderia dar-lhe o nome de Confeitaria da República, mas a inconstância política brasileira coloca-o num dilema: “Diabos levassem a revolução! Que nome lhe poria agora?” (2, p. 141), e nesse momento, lembra-se do Conselheiro Aires e lhe pede sugestões para o nome da confeitaria.

O fragmento que iremos analisar encontra-se no capítulo LXIII e trata da última sugestão de Aires: o nome do estabelecimento de Custódio deveria ser o seu próprio, isentando-o de qualquer envolvimento político: “Um nome, o próprio nome do dono, não tinha significação política ou figuração histórica (...), nada que chamasse a atenção dos dois regimes” (2, p. 144).

O contexto, no caso, é a mudança de regimes. Forma-se o “pattern”, a escolha de um nome que não afetasse o proprietário no meio político: “nada que chamasse a atenção dos dois regimes”, que é rompido em seguida: “e consegüentemente que pusesse em perigo os seus pastéis de Santa Clara”. Por meio da metonímia, a parte pelo todo (os pastéis pela confeitaria), dá-se um fato de estilo que aborda a crise política brasileira, denunciando a inconstância política no Brasil do Império.

Ainda neste fragmento, há um outro rompimento do “pattern” inicial: “mas as revoluções trazem sempre despesas”. Se, como é sabido, as revoluções acarretam gastos, estes geralmente são feitos pelo governo, que deve manter tropas, provê-las com alimentos, armamentos, e um mísero confeitoiro não tem nada a ver com isso. É exatamente aí que se verifica o fato de estilo, ou seja, na idéia de que o personagem precise gastar dinheiro com a revolução porque, segundo consta, a proclamação da República foi pacífica, não houve lutas. As despesas, na trama romanesca, referem-se à compra de tinta e madeira para a confecção da tabuleta e os gastos com o pintor.

No fragmento mencionado, o narrador desvela o caráter do pequeno burguês da classe média, quando mostra a sua mesquinhez e avarice. Como afirma Ivan Teixeira,

*Esau e Jacó* é o romance machadiano que melhor documenta a história da época em que se passa a ação: Abolição, República, Encilhamento, Revolta da Armada, etc. Mas mesmo assim, a documentação é (...) exígua. Ela processa-se em duas etapas: uma breve referência externa ao acontecimento, geralmente através de conversas imprecisas das personagens, e, em seguida, a investigação dos efeitos morais do evento sobre uma personagem em especial. (11, p. 147)

No episódio citado, observamos o efeito moral da mudança de regimes para o personagem Custódio, cujas únicas preocupações são os gastos com a tabuleta nova e a isenção de qualquer escolha política.

Ilustrativo também no direcionamento da mensagem para o contexto é o capítulo XLVIII, intitulado “Terpsícore”, no qual se tem notícias do Baile da Ilha Fiscal, o último evento realizado pelo Império, no dia 9 de novembro de 1899. Nesse capítulo são ressaltadas as preocupações políticas de Batista, pai de Flora. D. Cláudia, sua mulher, imaginava que o baile seria uma oportunidade para Batista falar com o imperador e, provavelmente, conseguir algum cargo político. Enquanto os demais personagens continuam presos a seus problemas: Natividade preocupada com as brigas de seus filhos gêmeos, Flora indecisa na escolha de um dos gêmeos (Pedro ou Paulo) para marido, e Aires tentando decifrar seu olhar enigmático; Batista imagina-se ministro e até presidente do país: “(...) ‘Salve, Batista, próximo presidente!’ Ao que ele respondia com um suspiro: Não, não, filhas do diabo...” (2, p. 112).

O rompimento do contexto se dá pela paródia das falas das feiticeiras escocesas da obra *Macbeth*, de William Shakespeare, no devaneio de Batista, que as chama de “filhas do diabo”. As feiticeiras são substituídas por feiticeiras cariocas em *Esau e Jacó*, e as profecias são semelhantes àquelas proferidas na peça do escritor inglês. Por meio da paródia, “o codificador detém-se na análise do processo mental pelo qual passa Batista, (...) político conservador que se vê distanciado do poder em virtude da ascensão dos liberais” (9, p. 239).

Observamos no capítulo estudado um referente contextual: a mudança de regime político, e a verdadeira essência do mundo narrado: o desnudamento dos elementos que movem o mundo em sociedade, no caso em questão, os interesses políticos do personagem Batista.

Este personagem faz parte da imensa galeria de personagens machadianos que temem a obscuridade e buscam o amor da glória. As feiticeiras fazem três profecias, que se iniciam com a saudação de Batista como “ex-presidente de província”, seguida da segunda, “próximo presidente de província”, e, finalmente, “ministro”. Há uma gradação nas profecias e elas estabelecem um “pattern”: a nomeação do personagem, que é rompido pela consideração acerca das duas últimas: “ambas daquela língua liberal, que sempre lhe pareceu língua de preto” (2, p. 112).

Como Batista era um conservador e a mulher força-o a mudar suas convicções políticas porque, segundo ela, ele era um liberal travestido de conservador, verifica-

se que Batista deprecia o partido liberal por meio do sintagma “língua de preto”, e acaba por se desvelar a si mesmo: ele é um político, que deve adaptar-se às inconstâncias políticas, “resistir e sobreviver à marcha rápida da história e não perder suas chances políticas” (9, p. 239).

O fato de estilo revela o caráter “politiqueiro” do personagem, fato que demonstra que ele é um político sem escrúpulos, disposto até a abdicar de suas convicções políticas para não cair na obscuridade.

Nos dois exemplos dados, notamos o direcionamento da mensagem para o contexto político e sócio-econômico do Brasil Imperial, marcando a sua instabilidade. A proclamação da República afeta os personagens Custódio e Batista: o primeiro, além da preocupação com o nome da confeitaria (um nome que não o indisputasse com o novo regime), aborrece-se por ter de gastar dinheiro com uma tabuleta nova; o segundo, quer continuar sendo um político a qualquer custo (a sua sede de nomeada é flagrante). Em ambos há um efeito moral que os desmascara aos olhos do leitor: de um lado o cidadão comum, com suas mesquinhas, de outro, o eterno político brasileiro, que se torna um camaleão para continuar sua vida de parasita, encastelado num cargo público.

## II. Apelos ao leitor

É comum na obra machadiana os apelos ao leitor, os ralhos, e, por vezes, uma certa benevolência do narrador para obter a presença implícita do destinatário. Dessa forma, estabelece-se um diálogo e uma maior proximidade com o leitor, que possibilita uma percepção mais completa da obra por parte deste.

No capítulo XXVII, “De uma reflexão intempestiva”, o narrador estabelece um diálogo com sua leitora: “Eis aqui entra uma reflexão da leitora: (...) dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras” (2, p. 73).

Na descompostura passada à leitora, o narrador declara que o interesse dela está voltado para o capítulo do amor e como até aquele momento tal assunto não havia sido tratado, que ela tivesse paciência e confiasse nele ou então, que ela própria escrevesse a obra.

Neste contato entre narrador e leitor, observa-se uma crítica ao leitor romântico: “O que a senhora deseja, (...) é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros” (2, p. 73), deixando claro que o narrador deseja um leitor crítico (ou “ruminante” para aproveitarmos o termo empregado por ele no romance), pois a sua narrativa não é uma história romântica, “nela esconde-se um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das (...) histórias que todos pod(em) ler” (4, p. 17) e somente para o leitor mais atento é revelado este mundo “estranho e original”.

O narrador pede à leitora que esteja quieta, vá de linha em linha e tenha confiança nele, mas aqui já não se pode confiar nele (se é que há na obra algum momento em que se possa fazê-lo), porque ele revela-se indigno de confiança. Ele rejeita a suposta sugestão da leitora de que os gêmeos pudessem apaixonar-se por uma mesma mulher e, logo em seguida, Pedro e Paulo estão apaixonados por Flora (“Uma Beatriz para dois”, capítulo CXIII) e mais ainda, no capítulo XLVIII, “Terpsícore”, dirige-se novamente à leitora, referindo-se à indecisão de Flora: “não me faltará leitora que presuma um terceiro... Um terceiro explicaria tudo, um terceiro que não fosse ao baile, (...). Pois nem esse, leitora curiosa, nem terceiro, nem quarto, nem quinto, ninguém mais” (2, p. 111).

Novamente o narrador mostra-se pouco confiável, um “mentiroso contumaz”, pois aparecem na história mais dois pretendentes à mão de Flora: o oficial de secretaria Gouveia e o mendigo Nóbrega, neste momento já rico, graças à esmola dada por Natividade para a missa das almas e que ele furta, fazendo-a crescer por meios pouco ortodoxos.

O narrador “não leva a sério os compromissos de artífice, isto é, fabricar uma ilusão romanesca, criar um ambiente que dê aos leitores certo simulacro de vida a envolver o tempo” (6, p. 17). Assim, ele quebra as expectativas do leitor, mantém com ele um diálogo quase constante, põe-lhe na boca sugestões que ele não fez, sugestões que a seguir se confirmam na narrativa e, dessa forma, o narrador machadiano demonstra uma característica que lhe é muito peculiar: a sua volubilidade, segundo Roberto Schwarz (8). Neste jogo de “gato e rato”, o leitor deve estar atento para suas armadilhas, deve ler com redobrada atenção, pois participa efetivamente dos eventos narrados e isto fica patente pela impressão que ele nos dá de que estamos construindo o romance e os personagens junto com ele. O engano e a trapaça são os meios de que se vale o narrador para conseguir um leitor ativo, participante, que duvida do narrado e, sobretudo, que não se deixe enganar pela aparência singela do relato.

Podemos verificar ainda a elaboração estética no direcionamento da mensagem no romance, apelando à participação efetiva do leitor, no capítulo VI, “Maternidade”, no qual o narrador chama a sua atenção para a inquietação de Natividade.

Depois da missa encomendada por Santos ao seu parente falecido (João de Melo), Natividade e o marido estão voltando para casa em sua carruagem, quando ela conta-lhe que está grávida.

O narrador chama a atenção do leitor porque acredita que ele não possa descobrir “a causa daquela expressão e desses dedos abotoados” do personagem Natividade. Dessa maneira, vê-se obrigado a esclarecer a obscuridade do relato, criada por ele mesmo. Forma-se o “pattern”: a inquietação de Natividade, que se rompe pela

suposição do narrador: “era melhor que a adivinhasses, mas provavelmente não adivinharias” e um novo “pattern” é estabelecido: “não que tenhas o entendimento curto ou escuro”, rompido a seguir, revelando outro elemento imprevisível: “mas porque o homem varia do homem, e tu talvez ficasses com igual expressão, simplesmente por saber que ias dançar sábado”.

O primeiro par da seqüência deve sua imprevisibilidade ao fato de que o leitor não espera um tal esclarecimento sobre a inquietação de Natividade, pois a sua causa já havia sido esclarecida anteriormente (no início da narrativa, Natividade já é mãe e vai consultar uma vidente, a Cabocla, sobre o destino dos filhos) e, além disso, se o narrador utiliza o recurso do “flash back” na sua história e o casal ainda não tem filhos, chega a ser óbvio o motivo da tal inquietação. Ademais, o próprio título chega a ser esclarecedor nesse sentido – “Maternidade”. O segundo par mostra-nos que a inquietação pode dar-se até por causa de um motivo ínfimo: dançar num sábado, porque tal divertimento dificilmente provocaria inquietações. Portanto, é imprevisível e inesperada a comparação do narrador.

Através do apelo ao leitor, o narrador aviva sua lembrança para fatos anteriormente narrados e, se de outras vezes é impaciente e agressivo com ele, pelo menos neste momento, chega a ser condescendente e lhe aclara a obscuridade do relato.

Nota-se assim, o controle que o codificador exerce sobre a decodificação de sua obra por parte do leitor, pois ele é “o alvo conscientemente escolhido” e “o processo estilístico é arranjado de tal modo que o leitor não pode encontrá-lo ou lê-lo, sem ser levado ao essencial” (7, p. 42). Dessa forma, o leitor é interpelado pelo narrador e obrigado a se deter em determinadas passagens que lhe permitem uma melhor decodificação do texto narrativo.

### III. O contato com o decodificador

O narrador procura estabelecer o contato com seu leitor, desde as primeiras páginas de *Esau e Jacó*, através de clichês, provérbios, citações, alusões históricas, etc. Ele procura atrair a atenção do interlocutor e confirmar sua atenção continuada, como declara Roman Jakobson, em seu artigo “Linguística e poética”, publicado no livro *Linguística e comunicação* (5, p. 126-127).

Nesse sentido, é exemplar o capítulo LXXV, “Provérbio errado”, no qual o narrador parte do provérbio “A ocasião faz o ladrão” e declara que, na opinião de Aires, ele estava errado, porque a forma correta deveria ser: “A ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito”.

O ladrão, no caso em questão, é Nóbrega, o mendigo que aparece nos primeiros capítulos da obra. Natividade vai, junto com a irmã, Perpétua, consultar a Cabocla

do Castelo sobre o futuro de seus dois filhos gêmeos, Pedro e Paulo. As previsões da Cabocla, apesar de serem muito ambíguas (“os dois seriam grandes”/“coisas futuras”), agradam Natividade e ela, contente com referidas profecias, encontra um mendigo que pede esmolas para a missa das almas. Ela dá-lhe uma nota de dois mil réis, que ele furta, faz esse dinheiro aumentar por meios ilícitos, e acaba enriquecendo-se.

Através do provérbio mencionado acima, abre-se o canal de comunicação. O adágio “A ocasião faz o ladrão” é comum ao leitor brasileiro, conhecido e utilizado popularmente, para designar a fraqueza de um indivíduo que, frente a algum bem que não lhe pertença, apropria-se dele. A atenção do leitor é despertada pela adulteração do provérbio: “A ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito”. Por meio da mudança, este se renova e passa a apresentar uma função irônica e humorística no contexto, e além disso, “os provérbios surgem quando estão em jogo valorizações relacionadas com as atividades das personagens” (1, p. 79), como é o caso aqui estudado, no qual se enfatiza o ato desonesto praticado por Nóbrega.

No fragmento comentado, pelo uso do provérbio, como assinala Benjamin Abdala Júnior, não se tem apenas

uma forma petrificada de direcionamento referencial, de caráter fático, com o que se entrecruzam na escrita os sistemas de expectativas ideológicas e tecnofomais do emissor e receptor, mas simultaneamente acréscimos emotivos, valorativos, que visam a impressionar o destinatário, pela mística de objetividade, ganhando a sua atenção. (1, p. 79)

Há, portanto, no emprego de provérbios por parte do narrador, uma tentativa de impressionar o seu receptor e ganhar a sua atenção.

Quando o narrador faz uso de formas convencionais, devido à sua alta previsibilidade, ocorre um realce, “por contraste, da imprevisibilidade dos estímulos estilísticos” (9, p. 262) e a adulteração do provérbio engendra uma ruptura, que propicia o contato com o receptor.

O narrador também mantém o canal da comunicação por meio de alusões literárias, como é o caso do capítulo XLV, no qual Aires, durante um almoço com os gêmeos, dá uma passagem da *Ilíada* para Paulo ler, e outra da *Odisséia* para Pedro, como “um modo de definir o caráter de ambos”. Dessa forma, atribui-se a cólera de Aquiles a Paulo e a astúcia de Ulisses a Pedro.

Tem-se, neste fragmento do romance, um fato de estilo que impõe a atenção do leitor, estabelecendo o contato entre emissor e receptor, através de formas literárias convencionais, “características de uma tradição, que correspondendo às expectativas do leitor, possibilitam a veiculação da mensagem” (9, p. 271).

Há um paralelismo no trecho citado, pois ambas as citações começam da mesma forma: “Musa, canta a cólera de Aquiles...”, “Musa, canta aquele herói astuto...”, e

o título do capítulo também é o mesmo: “Musa, canta...”. A repetição torna-se um procedimento estilístico, que propicia um realçamento da mensagem.

O emprego de formas literárias convencionais estabelece o contato entre o codificador e o decodificador da obra, porque parte de um horizonte de expectativas, que faz parte do universo do leitor (o conhecimento ainda que superficial das duas obras de Homero), e o narrador mantém um diálogo entre o texto aludido e o seu próprio texto (a intertextualidade), procedimento aliás muito comum nas obras machadianas. Deve-se acrescentar que, na passagem em apreço, astúcia e cólera reforçam uma vez mais, o antagonismo dos gêmeos, que brigavam desde quando estavam no útero de Natividade, segundo as previsões da Cabocla.

Nos dois exemplos, notamos que o narrador, por meio da utilização de um provérbio, e pela menção de obras de conhecimento universal por parte do público leitor (*Iliada* e *Odisséia*), consegue a atenção continuada do leitor, despertando o seu interesse e assegurando um contato eficaz e mais íntimo com o seu decodificador.

#### IV. A atualização do código

A atualização do código, ou melhor dizendo, a chamada função metalingüística, é um dos meios de que se vale o narrador para verificar se o receptor e o remetente estão utilizando o mesmo código. Essa atualização do código é estabelecida de forma a se evitar a obscuridade do relato e permitir uma decodificação com o melhor rendimento possível.

A adequação do código em *Esau e Jacó* é um processo que procura envolver o leitor, “levando-o a uma participação ativa na decodificação do texto (...). A intensidade da mensagem é modulada por procedimentos estilísticos que se adaptam ao código e o explicitam, com vista a uma maior eficácia comunicativa” (9, p. 276).

No capítulo XIII, o narrador tece considerações sobre a epígrafe do livro: “Dico, che quando l’anima mal nata...”, justificando que ela não é apenas um meio de completar os personagens, mas também “um par de lunetas para que o leitor penetre o que for menos claro ou totalmente escuro”.

O rompimento do contexto, que caracteriza o primeiro processo estilístico do capítulo, dá-se com a discussão de um assunto que o leitor não espera ver tratado num romance – a epígrafe. Ela é algo que um narrador geralmente não discute, nem a interpreta. Se é verdade que ela, muitas vezes, desnuda o significado de uma obra, na grande maioria das vezes, é o leitor quem deve descobrir isso sozinho.

O intuito do narrador, em *Esau e Jacó*, é aclarar as dúvidas que possam pairar sobre o sentido da epígrafe para o leitor, permitindo-lhe decodificar mais apropriadamente o tecido narrativo.

O segundo processo frustra também as expectativas do leitor porque o esclarecimento sobre a epígrafe, segundo o narrador, permitirá aos leitores ajudarem-no na confecção de sua obra, pois ele admite que os personagens e o enredo estão incompletos.

O terceiro processo é engendrado no último parágrafo, e rompe o contexto pela suposição de que o leitor aceite ou recuse a comparação da trama do romance com um tabuleiro de xadrez. O narrador sugere a utilização de um diagrama para entendê-la, duvida da capacidade do leitor de poder decodificá-la corretamente, e finalmente, neste mesmo parágrafo, afirma acreditar na sua capacidade, dispensa o diagrama e declara que tudo iria como se o leitor visse jogar uma partida entre Deus e o Diabo.

Nesse último processo estilístico, o narrador deixa patente a “luta” entre o leitor e o narrador (“Deus x Diabo”), em meio a uma narrativa incompleta e obscura que ele poderia ter aclarado se quisesse. Ele admite que sua história e seus personagens devem ser completados pelo leitor.

Há no capítulo que estamos comentando, um acúmulo de vários processos de estilo e “isolado, cada um seria expressivo por si mesmo. Em conjunto, cada processo estilístico acrescenta sua expressividade a dos outros” (7, p. 59).

Apesar da tentativa do narrador de esclarecer a obscuridade da narrativa, criada por ele mesmo, nem por isso ela desaparece e o leitor continua imerso num fluxo de incertezas. A batalha entre Deus e o Diabo continua durante toda a leitura do romance, e o leitor precisa ruminar muito para compreendê-lo.

Assim, o narrador consegue impor à atenção do leitor elementos que não podem passar despercebidos por ele e, a alusão ao jogo de xadrez revela que a obra tem um caráter, até certo ponto, lúdico. O narrador está jogando todo o tempo com o leitor, deixando o relato ambíguo, dúbio, e isto exige, por parte do narrador, esclarecimentos sobre certas passagens deliberadamente “obscuras”, para uma maior eficácia na decodificação da história narrada.

O desvendamento do código e da técnica narrativa aparecem também no capítulo XXI, que tem por título “Um ponto escuro”. É exatamente o ponto “escuro”, que o narrador procura esclarecer para o leitor.

No capítulo anterior, no dia do aniversário de Natividade, seu marido, Santos, e os gêmeos fingem haver esquecido a data e se comportam como se aquele não fosse um dia especial. Natividade, desapontada, pega o jornal e, quando o lê, descobre que o marido, por um despacho imperial, tornara-se barão e, em conseqüência, ela era agora baronesa. Este era o seu presente de aniversário.

No primeiro parágrafo, o narrador explica o porquê do capítulo: “Sei que há um ponto escuro no capítulo que passou; escrevo este para esclarecê-lo”, para logo em seguida revelar o tal ponto escuro: “como é que Santos pôde calar por longos dias um negócio tão importante para ele e para a esposa”.

A partir desse momento, o narrador revela para o leitor que Santos esteve a ponto de contar o segredo, mas a alegria impediu-o de fazê-lo, além de desvelar o engodo ocorrido na cena anterior, na qual nenhum membro da família parecia lembrar-se do aniversário de Natividade. Assim, o narrador cria um fato de estilo pelo desvendamento da técnica narrativa: “Naquela cena do gabinete tudo foi composto de antemão (...) só para o efeito daquela frase: ‘Venham beijar a mão da senhora Baronesa de Santos’”. A passagem referida assemelha-se a um trecho de uma obra de teatro, com cenário previamente preparado, personagens ensaiados, tudo para se obter uma cena de grande impacto na trama de *Esau e Jacó*.

A explicitação do código, observada nos dois capítulos aqui estudados, visa a uma maior participação do leitor na decodificação do romance e faz funcionar de maneira correta a linguagem, para uma maior eficácia comunicativa entre codificador e decodificador.

## Conclusão

Pudemos perceber, por meio de cada um dos fatores da comunicação utilizados no romance (a função referencial, apelativa, fática e a metalingüística), todo o trabalho artístico empreendido pelo narrador da história.

Assim, em cada um dos fragmentos estudados, notamos que é de vital importância para se entender a narrativa, um “leitor atento, verdadeiramente ruminante, (que) tenha quatro estômagos no cérebro, e por eles (faça) passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz(a) a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (2, p. 128).

A narrativa parece um quebra-cabeças ou, como deixa patente o narrador, no capítulo XIII, um jogo de xadrez entre Deus e o Diabo, e nesse jogo, cabe ao leitor perseguir seu oponente, Tateando e procurando vencer um jogo cujo ganhador (o narrador), volta e meia, dá-lhe um xeque-mate e o desorienta, deixando-o preso nas malhas da narrativa.

A grande pista, se pensarmos no jogo proposto pelo narrador, é dada pelos procedimentos estilísticos, que visam a uma melhor eficácia comunicativa e, no caso do romance, possibilitam uma decodificação mais eficaz por parte do leitor. Em cada um dos processos estilísticos, o leitor é forçado a se deter, pois a sua atenção é despertada e, desse modo, o narrador pode controlar a decodificação de seu texto.

Em *Esau e Jacó*, o leitor está “diante dos movimentos de uma verdade sempre ambígua e instável” (3, p. 40-41), fato que exige a sua atenção constante, porque, como declara o narrador, no capítulo XXII, “Também se pode bordar nada. Nada em cima do invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro”. E o

narrador, por meio de uma história relativamente simples, na qual a protagonista, Flora, morre, sem se decidir por nenhum pretendente e os gêmeos continuam suas brigas eternamente, ele borda uma obra sutil que exige um leitor “ruminante” para decodificá-la.

#### Referências bibliográficas

- (1) ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.
- (2) ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. 4ª. ed., São Paulo: Cultrix, 1966.
- (3) BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção escritores brasileiros: antologia e estudos, 1).
- (4) CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- (5) JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 118-162.
- (6) MEYER, A. De machadinho a Brás Cubas. In: *Revista do livro*. 11: 9-18, set. 1958.
- (7) RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.
- (8) SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- (9) STAUT, Lea Mara Valesi. *A recepção da obra machadiana na França: um estudo crítico estilístico das traduções de quatro romances*. (Tese de Doutorado). São Paulo, FFLCH-USP, 1991.
- (10) SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- (11) TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. 2ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1988.