

A DUPLA TECITURA: JOGOS ALEGÓRICOS E FIGURATIVOS NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DE ESAÚ E JACÓ

Kellen Dias de BARROS*

Alessandra Cristina Moreira de MAGALHÃES**

- **RESUMO:** O presente texto aborda os jogos alegóricos e figurativos na construção da narrativa de Esaú e Jacó, de Machado de Assis. O romance machadiano é estudado à luz dos conceitos de alegoria e figura a partir de teóricos como Luiz Costa Lima, Walter Benjamin, Eric Auerbach e João Adolfo Hansen. Trata-se de uma reflexão teórico-crítica a respeito das relações que se estabelecem entre a tessitura textual e seus desdobramentos na ficção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis; alegoria; figura; ficção.

Desdobrando o tecido

Na obra de Machado de Assis, as dobras do discurso chamam atenção. A partir do traçado tangível da trama, um labirinto se forma nas dobras, redobras e desdobras do sentido. Sentenças simples se voltam sobre si mesmas e remetem a múltiplas questões. O leitor, sempre tão requerido nas ficções machadianas, tem de ir além, de desenvolver “olhos de ver” para perceber a recorrente duplicidade.

Especialmente em *Esaú e Jacó*, obra publicada em 1904, Machado toma como foco principal o tema que sempre lhe serviu como ferramenta de composição: o duplo. Na obra machadiana, é possível compreender as tão diversificadas interpretações atribuídas pelos críticos em relação ao duplo. Afirmativas que poderiam ser consideradas antagônicas serão abordadas no presente artigo como configurações possíveis do mosaico construído pelo escritor carioca.

Para termos um panorama de alguns dos encaminhamentos críticos, destacamos trechos bastantes elucidativos. Medeiros de Albuquerque focalizou uma perspectiva psicológica, abordando os conflitos entre os gêmeos Pedro e Paulo.

Mas o que decerto seduziu Machado de Assis, na história dos amores dos dois gêmeos, foi o tema psicológico que ele queria tratar: por um lado, analisar dois afetos dessemelhantes pela mesma pessoa; por outro lado, figurar a mesma pessoa

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. Duque de Caxias – Rio de Janeiro – Brasil. Professora Adjunta. kellendiasb@yahoo.com.br.

** Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET) – Campus Maria da Graça. Coordenação do Ensino Médio. Professora EBTT. Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil. alessandrademagalhaes@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 30/03/2021 e aprovado em 25/07/2021.

amando simultaneamente duas outras, em que as semelhanças e dessemelhanças se completavam tão maravilhosamente, que a cada uma faltava exatamente o que a outra possuía. (ALBUQUERQUE *apud* GOMES, 1958, p.183).

Luiz Costa Lima, por sua vez, destacou uma questão implícita aos fundamentos filosóficos do pensamento da época: a legitimação da subjetividade.

[...] devemos, afastando-nos da literalidade do texto, colocar um elemento explicativo: 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 parecem desde as maneiras, passando pelo trato social, até às ideias. (LIMA, 1981, p.104).

John Gledson defende a polêmica interpretação alegórica da obra, estabelecendo relações entre os gêmeos e os regimes políticos abordados no romance: “Podemos começar com a mais óbvia e constante alegoria do livro (*Esau e Jacó*), a relação que existe entre os gêmeos, Pedro e Paulo, e o Império e a República, respectivamente” (GLEDSON, 1986, p.170)

E, ainda, Mário de Alencar, muito particularmente, menciona a profunda ambiguidade implícita à obra: “A língua não me ajuda a traduzir meu pensamento sobre a feita e as ideias do livro; menos ainda as sensações que me produziram no correr das páginas” (ALENCAR, 1910, p.54).

Ainda há muitas outras concepções acerca de *Esau e Jacó*, porém se faz necessário que efetuemos um recorte específico para a análise. Uma observação mais acurada nos permitiria endossar cada uma dessas afirmativas. É inegável a tematização psicológica da obra, visto que os personagens centrais são gêmeos e vivem em constante conflito pelo mais trivial e também pelo mais essencial.

Também não poderíamos descartar a evidente tematização do sujeito, esse ente cartesiano tão evidenciado a partir do romantismo. Criar dois personagens que se assemelham tão profundamente, a ponto de figurarem uma imagem refletida no espelho – o duplo invertido, que guarda todas as igualdades, porém com a peculiaridade da inversão, sendo igual, contudo contrário – pode ser encarado como uma reflexão acerca do ensino do sujeito tornar-se absoluta e verdadeiramente particular e individual.

Assim como é pertinente a relação do enredo e dos irmãos Pedro e Paulo com o período de mudança do regime político brasileiro e todas as reflexões acerca da postura política e social dos brasileiros.

Enfim, as possibilidades são ainda muito variadas e Machado nos alertou para isso no capítulo XII, intitulado Epígrafe:

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixassem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro” (ASSIS, [19?], p.44).

Fica-nos claro, então, que a obra apresenta sentidos dúbios, não óbvios, e, com isso, múltiplos, pois, de acordo com o ângulo da lente da luneta, diferentes focos serão alcançados. O leitor, que é frequentemente desacomodado pelo autor, é chamado a munir-se de ferramentas que o capacitem a enxergar o que não é aparente.

De uma forma geral, esse sentido duplo é bastante recorrente no estilo machadiano, especialmente nas obras ditas da maturidade do autor; porém é somente em *Esau e Jacó* que essa duplicidade alcança sua expressão mais pontual. As dualidades são absolutamente frequentes desde o título do livro até o seu último capítulo.

Com relação ao título podemos tecer uma teia de relações. Inicialmente o livro se intitularia *Último*, pouco antes de sua publicação Machado o renomeou: *Esau e Jacó*, que, em si já é um nome duplo. Buscando referências bíblicas, reconhece-se Esau e Jacó como dois irmãos, que, por sua vez, representam dois povos, o cristão e o judeu, que, apesar de terem uma mesma origem, disputam a verdade.

Não se deve supor, no entanto, que se estabeleça uma relação de opostos absolutos. Nas diversas dualidades expressas no texto, há sempre um ponto que as aproxima, revelando profundas semelhanças. Esau e Jacó, por exemplo, apesar de representarem povos distintos, criam em um único Deus e pregavam seus mandamentos, a diferença era quem os proclamava, se Jesus ou Moisés, mas a causa, em essência, era a mesma.

Como vimos, há várias dobras, que redobram sobre si mesmas, ora apontando para a oposição, ora apontando para a irmandade. Esse modelo de distanciamento e aproximação é atestado em vários pontos do texto. Os mesmos caracteres que irão aproximar os irmãos Pedro e Paulo são aqueles que os vão distanciar, assim como com os liberais e os conservadores, a república e a monarquia.

Essa teia de relações, em que os signos não se encerram em si mesmos e que, na leitura, é necessário que se vá além das informações textuais, é o resultado de uma poética alegórica adotada por Machado de Assis. Para elaborarmos tal afirmativa é indispensável que analisemos o conceito de alegoria, que, após o romantismo, sofreu uma série de críticas que veio a qualificá-lo como um modelo estético inferior.

O avesso

Quando uma obra recebe o título de alegórica, a expectativa que se cria é de uma figuração vazia, como um olho mágico, que remetesse a consistentes significados, que estariam por trás da porta. Essa foi a concepção tão criticada pelos românticos no século XIX, que esperavam no texto, nas pinturas, na arte, uma explosão de sensações, em que cada elemento teria seu valor em si, tal qual o sujeito, que começava a desenvolver um tônus de independência, criatividade e sensibilidade jamais antes conferido.

Walter Benjamin dedicou-se ao estudo da alegoria no Barroco alemão, visto ser esse modelo estético largamente utilizado no período. Despindo-se, então, do que ele chama de “preconceito antibarroco” valoriza as formas alegorizadas da produção barroca, especialmente no que diz respeito ao teatro, e reavalia as distinções usuais entre símbolo e alegoria.

Conclui, então, que o símbolo é algo que corporifica o significado, sendo, portanto, monista. Como o classicismo buscava o “humano”, acabou apreciando a representação simbólica, que traz à tona um ente independente de qualquer outro elemento para ter sua significação. Já a alegoria necessitaria de outros elementos para encerrar seu significado, porém não é vazia em si, sua face concreta não perde seu valor, mas, ao contrário, é potencializada na referência a vários outros significados:

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado. (BENJAMIN, 1984, p. 197).

É necessário que se guardem os devidos cuidados quando relacionamos o conceito de alegoria desenvolvido por Benjamin com a ficção machadiana. Obviamente Machado não tinha a motivação místico-religiosa dos escritores barrocos. Seu intuito não era glorificar os signos “pagãos”, mas fazer suas críticas enriquecendo seu discurso com significados mais amplos que os imediatos. Nesse sentido, é válida a reflexão acerca do tempo e da recepção da obra alegórica: “A relação entre símbolo e alegoria pode ser compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da decisiva categoria do tempo, que esses pensadores da época romântica tiveram o mérito de introduzir na esfera da semiótica.” (BENJAMIN, 1984, p.188).

Enquanto a compreensão de um símbolo é instantânea e pontual, a interpretação de uma alegoria exige tempo e reflexão. Na formulação das obras barrocas era utilizada uma série de referências amplamente conhecidas para que, de forma didática, as pessoas pudessem captar os significados encobertos do discurso. Porém, com o bruxo do Cosme Velho as relações não são tão óbvias e vão exigir do leitor uma atenção bastante especial e específica; o que, maravilhosamente, imprime um espaço mais dinâmico do receptor na co-criação da obra, pois possibilita uma gama incalculável de entendimentos – guardando-se, contudo, o limite do próprio texto.

Ainda há de se considerar que o estudo da configuração das alegorias nos demonstra que há diversas formas de construção alegórica e, mais, que o próprio conceito de alegoria vem se relacionando por muito tempo ao de figura.

João Adolfo Hansen (1986) desenvolve um interessante estudo acerca do tema e destaca que, considerando etimologicamente o termo, temos: alegoria - grego *allós* = outro; *agourein* = falar. Portanto um outro falar, não o direto e instantâneo, mas aquele que exige uma investigação, um debruçar atencioso. Desse modo, a alegoria é um modo de construção mimético, em que há uma semelhança com algo que é referenciado.

Complementa, ainda, Hansen (1986) com a distinção entre duas alegorias: a poética e a teológica. A primeira é um modo de *expressão*, como enfatiza Benjamin¹ e a segunda é um modo de *interpretação*, em que se busca um entendimento que remeta a valores teológicos. Sendo assim, a alegoria expressiva seria aquela que se constrói na estrutura da própria obra de ficção.

Apesar de haver, na obra que analisamos, alegorias de interpretação, como a relação de personagens com fatos históricos ou literários, nela o autor faz largo uso da alegoria expressiva, deixando implícitas suas críticas. Não se deve, entretanto, desprezar a constituição alegórico-interpretativa do romance, pois, como já vimos, a obra é dupla, e duplamente faz uso da alegoria.

Erich Auerbach (1997) também se interessou pelo estudo das significações dúbias e desenvolveu um interessante estudo acerca do conceito de figura. Em sua pesquisa etimológica e histórica do termo encontrou várias relações entre figura e alegoria e, apesar das distinções especificadas, o teórico também encontrou várias semelhanças que nos servirão para a reflexão acerca da alegoria na ficção machadiana.

Auerbach compreende figura como “algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo de similaridade” (AUERBACH, 1997, p.27) conceito bastante aproximado ao de alegoria com que trabalhamos.

No desenvolvimento de sua tese, o teórico define dois elementos essenciais nessa constituição: a figura e o preenchimento. A figura seria a forma imediatamente aparente e o preenchimento o significado encoberto. Porém ambas teriam de ter um valor histórico, real:

O preenchimento é constantemente designado como *veritas*, (...), e a figura, por sua vez, como *umbra* ou *imago*: mas tanto sombra quanto verdade são abstratas apenas em referência ao significado, a princípio ocultado para ser revelado em seguida; são concretas em referência às coisas ou pessoas que aparecem como veículo do significado. (AUERBACH, 1997, p.31).

É exatamente esse fator histórico que diferencia, para Auerbach (1997), a figura da alegoria. De acordo com seus fundamentos, a alegoria não teria o compromisso com um fato real, poderia ser construída a partir de idéias e abstrações, mas a figura somente se formaria baseada em elementos históricos. Divergências teóricas à parte, o que nos interessa é que além de uma alegoria expressiva como base constitutiva do romance, encontramos em *Esau e Jacó* uma alegorização de fatos históricos, no entanto esta mantém uma ambivalência do corpo dado e do referido.

Tendo visto que uma obra não se torna anódina pelo fato de ser alegórica, bastanos inquerir como se dá essa relação entre o fictício e o real referenciado, seja em forma expressiva ou interpretativa.

¹ “As páginas seguintes tentarão demonstrar, pelo contrário, que a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p.184, grifo nosso).

A técnica da tecitura

A ficção machadiana tem uma estrutura muito particular. Machado operava, de certa forma, uma teorização da sua ficção na estrutura de seus romances. Em *Esau e Jacó* as passagens são abundantes e significativas. Por vezes ele incita o leitor a fazer previsões e ao mesmo tempo critica o excesso de normatividade de determinadas obras:

O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros. Daí a habilidade da pergunta, como se dissesse: ‘Olhe que o senhor ainda não nos mostrou a dama ou damas que têm de ser amadas ou pleiteadas por estes dois jovens inimigos. Já estou cansada de saber que os rapazes não se dão ou se dão mal; é a segunda ou terceira vez que assisto às blandícias da mãe ou aos seus olhos amigos. Vamos depressa ao amor, às duas, se não é uma só pessoa...’ (ASSIS, [19?], p.75).

Através de jogos irônicos revela a ficcionalidade dos fatos narrados, justamente afirmando-os como reais:

Os próprios cavalos eram igualzinhos, quase gêmeos, e batiam as patas no mesmo ritmo, a mesma força e a mesma graça. Não creias que o gesto da calda e das crinas fosse o simultâneo nos dois animais; não é verdade e pode fazer duvidar do resto. Pois o resto é certo. (ASSIS, [19?], p. 76).

E ainda revela certa independência dos personagens quando inseridos em um contexto ficcional: “Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha estória colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos” (ASSIS, [19?], p.44)

Refletindo acerca da própria construção ficcional dentro da ficção, ele esboça conceitos polêmicos acerca do romance e, normalmente, faz isso de forma dúbia, adotando um modo aparentemente comportado, porém sem deixar de fazer suas críticas e considerações. Nesse processo, Machado colocava em questão a qualidade do público que o lia – reconhecendo-se em um país periférico, esperava de seu leitor conclusões apenas superficiais e o provocava indicando a presença de significados não aparentes. Também criticava os modelos românticos de composição, que nas voltas do enredo não promoviam questionamentos. Brincava com a relação entre ficção e realidade, implementando cortes na narrativa que alertavam para a ficcionalidade ou realidade dos fatos narrados, deixando o leitor confuso com relação à verossimilhança estabelecida.

E, como já vimos, em *Esau e Jacó* tomou como eixo um recurso que foi um traço constante de sua criação: a ambiguidade, a construção alegórica. Além de fazer uso de sua poética alegorizante, registrou as insistentes dualidades do texto e deixou determinadas marcas textuais que denunciam esse direcionamento.

A persistente relação com textos bíblicos revela uma alusão à clássica estrutura alegórica, tradicionalmente utilizada pela Igreja Católica e por vários escritores que tinham sua escrita motivada por ideais teológicos, como Dante, autor escolhido para a epígrafe do livro.

O duplo que se encerra em um, como os dois irmãos tão similares que mesmo suas diferenças apontam para uma igualdade; Flora, que ama dois que configuram apenas um; conservadores, que se assemelham a liberais e vice-versa, estabelecendo a unidade de políticos; o caso que é anunciado como único, que é claramente exposto como o segundo, já que Esaú e Jacó também teriam brigado no ventre. Enfim, as duplicidades são amplamente recorrentes, quase funcionando como um alerta para que o leitor não se esqueça de que o romance também é ambivalente, de que é necessário investigar os signos para alcançar novos significados.

As alusões dessas dualidades são das mais variadas: a sociedade hipócrita do século XIX, a cultura e literatura gregas, a bíblia, e, especialmente, o período histórico vivido por volta de 1870 a 1893, momento caracterizado por mudanças, pela transição.

Nesse sentido é válido analisarmos essa referencialidade histórica pelo viés da teoria ficcional de Wolfgang Iser (2002b). De acordo com o referido teórico, a ficção, apesar de tacitamente oposta à realidade, se vale de elementos desta para se constituir, porém não unicamente; a interferência do imaginário também é essencial.

Forma-se, então, uma relação tríplice, entre o fictício, o real e o imaginário. Essa conexão se caracteriza por uma fundamental transgressão. Vejamos o que afirma Iser:

[...] há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. (ISER, 2002b, p.958).

Há elementos reais no fictício, todavia esses não se repetem absolutamente. Se a ficção usa referências da realidade, nela não se esgota. Valendo-se do imaginário a ficção transmuta os fatos da realidade configurando atos de fingir.

Esse fingimento é marcado pela transgressão dos elementos. A ordenação da realidade, no texto ficcional, é transgredida pela fluidez do imaginário, que o transforma em signo. Por outro lado, o imaginário; que é experimentado por nós de forma difusa, desconexa, fluida; é transgredido pela ordenação do real; somente assim a imaginação pode tomar forma aparente. A ficção, portanto, é uma profunda violação. Não é de se admirar, dessa forma, que o fingimento tivesse sido (e, talvez, ainda seja) tão rebatido, afinal, irrealiza o real e realiza mais variadas imaginações.

Esse processo transgressor se fundamenta inicialmente no ato da seleção dos sistemas contextuais preexistentes. O autor tem de selecionar as realidades e as imaginações de que irá se valer para a edificação do ficcional, sendo assim “Os elementos que o texto retira do campo de referência se destacam do pano de fundo do que é transgredido. Desse modo, os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram” (ISER, 2002b, p. 961).

A seleção também guarda seus caracteres de transgressora, porquanto os dados acolhidos são desvinculados da estrutura semântica ao qual originalmente estavam ligados. Tendo sido feita a seleção, é necessário que se opere a combinação desses elementos sob

um aspecto semântico e esquemático (no que tange à organização dos personagens e ações). A combinação também transgride pelo fato de implementar paradigmas distintos dos habituais aos elementos selecionados, isso pode se dar em vários campos, até mesmo no lexical.

Embora vários modelos textuais possam fazer uso da ficção, é apenas na Literatura que o ato de fingir se assume como tal. E o fingimento nos textos literários não se evidencia pelo repertório linguístico, mas sim pelo “acordo” que se estabelece entre o autor e o leitor. Elucida Iser:

[...] o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como ‘discurso encenado’. (ISER, 2002b, p.970).

Esse discurso encenado cria um mundo que, por ter suas próprias leis, mas ainda guardar uma certa referencialidade, é *como se* fosse um mundo. Sendo assim, os personagens, por exemplo, só são *como se* fossem, e esta é uma regra clara do jogo que se estabelece entre autor e leitor.

Em suma, a ficção se opera a partir de dados retirados do real enriquecidos e transmutados pelo imaginário, que por sua vez se realiza perdendo seu caráter difuso. Para configurar os atos de fingir é necessário que se cumpra uma seleção dos elementos que serão retirados dos complexos transgredidos (o real e o imaginário); e que se combine esses elementos por características semânticas e/ou lexicais.

A ficção consiste, portanto, na seleção de dados retirados do real e do imaginário, configurados de forma oposta à que normalmente se apresentam, e na combinação deles. Fica claro, então, que há vários atos de fingir, mas na Literatura o fingimento é assumido como tal, o que estabelece um acordo entre autor e leitor. Apesar do fingimento, ninguém é enganado.

[...] como o texto é ficcional, automaticamente ele invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se* fosse realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só de ser considerado *como se* fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo. (ISER, 2002a, p.107).

Observando essa complexa estrutura do ficcional, podemos perceber o quanto Machado foi duplo, mesmo nessa utilização. O campo da realidade violada foi duplamente referido, pois fez uso da alegoria ambivalente, em que a construção ficcional tem seu valor

histórico e seus significados encerrados nela mesma, ao mesmo tempo em que se alude a um campo de significação variado e externo à obra.

Nesse sentido, a alegoria construída por Machado pode ser ora aproximada ao conceito de figura definido por Auerbach (1997), ora afastada. A alegoria se afasta quando tomamos *Esau e Jacó* como uma alegorização de dramas psicológicos de dois irmãos, visto essa ser uma ideia abstrata. Não obstante, levando-se em conta que a obra literária tem um valor histórico em si, como um documento da *produção artística* de uma época, e considerando que o autor se valeu de dados históricos específicos como referentes de realidade em sua obra, temos uma alegoria semelhante à figura. Já que as figuras têm que remeter a um dado concreto, essa interpretação potencializa a ambivalência da obra, pois além de atribuir um valor singular a cada face significativa, ainda as coroa com a mesma importância histórica.

Tomando o romance pelo viés da alegoria assemelhada à figura, percebemos que se estabelece o *como se* duplicado. Se Pedro e Paulo são *como se* fossem dois irmãos gêmeos, repletos de rivalidade, também são *como se* fossem a Monarquia e a República: diversos, porém iguais.

No entanto, se tomarmos como guia a noção de alegoria de expressão, ao invés do *como se* duplicar-se, ele multiplica-se nas variadas possibilidades que se abrem no jogo do autor com o leitor. Como vimos, as interpretações acerca dos signos encerrados no livro escapam para alcançar plurisignificações.

Não se deve pressupor, contudo, que os tipos de alegoria sejam contraditórios. Onde há uma pode haver a outra e, especialmente, em *Esau e Jacó*, a alegoria expressiva perpassa por todo o texto. Ela é inevitável diante a arte de Machado. Acrescenta-nos Luiz Costa Lima:

nenhum signo é capaz de se clausurar em si mesmo porque a alegoria, menos que o resultado de uma tática expressiva, é uma propriedade sempre pronta a aparecer onde as palavras se combinem. O significado das palavras como que vaza delas mesmas. Desse incessante vazar nasce uma incessante alegorização. As alegorizações incessantemente criadas testemunham que todo produto humano significa além do propósito com que fora concebido; que tudo enfim documenta algo desconhecido e inesperado. O que faço documenta não só o que sei, mas o que desconheço. (LIMA, 1986, p.193).

Fica-no claro, então que a ficção machadiana é múltipla, seja em sua significação, seja em sua forma. Mas, o que é ainda mais particular, é a insistente reflexão que motiva a obra de Machado. Além de no corpo do romance encontrarmos o pensamento questionador acerca da sociedade, dos indivíduos, dos clichês e, até mesmo, da própria construção ficcional; o romancista ainda incita a reflexão do leitor. Seus movimentos são tão intensos que quer fazer mover também o sentado interlocutor.

Sendo assim, a ficção de Machado de Assis é artística no despertar de nossos sentidos e reflexiva na movimentação de nossos pensamentos.

O último ponto

Muito mais que um entretenimento, os romances de Machado de Assis nos proporcionam uma peculiar e complexa rede de ricos fios de diferentes naturezas, uns dando os tons da reflexão filosófica; outros acrescentando o brilho de uma construção sintagmática engenhosa; ainda alguns terceiros proporcionando a maleabilidade da significação plural; além de muitos outros nessa tessitura artística.

O tear utilizado por Machado, de acordo com o trançado criado pelo autor, possibilitou a construção de imagens dos dois lados do tecido. Sendo assim, cada ponto remetia a outro e *Esau e Jacó* se tornou uma escrita dupla. Incorporando de tal forma essa duplicidade que a figuração do tecido se assemelhava a inúmeros conceitos.

A cena que se configurou no traçado dos fios não se esgotou nessa investigação, recortamos um quadrante que nos permitiu analisar alguns aspectos. Ainda há muitos outros a investigar. Aliás, é impossível dar qualquer análise por completa, nem mesmo se se limita esse quadrante à alegorização do discurso e à reflexão ficcional, já que, quando se trata de arte, e, especialmente, quando tratamos de Machado, as possibilidades nunca se esgotam; não porque o romance não determine limites para sua compreensão; os signos ali inscritos são direcionamentos irresistíveis para o leitor; mas porque o jogo estabelecido entre o autor e o leitor é tão complexo e instigante que sempre abre possibilidade para uma nova jogada criativa.

Nessa partida sem vencedores, fica o prazer do estudo da obra de Machado de Assis e o imenso desejo de sempre se jogar de novo.

BARROS, K. D. de; MAGALHÃES, A. C. M. de. The Double Texture: Allegorical and Figurative Games in the Construction of the Narrative of Esau and Jacó. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.1, p.131-141, 2021.

- **ABSTRACT:** *This text deals with the allegorical and figurative games in the construction of the narrative by Esau and Jacó, by Machado de Assis. Machado's novel is studied in the light of the concepts of allegory and figure from theorists such as Luiz Costa Lima, Walter Benjamin, Eric Auerbach and João Adolfo Hansen. It is a theoretical-critical reflection on the relationships that are established between the textual fabric and its unfolding in fiction.*
- **KEYWORDS:** *Machado de Assis; allegory; figure; fiction.*

REFERÊNCIAS

ALENCAR, M. de. **Alguns escritos**. São Paulo: H.Guarnier, 1910.

ASSIS, M. de. **Esau e Jacó**. São Paulo: Gráfica e Editora Edigraf S.A., [19?].

AUERBACH, E. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GLEDSON, J. **Machado de Assis**: Ficção e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, E. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- HANSEN, J. A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.
- ISER, W. O jogo do texto. *In*: LIMA, L. C. **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002a. p.105-118.
- ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: LIMA, L. C. **Teoria da Literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002b. v.2. p.955-987.
- LIMA, L. C. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LIMA, L. C. **Dispersa Demanda**: Ensaios sobre Literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.