

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

DAS INSTÂNCIAS CRIATIVAS DO ROMANCE: ESAÚ E JACÓ E DOIS IRMÃOS

SEBASTIANA FERNANDES BARROS

Goiânia, 2015

SEBASTIANA FERNANDES BARROS

DAS INSTÂNCIAS CRIATIVAS DO ROMANCE: ESAÚ E JACÓ E DOIS IRMÃOS

Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestra pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

GOIÂNIA, 2015

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Barros, Sebastiana Fernandes.

B277i Das instâncias criativas do romance [manuscrito] : Esaú e Jacó e Dois irmãos / Sebastiana Fernandes Barros – Goiânia, 2015.

98 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Strito Senso* em Letras – Literatura e Crítica Literária, 2015.

“Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves”.

Bibliografia.

1. Literatura Comparada. 2. Intertextualidade. 3. Narrativa. I. Título.

CDU 821.134.3(81)-31.09(043)

SEBASTIANA FERNANDES BARROS

DAS INSTÂNCIAS CRIATIVAS DO ROMANCE: ESAÚ E JACÓ E DOIS IRMÃOS

Dissertação intitulada “Das instâncias criativas do romance: Esaú e Jacó e Dois irmãos, de autoria da mestrandia Sebastiana Fernandes Barros, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.Aguinaldo José Gonçalves / PUC Goiás (Presidente)

Prof. Dr.Osvaldo Copertino Duarte/UniR

Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento / PUC Goiás

Prof. Dr. Divino José Pinto/PUC Goiás

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima/PUC Goiás (Suplente)

Conceito:.....

Goiânia,..... dede

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha amada filha, Ariadne Barros Martins, pelo carinho, compreensão e paciência que teve, ao longo da trajetória de minha pesquisa no mestrado, principalmente nos momentos em que me vi obrigada a abrir mão da convivência, em decorrência da necessidade de me deslocar de minha cidade.

AGRADECIMENTO

Agradeço a Deus, acima de tudo;

Ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, que me orientou na realização desta dissertação, por aceitar minha proposta de trabalho, apoiar e incentivar viagens e descobertas; por ser generoso e humano;

Aos professores doutores Divino José Pinto e Maria Teresinha Martins do Nascimento, pelas importantes contribuições dadas ao meu trabalho por ocasião da qualificação;

Aos demais professores do mestrado: Maria de Fátima Gonçalves Lima, Gilberto Mendonça Teles, Maria Aparecida Rodrigues, Lacy Guaraciaba Machado, José Ternes, Éris Antônio Oliveira; pela poesia do convívio.

A todos os familiares e amigos, pelo carinho, compreensão e apoio que demonstraram durante todas as etapas da elaboração desse projeto;

A Universidade do Estado do Amazonas e Secretaria de Estado de Educação e Qualidade do Ensino, por conceder afastamento remunerado para a realização do Mestrado em Goiânia.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo realizar uma análise comparada entre os romances *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Pretende-se estudar os processos imbricados no percurso da atividade criadora da tessitura dessas duas produções. A partir da leitura dessas duas obras, é possível depreender aspectos convergentes, como a subversão de algumas convenções romanescas, a quebra de expectativas de leituras, mas o diferencial principal é o caminho distinto percorrido no engendramento tanto na construção dos personagens quanto na urdidura do gênero narrativo que apontam; enquanto *Esaú e Jacó* envereda pelo épico, *Dois irmãos* opta pelo trágico. Sendo assim, este estudo parte da hipótese de que as duas obras, apresentam simultaneamente um movimento de adesão e repulsa aos modelos romanescos. Procurar-se-á ilustrar o processo de construção de ambas as obras assim como as semelhanças e divergências. Para tanto, as considerações serão expostas em três capítulos. O primeiro, lidará especificamente, com o processo de construção de *Esaú e Jacó* e seus elementos estruturais, assim como suas principais intertextualidades. O segundo, trabalhará com o procedimento de construção da obra *Dois irmãos*, que tem por parâmetro na construção de seus protagonistas, os elementos dos aspectos dionisíaco e apolíneo, além de manter diálogos com algumas das principais tragédias gregas e com a Bíblia. Por último, faremos um confronto a partir das semelhanças e dos aspectos divergentes nos caminhos trilhados pelas duas obras.

Palavras chave: *Dois irmãos. Esaú e Jacó.* Intertextualidade. Literatura Comparada. Narrativa.

ABSTRACT

This work aims to make a comparative analysis between *Esaú e Jacó* by Machado de Assis and *Dois Irmãos*, Milton Hatoum, intends to study the interwoven processes in the path of creative activity on the tessitura of these two productions. From the reading of these works, it is possible to infer convergent aspects such as the subversion of some novelistic conventions, breaking expectations of readings, but the main difference is the different way in both the construction of the characters as the narrative genre that point; while *Esau e Jacó* is appealing the epic *Dois Irmãos* opts tragic. Thus, the study starts from the hypothesis that both have much adhesion as a movement of revulsion to novelistic models. Seek to illustrate the process of building both as well as the similarities and differences. To do so, we will expose our considerations into four chapters. In the first chapter we present a summary of the panel on Comparative Literature, Theory of the novel, the epic genre and its metamorphosis into romance so that we can monitor developments that romance has suffered over time. The second chapter will deal specifically with the construction process of *Esaú e Jacó* and their structural elements and their main intertextualities. In the third work the procedure of construction work *Dois Irmãos* have a parameter in the construction of its protagonists, the elements of the Dionysian and Apollonian aspects, in addition to having conversations with some of the major Greek tragedies and the Bible finally confront the similarities and divergent aspects in the paths taken by the two works.

Key Words: *Dois irmãos. Esaú e Jacó. Comparative Literature. narrative.*

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	7
CAPITULO I – ESAÚ E JACÓ: O RETORNO DA NARRATIVA A SUA FONTE	
PRIMEVA.....	10
1.1 A RECEPÇÃO ENCENADA EM ESAÚ E JACÓ	13
1.2 A diegese e suas intertextualidades.....	19
1.3 Transformações e diversidade das personagens.....	42
1.4 O tempo: tecido invisível em que se pode bordar tudo.....	53
1.5 Espaço e ambientação em Esaú e Jacó.....	57
CAPITULO II – A TRAGÉDIA MODERNA EM DOIS IRMÃOS.....	60
2.1 A moldura e o percurso dos dois irmãos.....	62
2.2 A construção do narrador ideal.....	74
2.3 A questão do tempo na narrativa Dois irmãos.....	82
CAPÍTULO III CONEXÕES LITERÁRIAS – ASPECTOS DIVERGENTES E	
CONVERGENTES.....	85
3.1 Olhares divergentes.....	86
3.2 Aspectos convergentes: em busca das origens.....	89
CONCLUSÃO.....	92
REFERÊNCIAS.....	94

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Literatura Comparada pode ser compreendida como uma estratégia interpretativa e ao mesmo tempo uma metodologia para a compreensão da literatura no tempo e no espaço, seu surgimento coincide com o da própria literatura. Seu objetivo primário é definido por Tânia Carvalhal (1986) como uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas, a sua proposta básica é colocar lado a lado obras que podem esclarecer-se mutuamente, e isso significa dizer que obras com elementos de composição semelhantes podem, quando comparadas, servir de referência uma à outra. Da mesma forma, a comparação pode se dar pela análise de elementos que se diferenciam, de modo que as diferenças de composição sirvam de esclarecimento entre as obras abordadas.

Segundo T.S. Eliot (1989), em *Tradição e Talento Individual*, nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. O significado e a apreciação que deles se faz constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Daí a importância do estudo comparado, principalmente relacionado ao confronto entre obras consagradas pela tradição e obras da contemporaneidade cuja fidelidade e o aplauso de leitores e críticos a essas sugerem o acerto do procedimento que como se vê, não é nada moderno remontando ao berço da literatura ocidental, que parece estar sempre em atitude especular, se olhando no espelho.

Mikhail Bakhtin (2010), ao analisar o romance do século XIX, vê que este inaugura um novo tipo de discurso, no qual há pluralidade de vozes, sendo estas o resultado do diálogo da obra com outras obras. Ele não deixa de referenciar, apesar da sutileza, a força da literatura comparada, referindo-se indiretamente à questão da intertextualidade.

Uma releitura de Julia Kristeva (1969), autora que prosseguiu e desenvolveu as propostas de Bakhtin, nomeia a teoria da intertextualidade, que diz:

O texto literário insere-se no conjunto de textos: ele é uma escrita-réplica (função ou negação) de uma outra (ou de outro texto). Por sua maneira de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade inscreve-se no texto (KRISTEVA, 1969, p.181).

Essa qualidade de todo texto literário determina a conclusão expressa por Kristeva de que a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Assim, temos de levar em conta que, se o discurso literário é uno, ele está construído a partir do diálogo com os discursos que o antecederam duplicando o significado que dele podemos extrair.

Essa relação que os textos mantêm entre si, também foi tema de reflexão do teórico Gérard Genette que o definiu como transtextualidade. Com este conceito, Genette procurou especificar o objetivo geral da poética, referindo-se a ela como sendo a propriedade da transcendência textual, em função da qual é possível “saber tudo o que põe o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, p, 87).

Este trabalho investiga dentro da proposta comparativista, as obras *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, analisando os procedimentos utilizados pelos dois autores. Nossa proposta de investigação defende que as duas obras realizaram diálogos transtextuais com a literatura greco-latina e com a *Bíblia*, mas adotaram caminhos diferentes no trilho da arquitetura de sua construção, enquanto *Esaú e Jacó* optou pelo tom épico, *Dois irmãos* preferiu incorporar o trágico.

Visto que nossos objetivos se concentram na análise comparativa desses dois romances icônicos da literatura brasileira, nos apoiaremos como suportes teóricos na Literatura Comparada, na Teoria da Narratologia e na Semiótica, que apontam para a possibilidade de se estudar a narratividade como processo geral que é comum a todas as narrativas. Nosso método consiste na análise e interpretação das obras a partir de uma leitura atenta a sua forma, a seus pressupostos implícitos, instâncias variáveis e seus elementos constitutivos, quais sejam, enunciação, enredo, personagens, espacialidade e temporalidade.

O que moveu nosso pensamento na aproximação dessas obras foi principalmente os reflexos significativos de uma sobre a outra que conduzem a um espaço de sentidos que não seria possível se não fosse pela abordagem comparativa e isso nas várias camadas da linguagem.

O primeiro capítulo deste trabalho está voltado especificamente para o romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, frisando seus elementos constitutivos e suas principais intertextualidades, pois teceu relações dialógicas não somente com a *Bíblia* e obras da antiguidade greco-romana, mas também com epopeias e obras

de períodos literários que se estendem do Renascimento ao Simbolismo. O segundo capítulo se direciona para os romances *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, observando como a arquitetura da obra é erguida sobre a representação de elementos concretos da composição do gênero dramático no qual se percorre sobre as trilhas da mitologia e da tragédia gregas, com a *Bíblia*, além do romance *Esaú e Jacó* as quais serviram de base para a composição dessa tragédia moderna. No último capítulo, cotejamos as semelhanças e diferenças entre os dois romances estudadas neste trabalho, a partir das análises já realizadas nos capítulos anteriores dedicados a cada um em separado, se fará uma análise acerca dos processos imbricados no percurso da atividade criadora diante da tessitura e da construção das duas obras estabelecendo um confronto com o intuito de apreender os aspectos convergentes e divergentes em seus procedimentos narrativos.

CAPÍTULO I – ESAÚ E JACÓ: O RETORNO DA NARRATIVA À SUA FONTE PRIMEVA.

A obra *Esaú e Jacó*, penúltimo romance de Machado de Assis, publicado em 1904, composto por 121 capítulos ou episódios interligados. Partindo da apresentação da fábula denotativa segundo Tomacheski; a trama conta a trajetória de Natividade, a mãe dos gêmeos Pedro e Paulo, que empreende uma “verdadeira viagem” em busca de glórias e poder para os filhos, para tal se utiliza de vários artifícios. Inicialmente, mesmo temendo a opinião alheia sai de seu palacete e sobe junto com a irmã Perpétua, o Morro do Castelo para consultar uma famosa profetiza, que tal como o Oráculo prediz o futuro.

E para obter bons augúrios para seus filhos, implicitamente suborna a tal vidente; a mãe recebe a notícia de um futuro glorioso para os dois, mas também se depara com o vaticínio do passado, as brigas que começaram no ventre e possivelmente perdurarão a partir daí o percurso se desdobra em dois: o primeiro é lutar para que o prognóstico sobre o futuro glorioso se cumpra e o segundo muito mais espinhoso, pois é um embate contra o Destino, que é estabelecer uma constante conciliação entre os gêmeos. Inicialmente tenta comprar-lhes a paz com regalias e afagos, mas os dois à medida que crescem a antipatia mútua se corporifica ao mesmo tempo em que se caracterizam como simetricamente opostos. Seus temperamentos são invertidos: Pedro é dissimulado e cauteloso, Paulo é arrojado e impetuoso: Paulo é republicano e Pedro monarquista. O primeiro vai cursar Direito em São Paulo, o segundo Medicina no Rio de Janeiro. Une-os o amor extremado pela mãe, e separa-os a paixão por Flora. Natividade pede a ajuda do conselheiro Aires, que se dispõe no esforço de aproximar os rapazes; a mãe se aproxima também de Flora com a esperança de torná-la sua aliada nessa missão, porém a jovem falece e com sua morte os dois que pareciam rumar para a harmonia, logo se desentendem, com isso a amizade se torna frustrada. A protagonista completa e cumpre sua caminhada em busca da glória, pois antes de morrer, os dois se elegem deputados; mas quanto ao plano de união constante, se frustra. Nem o último pedido da mãe que no leito de morte pede-lhes que sejam amigos, consegue uni-los por muito tempo. Ao final, Aires constata que sempre foram inimigos e que, ao que tudo indica sempre o serão.

Considerada a fábula passaremos ao estabelecimento de algumas relações que a instância discursiva da narrativa machadiana proporciona dentre elas: primeiro a obra usando da metalinguagem ou da autorreferencialidade tece o próprio trajeto da arte; segundo abarca as origens da epopeia e sua posterior transformação em romance; e por último; esse trilhar pelas diversas origens faz parte de um projeto laborioso de Machado de Assis que entrelaça suas últimas cinco narrativas num só plano, a mobilidade criativa na arte da construção romanesca; Machado de Assis habilmente desenvolve essas várias trajetórias; o projeto literário teve início em 1881 com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Essa obra representa uma verdadeira revolução na produção literária brasileira, a partir de sua publicação convencionou-se o início oficial do Realismo no Brasil, Machado segue sua edificação com *D. Casmurro*, *Quincas Borba*, *Memorial de Aires* e *Esaú e Jacó*, o autor compõe com maestria de modo ambíguo e irônico, produções que nos levam a refletir acerca das origens da narrativa ocidental, advinda da herança greco-latina e da posterior transformação em um manancial híbrido da forma romanesca; pois na tessitura de cada um deles envereda pelos diferentes caminhos trilhados na arte de suas respectivas construções, esquadrinhando a veia satírica, trágica, cômica, épica ou o amalgamento das várias vertentes.

Eles aparecem entrelaçados, ao escrever *Quincas Borba* (1891), Machado de Assis reutilizou um personagem já falecido no seu romance anterior, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), o filósofo enlouquecido Quincas Borba. Assim, se interligam não exatamente através das personagens, mas mediante a Teoria do Humanitismo que o filósofo transmite a Rubião, protagonista do romance. Também *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) se encontram interligados. Une-os a figura sábia e diplomática do conselheiro José da Costa Marcondes Aires, fino observador das sutilezas da psicologia humana e a de sua irmã Rita.

A obra *Esaú e Jacó*, *corpus* dessa pesquisa, possui estrutura complexa e ambígua, prima por estabelecer diálogos, (termo atribuído por Bakhtin), ou intertextualidades, (termo solidificado por Julia Kristeva, em 1969) com a *Bíblia* e com as principais epopeias do ocidente, desde Homero até Basílio da Gama. Essa relação dialógica que o romance tece com outros textos varia desde diálogos intertextuais frágeis até diálogos intertextuais mais fortes; a germinação do fio desse trajeto abarca da oralidade à escrita, da Antiguidade ao Arcadismo, seguindo os

preceitos estéticos clássicos da literatura grega. Para Robert Scholes & Robert Kellogg “a produção grega apresenta uma forma extrema de ficção controlada esteticamente, minimizando o seu teor intelectual e o relacionamento específico com a realidade” (1977, p.73). *Esaú e Jacó* segue o embrião de sua fonte primeva pautado pela sobriedade, equilíbrio, simetria e beleza apolínea especialmente seguindo os parâmetros das principais epopeias de Homero e do mundo ocidental, além de corporificar um verdadeiro manancial da cultura e arte do Ocidente.

Perseguindo, embora de forma enviesada, a célula *mater*, a obra também reflete acerca do hibridismo religioso que permeia a cultura brasileira, como consulta à vidente, catolicismo, espiritismo; o momento sócio- histórico, no entanto esse suporte mítico-ideológico é apenas aspectual.

Assim, para empreender esta abordagem não nos ateremos especificamente ao nível da referencialidade de fatos reais do Brasil ocorridos no final da Monarquia e início da República que se cruzam no nível da composição. O romance não se afasta do mito e nem da História social e política brasileira já que apresenta diversas referências aos episódios como Abolição da Escravatura, Encilhamento e Estado de Sítio, e a Proclamação da República, à qual se faz uma ácida crítica, o que se defende, portanto, é que o plano histórico, tão caro ao gênero épico, pertence à estrutura de superfície da obra, são, portanto elementos secundários e que o grande tema, a estrutura profunda reside principalmente na problemática da escrita do romance e a interligação com o épico; sua evolução e constantes transformações tendo como cerne o aspecto racional e o emotivo que se alternam, duplicam ou se integram em cada movimento literário.

Este romance apresenta uma estrutura verdadeiramente complexa e aberta, possibilita a várias interpretações, a esse propósito Umberto Eco escreve que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.” (ECO, 2001, p.22). É trilhando, justamente em uma desta pluralidade, que enveredaremos, portanto no nível sincrônico sem referendar às extensas pesquisas que já foram realizadas.

1.1 A recepção encenada em *Esaú e Jacó*

Em *Esaú e Jacó* tem-se como procedimento inicial o preâmbulo, de antemão uma moldura. Esse artifício prestigia a outra arte, a pintura; e tal como a esfinge na porta de Tebas recepciona o leitor com uma enigmática advertência e uma não menos ambígua epígrafe. Recursos muito utilizados por Machado de Assis na maioria de suas obras, esse termo vem do latim *preambulus*, que vai adiante, de *pre* + *ambulare*, andar, caminhar. Sinônimo de prólogo, no sentido de texto que precede ou introduz, esse suporte objetiva chamar a atenção para o papel desempenhado pelos textos afirmativos ou doutrinários que emolduram essa obra buscando discutir até que ponto os textos que antecedem o romance preparam o leitor para a leitura a ser iniciada, igualmente de que maneira os textos apresentados após o término da narrativa propriamente dita influenciam a conclusão a que chega o leitor sobre o romance que acabara de ler, na obra *Esaú e Jacó* em uma dissimulada Advertência, que será reproduzida na íntegra dada à sua relevância e ambiguidade, o narrador encenando a aquisição da diegese, diz:

Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: Último.

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

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. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo, percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazes do ofício, escreveu o Memorial, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis.

Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa. Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir, *Ab ovo*, por exemplo, apesar do latim; venceu, porém, a ideia de lhe dar estes dous nomes que o próprio Aires citou uma vez: *ESAÚ E JACÓ* (ASSIS, 1984.).

De início, como na proposição das epopeias, de forma oblíqua, o sujeito de enunciação incita o leitor para as inovações e ambiguidades com que ele irá se deparar acerca dos procedimentos da construção do romance, a primeira se refere sobre o papel do autor e do narrador, a máscara do engenho retórico da ficção, a obra recorre a um elaborado jogo fictício, uma troca na voz narrativa, transforma a narrativa de homodiegética, já que o conselheiro Aires é autor da obra, personagem e testemunha dos fatos, o que seria um enunciador fiável e credível acaba por diluir-se em heterodiegética e, com isso, rememora a forma patenteada e arquetípica do gênero épico.

Pressupomos que o objetivo é trilhar pelas veredas das epopeias, que primam pela objetividade, exigindo certo distanciamento do narrador, coerentemente a voz se anuncia em terceira pessoa, tal fato, talvez, é separar a voz do autor da voz do narrador, infere-se, portanto, que há uma prospecção ao que Roland Barthes viria pregar em 1967 em seu artigo acerca da “Morte do autor”, na qual discorre acerca da dificuldade em se precisar de quem é a voz que escreve, uma vez que, em sua concepção, a escrita destrói toda a voz, porque ela é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.

A obra realiza, portanto uma prospecção da consciência narrativa, onde o narrador se torna retórico. A morte do conselheiro Aires não poderia ser tomada como uma metáfora do desaparecimento (ou da morte) do escritor ou do autor Machado de Assis, em função da escrita da obra?

Diferentemente de como se dá com os narradores memorialistas (os escritores de autobiografias, por exemplo) uma vez que o narrador memorialista encontra-se preso à sua subjetividade, a um eu que não tem o distanciamento necessário para se olhar de fora, do exterior, constituindo-se em uma barreira que se defende e resiste à própria análise, compreensão e julgamento.

Observa-se que diferente das demais obras não há a assinatura do escritor Machado de Assis, portanto, a obra é de um “autor implicado”, segundo termo utilizado por Wayne Booth.

A entidade que toma a palavra é tão fictícia como a personagem (conselheiro Aires) de quem fala; trata-se de um sujeito com existência textual, um “ser de papel”, remetendo mais uma vez a Barthes (2011). O que a obra quer

ênfatizar é que o leitor jamais deverá confundir esse narrador com o autor empírico Machado de Assis.

Quanto ao título “Último” e Último por quê? Advém do término do projeto literário que reflete sobre a formação de narrativas e seus respectivos constituintes esboçado por Machado de Assis e apresentado de forma ambígua em “*Memórias póstumas de Brás Cubas*” o primeiro volume dessa grande viagem às várias células que corporificaram a narrativa em forma de romance. Apesar do romance *Memorial de Aires* fechar oficialmente este ciclo, a obra deixa uma pista, que o mesmo foi escrito antes de *Esaú e Jacó*, mas seria publicado posteriormente.

Outro destaque é sobre o processo de construção da narrativa, “Era uma narrativa [...] escrita com um pensamento interior e único (ASSIS, 1984,). Tal estratégia parece implicar uma sugestão por parte do autor de conscientizar o leitor de que há a primazia pela ficção, apesar de ter como pano de fundo, momentos históricos que foram determinantes para uma nova tomada de consciência da realidade brasileira e como consequência mudanças da sensibilidade artística nacional o que para Scholes & Kellogg (1977:174) “A mudança não significa necessariamente crescimento ou progresso, mas sem mudança não existe vida na arte”. Esse processo de mudanças da sensibilidade artística que a obra antecipa que é a passagem da visão objetiva do realismo ao subjetivismo do simbolismo e surrealismo.

Em relação à sugestão ao título “*Ab ovo*” trata-se de uma expressão latina que significa “desde o ovo”, isto é, a partir do início, a começar das origens; a expressão tornou-se famosa por ter sido empregada pelo poeta romano Horácio (1981) em sua obra *Arte Poética*, referindo-se a Homero que, ao escrever sobre a destruição de Troia não começou “*ab ovo*”, por outra forma, do nascimento lendário de Helena de Troia, a partir de um ovo (a mãe dela, Leda, havia se relacionado com Zeus, que surgira sob a forma de um cisne), mas sim descreve os acontecimentos no campo de batalha, e no último dos dez anos da Guerra de Troia;

O que a obra propõe é que o ovo é o romance em gema; outra explicação é de cunho simbólico, pois para os alquimistas, o ovo filosófico é germe de vida espiritual, do qual deverá eclodir o ouro da sabedoria, é nele onde se concentram todas as possibilidades de criar, recriar, renovar e ressurgir, é a prova e o receptáculo de todas as transmutações e metamorfoses.

símbolo da origem e da vida em formação, a obra defende que quem propiciou grande parte dos elementos que compõe um romance e ovo da sua germinação foi a epopeia.

Outro entendimento que se pode estabelecer com a expressão *ab ovo* é com o procedimento de construção da própria diegese que, é apresentada em forma de circularidade, e da linguagem de caráter ambíguo, no qual de início, já estabelece um movimento de sedução e captura do leitor, que não se mostra inteiramente e que de forma dissimulada parece estar sempre encobrindo algo de si mesma, para em seguida descobrir a mãe que a germinou.

Esse processo de germinação advém de várias sementes ou células uma vez que a narrativa dialoga com a *Bíblia*, tanto com o *Antigo Testamento*, livro do *Gênesis* quanto com o *Novo Testamento*, estabelece a intertextualidade a partir do título definitivo, *Esaú e Jacó* o qual é extraído da *Bíblia* e remete ao livro do *Gênesis*: especificamente à história de Rebeca, mãe que privilegia o filho Jacó, em detrimento do outro, Esaú, fazendo-os inimigos irreconciliáveis.

Ao reportar-se ao *Novo Testamento*, o romance de Machado de Assis dialoga com o livro do *Ato dos Apóstolos* especialmente no que concerne às divergências entre os apóstolos Pedro e Paulo, de onde advém os nomes dos gêmeos; faz uma retrospectiva e envereda por sinuosos caminhos que mostram o processo da metamorfose do gênero épico em romance e para tal aborda desde a gênese, interage com os poemas épicos de Homero *Ilíada* e *Odisseia*, transita pela *Divina Comédia*, de Dante Alighieri; viaja com *Os Lusíadas*, de Camões, até ironiza *O Uruguai*, de Basílio da Gama.

Realiza uma bricolagem, ao encaixar contos, fábulas; privilegiando o tom equilibrado, racional, objetivo, grandiloquente e apolíneo do gênero épico tanto na construção dos personagens, quanto na tessitura da trama, a obra também já visa às transformações que a arte em geral está vivendo, a passagem do Realismo ao Simbolismo.

Segundo Scholes & Kellogg “A literatura que é viva é marcada por uma contínua modificação em suas formas literárias” (1977:174). Esse processo contínuo de transformações está intrinsecamente imbricado na caracterização que compõem os personagens, principalmente as figuras femininas, que em um deslocamento metonímico, simbolizam a dualidade da arte, Natividade, a fidelidade aos princípios; Perpétua, a perenidade da escrita, a herança literária da tradição, a essência da

atemporalidade: Flora, ambiguidade, evolução, transformação, a efemeridade. Em Flora como etapa na evolução de um processo de metamorfose ou de transformações que acaba por ser sempre circular.

Abre o primeiro capítulo da obra a epígrafe, termo que se origina do grego *epigraphê*, inscrição; *epí*, sobre, *graphein*, escrever. Modernamente, o vocábulo passou a designar os fragmentos de texto que servem de lema ou divisa de uma obra, capítulo ou poema. O teórico Franklin de Oliveira (1991) pondera que as epígrafes descobrem ou indicam o ideário do autor astuciosamente oculto na trama da narrativa, enquanto Carlos Reis tece as seguintes considerações.

A epígrafe, sobretudo quando é alógrafa (isto é, da autoria de outrem que não o autor do texto), invoca uma palavra autoritária, que é e de um autor ou obra com reconhecido peso cultural, palavra essa capaz de desempenhar diversas funções: uma função temática (quando introduz uma história que nesse plano lhe é afim), uma função ideológica (quando explícita ou veladamente invoca sentidos de propensão axiológica), uma função reverencial (quando a citação privilegia um autor com inequívoco ascendente sobre aquele que o cita). (REIS, 2003, p.217).

A epígrafe “*Dico, che quando l’anima mal nata...*” (ASSIS, 1984, p.1) [*Digo que quando a alma malnascida...*] que moldura a obra, astuciosamente retirada da obra épica *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, é alógrafa e infere-se que neste caso exerça a função temática uma vez que com um “verso truncado” faz um jogo com o verso 93 do Canto VIII do Paraíso “*semente doce brota fruto amaro*”? (ALIGHIERI, 2002, p. 579).

Este Canto, narra o momento em que Dante e Beatriz elevam-se à estrela de Vênus, local onde estão os espíritos daqueles que outrora foram propensos às paixões amorosas. Destaca-se também o encontro com Carlos Martelo, o qual se referindo à índole mesquinha de seu irmão Roberto, explica-lhes como que de um bom pai possa nascer um filho mau e, enfim, quanto providencial é a Natureza em seus decretos e quão vaidosos são os homens que não lhes segue as indicações. Nos versos 130 a 132 desse mesmo canto há referências aos personagens bíblicos título da obra *Esaú e Jacó* como se comprova através dos seguintes versos da obra de Dante”. *Daí vem que Esaú, logo em nascendo/Difere de Jacó, toma Quirino/Marte por genitor, seu pai vil sendo* (ALIGHIERI, p.585,).

Assim, traçando um paralelo com a *Divina Comédia*, a obra propõe a divergência de caracteres dos seres que atingem desde genitores, irmãos gêmeos e que também se estende para o campo das artes, o romance oriundo da epopeia,

está sujeito a transformações e discordâncias de valores e princípios de sua célula *mater*, a criatura nunca será igual ao criador, o tecido que os envolve é feito de material distinto algumas vezes superior outras inferior, alternando-se o caráter racional e o emotivo, portanto essa proposição baseada na *Divina Comédia* tece uma malha para envolver o leitor com sua ambiguidade, seu sentido dúbio, o “verso truncado” que o autor utilizou dá a partida ao jogo fictício, permeado por inúmeras sucessões, ambiguidades. Na obra de Machado, o narrador no capítulo XIII tece um comentário acerca da epígrafe escolhida:

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor penetre o que for menos claro ou totalmente escuro, (ASSIS, 1984, p.30).

O narrador explica que na ficção a trama narrativa pode se constituir um jogo de xadrez, onde cada personagem representa uma peça, que será deslocada conforme o desejo do criador ou criadores “Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo” (ASSIS, 1984, p.31). Iniciada a partida, a narração adquire sentido de um jogo sob a forma narrativa em que se sucedem ações e personagens opostas e o leitor tem um papel preponderante.

Advertência e epígrafe funcionam como o exórdio do gênero épico, que segundo Aristóteles (1981) pertence ao gênero nobre da literatura; a epopeia é uma longa narrativa literária de caráter heroico, grandioso e de interesse nacional e social, ela apresenta, juntamente com todos os elementos narrativos (o narrador, o narratário, personagens, tema, enredo, espaço e tempo), uma atmosfera maravilhosa que, em torno de acontecimentos históricos passados, reúne mitos, heróis e deuses, podendo-se apresentar em prosa (como as canções de gesta medievais) ou em verso (como *Os Lusíadas*).

Segundo Scholes & Kellogg (1977:7) “Há, por detrás da epopeia, toda uma variedade de formas narrativas tais como o mito sacro, a lenda quase histórica e a ficção folclórica, que se uniram numa narrativa tradicional, um amálgama de mito, história e ficção”. Primeira forma culta da literatura ocidental por meio da elaboração de lendas seculares e tradições ancestrais, conhecida pela transmissão oral ou escrita, a epopeia não representa os acontecimentos com fidelidade, embora tenha fundamentos históricos que são apresentados de modos específicos, como a

dimensão heroica dos protagonistas, a extensa linha de tempo dos acontecimentos, o caráter coletivo do tema, a justaposição dos fatos e outros mais.

Do ponto de vista formal e estrutural do texto, a composição épica devia apresentar cinco partes, indispensáveis, com autonomia e regras próprias; a proposição, em que era apresentado o tema a ser desenvolvido; a invocação, um pedido de proteção aos deuses para que o poeta pudesse chegar a bom termo em seu trabalho; a dedicatória; a narração, a parte mais longa e principal da narrativa épica, em que eram narrados os feitos do herói-protagonista; o epílogo, coerente e coeso com todo o texto anterior e com final feliz. É importante destacar que nas epopeias primárias, não existia a dedicatória, que passou a integrar o corpus textual com o advento da escrita e com o início do mecenato.

1.2 A diegese e suas intertextualidades

De acordo com o que a moderna teoria da narrativa estabeleceu a história ou diegese corresponde a um domínio distinto do discurso, mas indissociável deste. Autores como Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Claude Brémond, entre outros, convergem não apenas no reconhecimento da relação de interdependência história/discurso, mas também ao entenderem a história como conjunto de elementos que constituem o significado ou conteúdo narrativo que é representado pelo discurso.

Segundo Roland Barthes, a diegese está intimamente relacionada à narração ou aos discursos, às especificidades de narrar, de contar as ações/eventos. Em um dos procedimentos de arquitetura da diegese da obra analisada, o narrador faz uso da construção em plataforma, projeta-se como um tabuleiro circular que se move em torno de um eixo para deslocar os personagens e ações tanto no tempo quanto no espaço, como no momento em que Natividade realiza a consulta à vidente que anuncia um futuro glorioso para os gêmeos e ao descer o morro com a irmã, antes de mostrar o retorno para casa, o narrador realiza retrospectiva para focalizar os fatos anteriores à consulta.

Esses movimentos de oposição, duplicidade, alternância ou de integração desloca o eixo para a visão do futuro dos personagens neste caso há a prospecção quando o movimento remete ao passado há a retrospectiva ou como prega Gérard

Genette, prolepse ou analepse, ao fazer uso desse recurso a obra se coaduna com a epopeia conforme Eikhenbaum.

A construção em plataformas que caracteriza a epopeia acreditava-se ser da mesma série que as repetições de sons, a tautologia, o paralelismo tautológico, as repetições, esta série que se destacava de um princípio geral da arte literária sempre construído a partir de um desmembramento, a partir de um afrouxamento (EIKHENBAUM, 1971, p.17).

Quanto à intertextualidade, ela aparece, não como um recurso, algo que intencionalmente enfatize, amplie e redimensione a construção textual, mas como parte da trama, inserindo-se na tessitura da obra, como amalgamento e de forma não linear. Dentre tantas passagens instigantes a ênfase desse trabalho recai nas que estabelecem um diálogo intertextual mais forte com as obras primevas.

A par da intervenção do viés intertextual, Machado de Assis, como é de seu feitio, dá-se ao luxo de usar metalinguagem com ironia fina e sutil, como nas intertextualidades realizadas com as obras de Homero; *Cândido, ou o Otimismo*, de Voltaire e *O Uruguai*, de Basílio da Gama.

A história começa com um mergulho *in medias res*, isto é, no meio da ação, tal como em várias epopeias. Para Scholes & Kellogg (1977, p. 147) “este procedimento chegou a ser considerado como sendo um recurso épico típico da literatura ocidental”.

A trama desenrola-se quando Natividade, que morre sexagenária, está na metade da vida, com trinta e um anos e sobe junto com sua irmã Perpétua até o morro do Castelo, onde habita a vidente Bárbara, a mãe empreende essa viagem com o intuito de “obter um bom destino aos filhos” no primeiro capítulo intitulado “Cousas futuras” e para tal enfrenta a subida tortuosa, a opinião alheia e praticamente suborna a vidente “*Era a primeira vez que as duas iam ao morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da Rua do Carmo*” (ASSIS, 1984, p.1).

No primeiro capítulo, a obra começa a tramar as intertextualidades com a primeira obra, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, formada por três livros: *O Inferno*, *O Purgatório* e *O Paraíso*; esses três livros são divididos em trinta e três cada, com aproximadamente quarenta a cinquenta tercetos que terminam com um verso isolado no final; *O Inferno* possui um canto a mais que serve de introdução a todo o poema; a obra conta a viagem que Dante empreende a esses três ciclos.

Inicia-se quando Dante está no meio da vida e perdido em uma floresta escura, sua existência havia deixado de seguir o caminho certo; ao tentar escapar

da selva, encontra uma montanha que pode ser a sua salvação, mas logo é impedido de subir por três feras: um leopardo, um leão e uma loba. Prestes a desistir e voltar para a selva, Dante é surpreendido pelo espírito de Virgílio, poeta da antiguidade, que disposto a guiá-lo por um caminho alternativo conforme pedido de Beatriz, paixão de infância de Dante, que o viu em apuros e decidiu ajudá-lo.

Ela desceu do céu e foi buscar Virgílio no limbo. O caminho proposto por Virgílio consistia em fazer uma viagem pelo centro da terra, iniciando nos portais do inferno, atravessariam o mundo subterrâneo até chegar aos pés do monte do purgatório. Dali Virgílio guiaria Dante até as portas do céu.

A questão que se faz é: por que Machado de Assis fez uso da preposição *de*, no início da narrativa? O que se deduz é que sua opção deve-se ao fato dessa preposição ser a mesma que, na primeira parte de “O Inferno”, dá início à *Divina Comédia* como se pode comprovar com os primeiros versos da obra “*Da nossa vida, em meio da jornada/Achei-me numa selva tenebrosa/Tendo perdido a verdadeira estrada*” (Alighieri p.17). Ainda que o primeiro cântico não se relacione estritamente com o inferno, mas é posto como introdução ao poema, então de forma ambígua e sutil Machado de Assis entrelaça sua obra à de Dante. Esse elo serve para interligar o motivo da viagem de Dante, de Natividade e da própria narrativa em um consciente reenvio à cosmogonia de sua criação.

Tal como o início da jornada de Dante, o percurso de Natividade e Perpétua é doloroso “*O íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificavam os pés às duas pobres donas. Não obstante, continuavam a subir, como se fosse penitência*” (ASSIS, 1984, p.1). A imagem estática do círculo ganha dinâmica com o círculo oposto em movimento, “*A manhã trazia certo movimento; mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam*” (ASSIS, 1984, p.1).

Contextualizando com O purgatório de *a Divina Comédia*, esta imagem está centrada no movimento que acusa o caráter de transitoriedade da arte e do próprio ser humano. Esse urdir com a obra de Dante ganha mais um fio no episódio da chegada das irmãs à porta do Castelo:

A casa era como as outras, trepada no morro. Subia-se por uma escadinha, estreita, sombria, adequada à aventura. Quiseram entrar depressa, mas esbarraram com dous sujeitos que vinham saindo, e coseram-se ao portal. Um deles perguntou-lhes familiarmente se iam consultar a adivinha. (ASSIS, 1984, p.2).

Em *a Divina Comédia*, começa a viagem no Terceiro Canto, e Dante, acompanhado por Virgílio, penetra no mundo infernal, depara-se com a porta do inferno, na obra a inscrição na porta do inferno é um dos trechos mais líricos deste cântico. É a própria porta que fala apresentada como um ser racional pela figura da hipotipose, narrando como a região infernal foi criada pela Santíssima Trindade para punir a rebeldia de Lúcifer e dos outros anjos inimigos de Deus:

“Por mim se vai das dores à morada,
 Por mim se vai ao padecer eterno,
 Por mim se vai a gente condenada.
 [...]
 No existir, ser nenhum a mim se avança,
 Não sendo eterno, e eu eternal perduto:
 Deixai, ó vós que entrais, toda a esperança!”
 (O Inferno, III, versos, 1-12”).
 (ALIGHIERI, 2002, p.31)

Na obra de Dante é a porta que fala, na de Machado são os dois rapazes, que acabam de fazer a consulta, que costurados ao portal, novamente num paralelismo em oposição; um fala de maneira colérica, o qual representa a razão; outro de forma alegre, risível, a emoção, portanto a duplicidade é apresentada desde o início da narrativa ao leitor e esse jogo perdurará até o final, tais sentimentos polares são expostos no primeiro capítulo, conforme o trecho a seguir:

— Perdem o seu tempo, concluiu furioso, e não de ouvir muito disparate...
 — É mentira dele, emendou o outro rindo; a cabocla sabe muito bem onde tem o nariz. Hesitaram um pouco; mas logo depois advertiram que as palavras do primeiro eram sinal certo da vidência e da franqueza da adivinha; nem todos teriam a mesma sorte alegre. (ASSIS, 1984, p. 2)

Após a saída dos rapazes, com feições e sentimentos contrastantes, as irmãs entram indecisas na casa da cabocla, a partir daí prevalecem os momentos tranquilos no movimento narrativo os quais permitem exercer prodigiosos dons de caracterização mimética recorrendo ao uso do paralelismo, da metonímia, há um minucioso labor em torno do jogo intertextual que se estende para uma perfeita harmonia e integração entre o sistema mitológico clássico e a base bíblica do mito judaico-cristão:

Velho caboclo ,pai da advinha ,conduziu as senhoras à sala. Esta era simples, as paredes nuas, nada que lembrasse mistério ou incutisse pavor, nenhum petrecho simbólico, nenhum bicho empalhado, esqueleto ou desenho de aleijões. Quando muito um registro da Conceição colado à parede podia lembrar um mistério, apesar de encardido e roído, mas não metia medo. Sobre uma cadeira, uma viola (ASSIS, 1984, p.2).

Desejando um tom mais solene, ritualístico e mágico à obra, o texto ecoa de imediato diálogos com a mitologia grega, em relação aos rituais e lugares sagrados e com o mito bíblico judaico - cristão; ao invés de realizar uma permuta, como normalmente o faz o romance tradicional, tece um amalgamento, portanto um hibridismo; a descrição do local, a presença da música cantada e tocada pelo pai da cabocla e da dança realizada pela mesma são elementos que remetem aos rituais mágicos e ao mito órfico; já a consulta ao Oráculo alude tanto à mitologia grega principalmente ao deus Apolo, símbolo da inspiração profética e artística, sendo o patrono do mais famoso oráculo da antiguidade, o Oráculo de Delfos, e líder das Musas, como podemos verificar através do seguinte fragmento “Relê Ésquilo, meu amigo, relê as Eumênides, lá verás a Pítia, chamando os que iam à consulta” (ASSIS, 1984, p.3).

A obra se dirige ao narratário e o instiga a se reportar aos clássicos gregos e verificar como eram realizados esses rituais. Na mitologia grega a Pítia (*puthia híereia sacerdotisa pítia*) significa *aquela que fala no lugar do deus*, era frequentemente velha e se exprimia em versos, para realizar as adivinhações ficava em estado de entusiasmo, isto é, de inspiração divina, o êxtase era provocado por eflúvios ou vapores mágicos que subiam de uma fenda no rochedo sobre o qual o templo havia sido construído, a Pítia falava coisas sem sentido que eram transformadas pelos sacerdotes do templo em enigmática profecia; na obra Esaú e Jacó, de forma irônica, há várias inversões em relação ao ritual e à própria vidente.

Bárbara entrou, enquanto o pai pegou a viola e passou ao patamar de pedra, à porta da esquerda. Era uma criaturinha leve e breve, saia bordada, chinelinha no pé. Não se podia negar um corpo airoso. Os cabelos, apanhados no alto da cabeça por um pedaço de fita enxovalhada, faziam-lhe um solidéu natural, cuja borda era suprida por um raminho de arruda. Já vai nisto um pouco de sacerdotisa (ASSIS, 1984, p.3).

Em relação às inversões, na narrativa machadiana, Bárbara, cuja origem do nome significa “a estrangeira”, ou “aquela que mescla ritos, costumes, cerimônias”; quando realiza suas vidências supostamente entra em transe com a ajuda do fumo do cigarro, além de ser jovem ao contrário da Pítia que de acordo com a mitologia

era comumente velha e quem canta em forma de versos é seu pai que está do lado de fora do recinto, portanto, essa abordagem afasta a trama e as personagens dos padrões arquetípicos, o que exemplifica um marco consciente da modernidade; ao que concerne à referência ao mito judaico-cristão temos a imagem de Nossa Senhora da Conceição pregada na parede, o nome de batismo da protagonista, que é Maria juntamente com a intertextualidade ao Antigo Testamento, Livro do *Gênesis*, Capítulos 25-35, parte integrante da *Bíblia*.

Trata da relação entre os filhos gêmeos de Isaque e Rebeca. Segundo a tradição, o filho primogênito tinha direitos exclusivos. Dentre os gêmeos, o que nascera primeiro fora Esaú. A mãe tinha preferência pelo mais novo, Jacó, chegando a planejar junto com ele, para enganar o pai que estava velho e já não enxergava bem. Rebeca ajudou Jacó a passar-se por Esaú, para roubar o direito deste. O fato cria uma inimizade grande entre os gêmeos. No entanto, nos capítulos 32 e 33 encontra-se a reconciliação destes dois irmãos.

A relação dialógica se dá desde o título, mencionando explicitamente os dois personagens bíblicos, outra relação é quando Rebeca visita um oráculo para saber a razão de sua gravidez conturbada. Na passagem a seguir, a *Bíblia* é reconhecida como inspiração para o diálogo que a profetisa tem com Natividade:

E não foi sem grande espanto que [Natividade] lhe ouviu perguntar se os meninos tinham brigado antes de nascer.

[...]

Natividade que não tivera a gestação sossegada, respondeu que efetivamente sentira movimentos extraordinários, repetidos, e dores, e insônias. Mas então que era? Brigariam por quê? A cabocla não respondeu (ASSIS, 1984, p.14).

Quanto à relação de intertextualidade entre *Esaú e Jacó* e a história dos filhos de Rebeca, do *Gênesis*, a obra analisada se desvia e diverge em alguns pontos da narrativa primeva, conforme o livro do *Gênesis*. “O primeiro saiu: era ruivo e peludo como um manto de pelos, e lhe deram o nome de Esaú. Em seguida, saiu seu irmão, com a mão segurando o calcanhar de Esaú, e lhe deram o nome de Jacó” (GÊNESIS, 25-26, p.37).

Conforme a passagem bíblica, na história dos filhos de Rebeca, os gêmeos Esaú e Jacó, não são inteiramente idênticos fisicamente, um é mais cabeludo que o outro, Esaú é o primogênito, portanto o primeiro, o motivo principal da desavença é a questão da primogenitura; na obra de Machado, os são simétricos, inteiramente

iguais que chegavam a confundir, como podemos comprovar na seguinte passagem. “A mudança ia-se fazendo por um só teor. O rosto comprido, cabelos castanhos, dedos finos e tais que, cruzados os da mão direita de um com os da esquerda de outro, não se podia saber que eram de duas pessoas” (ASSIS, 1984, p.18); a obra de Machado não suscita a questão da primogenitura e fisicamente não há uma distinção entre os irmãos, a ambiguidade se dá no campo psicológico, Pedro é dissimulado e cauteloso, Paulo é arrojado e impetuoso, essa dualidade persiste até o final da história;

Na narrativa dos filhos de Isaac essa alternância psicológica se dá com os irmãos em diferentes momentos da vida no início Jacó, para usufruir o direito da primogenitura usa da razão e da astúcia ao negociá-la com o irmão em um momento em que Esaú se encontrava fragilizado, com muita fome; depois ajudado pela mãe Rebeca arquiteta um plano para enganar o pai velho e cego e obter-lhe a bênção tal fato desencadeia o ódio em Esaú que planeja vingar-se.

Para escapar da cólera do irmão mais velho Jacó aparta-se de sua terra em direção à Harã onde mora seu tio Labão lá encontra e se apaixona por Raquel é tomado pela emoção e por amor se escraviza por quatorze anos; essa coabitação e alternância de sentimentos antagônicos no mesmo ser ,como se evidencia na Bíblia, estão presentes desde a origem e perduram até nos tempos hodiernos.

Outro desvio se dá em relação ao procedimento e sentimentos das mães em relação aos filhos; de acordo com o livro do *Gênesis* Rebeca privilegia Jacó em detrimento de Esaú, provocando com tal gesto a inimizade entre os dois; no romance de Machado, Natividade não fazia distinção entre Pedro e Paulo, o mesmo amor dava aos dois, como se verifica na seguinte passagem. “Entende-se isto sem ser preciso insistir, assim como se entende que a mãe desse aos dous filhos. aquele. pão inteiro e dividido do poeta” (ASSIS, 1984, p.18).

Apesar de não preterir a nenhum dos filhos, Natividade, no afã de manter a concórdia e agradar os filhos, provoca ainda que de maneira inconsciente a inimizade entre os dois ao tentar comprar sua união com passeios e afagos, pois eles descobrem que se brigarem, em seguida terão tudo o que desejarem, assim brigam não tanto por ódio, mas para realizarem seus desejos; e por fim, na história dos filhos de Isaac os gêmeos se reconciliam, enquanto que na obra de Machado apesar do pedido final da mãe pela união dos mesmos, os dois terminam inimigos.

Os desvios e as divergências em relação à obra primitiva são imprescindíveis para caracterizar uma obra literária como original, o autor deixa patente sua individualidade e principalmente, demonstra que os temas e as formas devem ser adaptados ao tempo ao espaço. Apesar dos intercâmbios intertextuais esses desvios estão presentes em toda a narrativa, não somente em relação à *Bíblia*, mas a todas as obras com quem o romance mantém uma relação de intertextualidade como se verifica logo nos primeiros capítulos.

O primeiro capítulo alterna descrição pictórica e diálogos dramáticos. E um dos mais ricos em intercâmbios literários, há um rico e elaborado jogo metonímico, com destaque para os olhos da cabocla, os cabelos dos filhos de Natividade.

Estão evidentes novamente o paralelismo e a alternância, a mãe vai à busca da predição do futuro, mas se defronta também com o passado, uma vez que a briga no ventre materno, é um fator preponderante em relação ao futuro, a plataforma da diegese abarca o presente, gira para o passado e também para o futuro. Esse capítulo se encerra com uma singela cantiga popular, do sertão, cantada pelo caboclo velho, o rapsodo, como se pode conferir a seguir:

Menina as saia branca,
Saltadeira de riacho,
Tropa-me neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo,
[...] (ASSIS, 1984, p.5)

A inferência que se faz é que a inserção dessa música no romance tem como objetivo propor uma rápida alusão à oralidade, princípio e origem da epopeia, período no qual o verso domina. O termo épico deriva do grego *epos* + *poieô*, que significa faço versos, palavra, notícia, oráculo, o que contribui para estabelecer na origem a ligação com a mitologia (oráculo), o caráter informativo, histórico (notícia) e o veículo dessa transmissão, a palavra; de Homero a Dante, encontramos a passagem da oralidade à escrita.

Esta transição repleta de efeitos configura a ruptura com a tradição, e quem sabe a inauguração de uma tradição de rupturas, as quais se apresentam harmoniosamente amalgamadas nas narrativas o que segundo Roland Barthes (1996:19) a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias.

Quanto ao caráter oral dessas narrativas, não há como negar, em sua origem remota, a presença exclusiva da voz do *epopoios*, fazedor de versos, ou a forma mais conhecida rapsodo – cantor –poeta e disseminador dessas narrativas primitivas. Tão logo a escrita assume o caráter fixador dessas narrativas, a oralidade se torna dispensável na origem e as epopeias ganham autoria. Nada, porém, garante que a ordem atual dos livros corresponda exatamente à recitação dos cantadores /contadores. A hipótese é de que os episódios fossem narrados de maneira quase independente na oralidade.

Segundo Eric Havelock (1996) os escribas de Atenas teriam dado a esse texto sua forma final. Quando da passagem da oralidade à escrita, o cantor e o contador são substituídos pelo narrador. A menção ao rapsodo, esse importante personagem da epopeia na fase da oralidade, fortalece mais ainda nossa hipótese sobre a proposta da obra, que é a viagem de retorno às suas fontes.

Essa viagem que se realiza de uma forma não linear e o crivo de artífice da palavra que o autor imprime à obra é percebido na harmonia e na coerência interna que se dá entre conteúdo e forma, elementos essenciais para a eficácia de uma obra literária, que podem ser percebidas logo nos dois primeiros capítulos, pois os movimentos de ascensão e de incertezas expressos pelas personagens no primeiro capítulo contrastam com a agitação da descida e de alegria demonstradas no segundo que tem como título “Melhor de descer que de subir”, a preposição remete mais uma vez à *Divina Comédia*.

Na composição desses dois capítulos, pode-se observar como já referido, uma coadunação entre conteúdo e forma, pois enquanto o capítulo de subida contém trinta e nove parágrafos o de descida só contém três, o diálogo com a obra de Dante continua quando as duas irmãs chegam ao patamar do morro e encontram o “Irmão das Almas” uma dúbia alusão ao Purgatório, “os mesmos sapatos de um irmão das almas, que ia dobrar a esquina da Rua da Misericórdia para a de S. José, pareciam rir de alegria, quando realmente gemiam de cansaço” (ASSIS, 1984, p. 6). Destaca-se mais uma vez as alternâncias e antíteses.

O capítulo encerra com a chegada das duas ao espaço crucial na narrativa “E seguiram lépidas para o coupé, que as esperava no espaço que fica entre a igreja de S. José e a Câmara dos Deputados”(ASSIS, 1984, p.). Esse espaço é ponto de partida e de chegada da plataforma diegética, pois a viagem de Natividade em busca de glória para seus filhos inicia e termina nesse ponto.

A plataforma da diegese desloca o foco da protagonista e move-se em direção às ações, pensamentos e aflições do Irmão das Almas, após receber a generosa esmola de Natividade, o narrador com fina ironia invade - lhe a intimidade e direciona o leitor a refletir acerca da dubiedade da alma humana “Quando a sorte ri, toda a natureza ri também, e o coração ri como tudo o mais. Tal foi a explicação que, por outras palavras menos especulativas, deu o irmão das almas” (ASSIS, 1984, p.7).

Neste capítulo a obra seguindo o modelo das epopeias, entrelaça uma fábula de cunho popular, que é a história do Irmão das Almas, surge no início da narrativa, como um pobre pedinte, depois se torna um rico comerciante , segundo Ítalo Calvino (2007:20) elas apresentam dois tipos de transformação social ,sempre com final feliz: primeiro de cima para baixo e depois de novo para cima ou simplesmente de baixo para cima é o trajeto de baixo para cima o percorrido pelo Irmão das Almas, que no início da trama, é um jovem que não possui nada desde o nascimento, é também pobre de espírito, e que ajudado pela esmola grandiosa de Natividade, enriquece e desfruta um final feliz. Este tipo de fábula, segundo o mesmo autor foi o embrião da forma romanesca e será largamente utilizada pelo romance popular e sentimental, especialmente durante o Romantismo.

Esse subgênero do romance data do final do século XVIII e está diretamente relacionado com o surgimento do Romantismo como uma tendência artístico-literária. Assumindo os valores da burguesia ascendente, o romance sentimental se apoiou em situações convencionais, personagens familiares e estilo retórico, com acentuada ênfase no sofrimento.

O advento dessa narrativa provocou grande entusiasmo nos leitores, favorecendo processos de identificação e catarse. Tão popular é um dos responsáveis por uma associação feita por leitores com conhecimento precário: eles acreditavam que o romance é exclusivamente o de sentimentos, lágrimas e finais felizes ou trágicos; por isso mesmo que o narrador adverte as leitoras ou leitores de que a narrativa não verterá lágrimas.

Após o episódio do irmão das Almas o eixo gira em direção à Natividade, penetrando-lhe a consciência, desviando-lhe a mente, o que vem de encontro ao que prega Ian Watt (2010:23) segundo o qual mais que qualquer outro gênero literário, o romance se interessou pelo desenvolvimento de suas personagens no curso do tempo, o que se convencionou romance psicológico. O leitor segue a

transitória expressão de seus estados de alma, que após descer o morro se dirigia a sua casa; no decorrer desses capítulos o narrador utiliza como recursos fundamental para situar o leitor acerca dos meses anteriores ao desenrolar da ação, uma retrospectiva ou analepse, localiza os momentos da descoberta da não esperada gravidez, o anúncio ao marido Agostinho Santos, as dificuldades sofridas, os planos do casal em relação ao rebento e a grande surpresa pela chegada dos gêmeos, o início da infância e os planos da mãe para consultar a vidente com o intuito de saber a sorte dos filhos, o capítulo VII encerra fazendo um sumário das ações das duas irmãs “Viste que subiram, que desceram, deram os dois mil-réis às almas, entraram no carro e voltaram para Botafogo” (ASSIS, 1984, p.22). A utilização desse recurso segundo Yves Reuter (2004) permite expandir a duração fictícia da história, abreviando-se o tempo da narração.

Essas incursões pelo interior dos personagens estão intimamente ligadas às transformações sofridas pelo romance no decorrer do tempo, segundo Otto Maria Carpeaux (2011), com o advento do Romantismo, chega à vez do romance psicológico, da confissão e das análises de almas. Este tipo de romance que teve início no Romantismo, com a chegada do Realismo recebe novo fôlego; especialmente entre o final do século XIX e o começo do século XX, com o crescimento prodigioso da Psicologia e depois da Psicanálise, outro filão romanesco será reativado: o da aventura interior, do indivíduo e da expressão. Isto se tomará novas formas: as do fluido, do contraditório, do monólogo interior, da multiplicação de perspectivas.

Para Scholes & Kellogg (1977:2) foi com Joyce, Proust, Mann, Laurence e Faulkner, que a literatura narrativa do século XX começou, gradativamente, a romper com a do passado imediato, portanto, passa a conceber novas possibilidades e sistematizada por várias tendências, afasta-se dos objetivos, atitudes e técnicas do realismo e principia a adotar inovações como o monólogo interior ou fluxo da consciência e o estilo indireto livre.

Seguindo a ênfase ao adensamento no plano psicológico dos personagens, outro interior é perscrutado, a narração segue a forma linear, o narrador então focaliza Agostinho e seus sonhos de grandeza “Ao passar pelo palácio Nova Friburgo, levantou os olhos para ele com o desejo do costume, uma cobiça de possuí-lo, sem prever os altos destinos que o palácio viria a ter na República, mas quem então previa nada?” (ASSIS, 1984, p.22), após a esposa falar-lhe da predição

e das brigas dos filhos, Agostinho, mesmo fazendo um juramento à mulher de que não falaria a respeito da consulta à vidente, considerou as brigas como um grande mistério “talvez fosse um caso único” (ASSIS, 1984, p.26) e para saber acerca das brigas no passado, consulta Plácido que era um mestre espírita, a obra aborda mais um hibridismo religioso e a partir do capítulo XII, eis que surge a figura do conselheiro Aires, segundo a advertência o autor da narrativa, nesse capítulo há uma interligação com a obra *Memorial de Aires*, última obra publicada por Machado de Assis, mas conforme a advertência a obra que fecha o ciclo do projeto machadiano é a obra *Esaú e Jacó*.

Ao prosseguir com a intertextualidades no capítulo XV intitulado Teste David cum Sibylla, a obra estabelece novamente uma conciliação entre o cristianismo e a mitologia pagã, pois aproveitando um verso do *Dies irae* medieval cantado nas missas dos mortos a narrativa invoca dois grandes personagens da Antiguidade; David simboliza aí o profeta bíblico na linhagem pré-cristã e Sibylla a profetisa da antiga Roma.

Na história de Machado, o confronto entre David/ Sibylla identifica-se com a oposição Plácido/ Cabocla do Castelo. Quer o narrador dizer que tanto o oráculo bíblico quanto o pagão, tanto a cartomante quanto o espírita de classe média confluem para a mesma profecia, no caso, a desunião entre os gêmeos; tal explicação é procurada no passado e no futuro; há diálogo tanto com o *Antigo Testamento* quanto com a mitologia e com o *Novo Testamento*, *Atos dos Apóstolos*, *Epístola de S. Paulo aos Gálatas*, onde Plácido e Agostinho tentam esclarecer os motivos das brigas no ventre da mãe, portanto, há uma inversão: Natividade visa o futuro, já Agostinho quer entender a causa da briga dos filhos no ventre da mãe, volta-se, portanto para o passado é o que Ian Watt (2010) prega acerca da distinção entre o enredo da epopeia e do romance, que este prima “por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente”. É o espírito da epopeia entrelaçado com a proposta do romance.

Este espírito épico encontra-se fortemente entremeado em uma das passagens mais líricas do romance, no capítulo que retrata a chegada da maturidade da protagonista, reflete os momentos de dor e de angústia vividos por Natividade que completa quarenta anos, chora com a chegada dos anos e com as constantes brigas dos filhos, conforme esta passagem da obra “em verdade qualquer outra viveria a tremer pela sorte dos filhos, uma vez que houvera a rixa

anterior e interior “(ASSIS, 1984, p.41). A mãe ao mesmo tempo em que sofre e chora encontra forças ao lembrar-se da previsão feita “Mas aqui surgia a ideia da grandeza e da prosperidade, - cousas futuras!” (ASSIS, 1984, p.41).

Após essa cena a obra estabelece a transtextualidade com o poema épico *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. De acordo com Cleonice Berardinelli: “Os Lusíadas são a epopeia dos novos tempos, tempos contraditórios. Alimentado de tais contradições, o poema adquire modernidade e se afirma como a única epopeia representativa do Renascimento europeu.” (BERARDINELLI, 2000, p.55). Esse espírito moderno e contraditório é o mesmo que Natividade apresenta :

Mas há ainda uma terceira causa que dava a esta senhora o sentimento da cor azul, causa tão particular que merecia ir em capítulo seu, mas não vai por economia. Era a isenção, era ter atravessado a vida intacta e pura. 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 caso 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. Honrava-se dos ventos inúteis e perdidos. A memória trazia-lhe o sabor do perigo passado. Eis aqui a terra encoberta, os dous filhos nados, criados e amados da fortuna (ASSIS, 1984, p.43).

Esse diálogo com poema épico *Os Lusíadas*, de Camões; especificamente ao episódio Do gigante Adamastor, no Canto V. Inspirado em Homero e Ovídio, este episódio é o mais rico e complexo do poema de natureza simbólica, mitológica e lírica. De acordo com Evanildo Bechara e Segismundo Spina (2001) este episódio é ficção incomparável e única em toda a literatura épica, e um dos traços distintivos da originalidade camoniana, enquanto que para Ivan Teixeira (1999), Adamastor representa não só o limite entre a segurança da terra e o eterno abismo do fim do mundo, como também as dimensões míticas do mar tenebroso.

No plano histórico, simboliza a superação pelos portugueses do medo do Mar Tenebroso, das superstições medievais que povoavam o Atlântico e o Índico de monstros e abismos. Adamastor é uma visão, um espectro, uma alucinação tão arraigada nas credences não só dos portugueses, mas de todo povo europeu; é contra seus próprios medos que os navegadores triunfam realizando uma conquista tão sonhada pelos europeus, mas nunca efetuada, a não ser pelos portugueses.

No plano lírico é um dos pontos altos do poema, retomando dois temas constantes da lírica camoniana: o do amor impossível e o do amante rejeitado. Adamastor, um dos gigantes filhos da Terra, apaixonou-se pela nereida Tétis; não

correspondido, tenta tomá-la à força, provocando a cólera de Júpiter, que o transforma no Cabo das Tormentas, personificado numa figura monstruosa, lançada nos confins do Atlântico.

Este episódio é importante, pois nele se concentram as grandes linhas da epopeia: O real maravilhoso (dificuldade na passagem do cabo); a existência de profecias (história de Portugal); lirismo (história de amor, que irá ligar-se mais tarde, à narração do maravilhoso na Ilha dos Amores); é também um episódio trágico, de amor e morte; um episódio épico, em que se consolida a vitória do homem sobre os elementos (água, fogo, terra, ar).

Portanto, todos elementos desse poema épico que foram amalgamados ao romance através dos tempos, personificados na figura de Natividade. “Ela, aos quarenta anos, era a mesma senhora verde, com a mesmíssima alma azul ”(ASSIS, 1984, p.42).

Essa personagem a nosso ver representa a própria epopeia em seus movimentos de ações e transformações, a primeira mocidade de Natividade remete aos primórdios da epopeia no ocidente, mais especificamente aos poemas homéricos; quanto à segunda mocidade alude ao Renascimento, período que retomou com muito êxito esse importante gênero literário, principalmente às duas principais epopeias do Classicismo, a *Divina Comédia*, de Dante e *Os Lusíadas*, de Camões.

O romance também se reporta aos romances de aventuras, em que um herói ou uma heroína é capaz de superar com ousadia e valentia os mais difíceis obstáculos, tendo como elementos integrantes: viagens a cenários exóticos, episódios excitantes e de muita tensão, suspense, perigos e desafios; essa é a receita deste tipo de romance, cujo protótipo está na Antiguidade Clássica: é a *Odisséia* de, de Homero, narrativa sobre as peripécias de Ulisses quanto ao retorno ao lar, herói de Troia que viaja por longos dez anos, enfrentando muitas dificuldades e obstáculos, até chegar a seu destino.

A joia e o título de baronesa que Natividade recebe vêm coroar a trajetória gloriosa da epopeia e sua posterior transformação em romance, pois de uma mulher fútil, vaidosa, que quando se descobre grávida tem como “primeiro ímpeto esmagar o germen” (ASSIS, 1984, p.15) se transforma em uma mãe amorosa e determinada que usa de vários artifícios para obter para os filhos, a união, a glória e o poder. A partir desse capítulo os ciclos vão se confrontando, a chegada de Natividade na

plena maturidade e o início da adolescência dos filhos, a obra passa então a estabelecer dois eixos dicotômicos em sua evolução juventude x maturidade.

A maturidade da epopeia, e a sua posterior transformação em romance, que é representado pela juventude dos gêmeos em suas ambivalências. Com isso, o leitor passa a presenciar o construir da narrativa, como romance, as intertextualidades já apontam para os motivos que permearam seu início e seu apogeu, além de perceber o trabalho do escritor, suas leituras, suas ações, e, sobretudo os elementos essenciais desse processo, o tempo e a memória, por exemplo, que no capítulo XXI intitulado Um ponto escuro, o narrador discorre acerca do tempo e da memória, elementos essenciais nas epopeias “Demais, a matéria era tão propícia ao alvoroço que facilmente traria confusão à memória” (ASSIS, 1984, p.46).

Os gêmeos crescem e se tornam adolescentes cheios de ideais e ávidos por externá-los, a partir do capítulo XXIII, através de vários episódios como: “Quando tiverem barbas”. Aparentemente desvinculado da história, a obra tece uma alegoria com a infância do romance no Brasil, quando perguntados sobre a idade os gêmeos respondem simultaneamente remetendo à ação “Nasci no aniversário do dia em que Pedro I caiu do trono. E Pedro: - Nasci no aniversário do dia em que Sua Majestade subiu ao trono (ASSIS, 1984, p.47). É importante ressaltar as ações cair/descer antagônicas e a resposta dada pela mãe “Nasceram no dia 7 de abril de 1870” (ASSIS, 1984, p.48). Durante o período da Monarquia, no Primeiro Reinado que o romance floresceu no Brasil.

Nesse período, entre o Primeiro e o Segundo Reinados que o romance brasileiro estava iniciando seu momento de consolidação e amadurecimento, os romancistas brasileiros tinham como parâmetros os romances europeus; tal como os gêmeos ainda era adolescente imberbe; a simbologia desse processo está presente também na alegoria de dois velhos, um padre e um mendigo, que para manter suas barbas negras utilizam a tintura como recurso; ao destacarmos o confronto entre branco / preto, religioso/profano e ao justapor o narrador às figuras dos capuchinhos com suas barbas brancas (antes) e negras (depois) às barbas negras (antes) e brancas (depois) do velho mendigo; como as duas histórias acerca dos senhores de barba, que recebem tintura para se renovar, é a mesma tintura ou revitalização que a narrativa vem recebendo através dos tempos “Este desejo de capturar o tempo é uma necessidade da alma e dos queixos, mas ao tempo dá Deus habeas corpus”

(ASSIS, 1984, p.49). Reatualizar um texto pressupõe absorção, transformação e inclusive a destruição dos outros textos, supondo uma recriação da fala em dimensões tais, que novos significados se desprendem do texto originário.

Intertextualizar significa, assim, insuflar nova roupagem ao texto, provocar um estranhamento, transformá-lo para que se adapte a uma nova fase da história do homem e da arte; é desenrolar o novelo das existências do homem e da arte em novas direções, imprimindo-lhe imagens inusitadas, reveladas pelas dobras do tempo, essa transformação pode ser bem edificada como a pintura da barba do capuchino ou uma maquiagem vulgar, caso da tintura usada pelo mendigo.

A obra machadiana mantém uma relação dialógica não somente com obras basilares, mas também com teorias e momentos históricos, que remetem ao ciclo do romance em contexto mundial, é o que transparece no capítulo XXIV intitulado Robespierre e Luís XVI, quando os gêmeos adquirem os retratos dessas duas importantes figuras do cenário francês e mundial, surgem mais pretextos para brigas e discussões, “tanto cresceram as opiniões de Pedro e Paulo que, um dia, chegaram a incorporar-se em alguma coisa”. (ASSIS, 1984, p.50).

Essa “coisa” tece alusões ao que se convencionou chamar de romances históricos do Romantismo, segundo Carpeaux (2011) cujo caráter dos referentes ideológicos remetia tanto ao período de consolidação das nações europeias quanto aos personagens que se destacaram no momento histórico da Revolução Francesa.

No capítulo referido os gêmeos encontram os retratos desses ícones na loja de um vendedor, que é um português que lembra o início dos romances em Portugal “Que eu de histórias, apenas conheço a dos mouros que aprendi na minha terra, com a avó, alguns bocados em verso”. (ASSIS, 1984, p.50).

Pela fala do personagem percebe-se uma alusão às canções de gesta, que eram poemas épicos franceses, compostas do século XI ao século XII, cuja ação se passava no século VIII no reinado de Carlos Magno, em versos decassílabos, com estrofes de diferente número de versos e declamados por jograis. O termo romance foi atribuído a esse gênero por se tratar de narrativa escrita em língua vulgar, o romance, e não no latim tradicional. A palavra romance significa “como os romanos, à moda dos romanos”.

O episódio dos retratos remete também aos romances históricos em Portugal que tiveram como principais nomes Almeida Garret, o introdutor do Romantismo em Portugal, e Alexandre Herculano principal nome do romance

histórico português, cujo tema principal era a batalha pela consolidação do Estado português, durante a Idade Média.

Quanto aos aspectos relacionados ao período da Revolução Francesa, a obra *Esaú e Jacó* incorpora ao seu enredo as figuras antagônicas das personagens Robespierre e Luís XVI, pois são símbolos da consolidação e do auge do romance como um dos mais importantes gêneros literários, e quanto à referenciação à Madame de Stael (p.50) uma romancista e ensaísta francesa que incorporou como poucas mulheres o espírito do Iluminismo francês. Sua importância literária surgiu no texto *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Este trabalho complexo é rico em novas ideias e perspectivas, uma novidade pelo menos da França.

A teoria fundamental, que seria atualizada e desenvolvida no positivismo de Hippolyte Taine, é que uma obra deve expressar a realidade moral e histórica, o *zeitgeist*, da nação em que é concebida.

Ela também confirmou que os ideais nórdicos e clássicos estavam, basicamente, em oposição e assim apoiou o ideal nórdico, embora seu gosto pessoal tivesse permanecido fortemente clássico, o que reitera o constante embate desses dois ideais, tratado na obra estudada.

Após a incursão pelos momentos de consolidação do romance como forma literária, a obra realiza um retorno às intertextualidades com a epopeia, o que se dá no capítulo XLV, “Intitulado Musa canta...” quando o conselheiro, agora se mostra como o grande estrategista, idealizador é o próprio criador da obra, quem escolhe os caracteres de seus personagens, deixa explícito ao leitor, em qual fonte se espelhou para construir suas criaturas, as duas maiores epopeias da Grécia antiga, cita literalmente o início dessas grandes obras literárias, iremos reproduzir todo o diálogo, devido à sua relevância na obra:

“No fim do almoço, Aires deu-lhes uma citação de Homero, aliás duas, uma para cada um, dizendo-lhes que o velho poeta os cantara separadamente, Paulo no começo da *Ilíada* :

- “Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu, cólera funesta aos gregos, que precipitou à estância de Plutão tantas almas validas de heróis, entregues os corpos às aves e aos cães...”

Pedro estava no começo da *Odisseia*:

-“Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos depois de destruída a santa *Ílion*...”

Era um modo de definir o caráter de ambos, e nenhum deles levou mal a aplicação.

Ao contrário, a citação poética valia por um diploma particular. O fato é que ambos sorriam de fé, de aceitação, de agradecimento, sem que achassem

uma palavra ou sílaba com que desmentissem o adequado dos versos. Que ele, o conselheiro, depois de os citar em prosa nossa, repetiu-os no próprio texto grego e os dous gêmeos sentiram-se ainda mais épicos, tão certo é que traduções não valem originais (ASSIS, 1984, p.88).

Como se vê acima a narrativa remete ao exórdio das duas epopeias basilares do mundo ocidental, na obra *Ilíada* o exórdio é composto pela invocação à divindade protetora dos poetas e pela proposição ou argumento, que antecipa, sinteticamente, o assunto do poema épico “a cólera de Aquiles”, a *Ilíada*, apesar do título, em seus vinte e quatro cantos, em versos hexâmetros, não narra toda a história da Guerra de Troia (Ilion), mas apenas alguns episódios que se deram no nono ano do assédio grego; as lendas sobre a antiga cidade, construída por Ílio, eram muitas e variadas, faz parte do chamado “ciclo troiano”, considerado um patrimônio cultural de conhecimento popular. Por isso, Homero não sentiu a necessidade de cantar nem o início e nem o fim da Guerra de Troia, *ab ovo*, limitando-se apenas a fazer referências e alusões a fatos já conhecidos da coletividade grega.

Seu intuito é focalizar o herói Aquiles, especialmente em suas ações e paixões relacionadas à participação na Guerra de Troia, anteriormente à tomada e à destruição da cidade pela confederação grega.

Quanto à *Odisseia* o trecho destacado pelo conselheiro faz parte do exórdio, em que o autor invoca a divindade protetora dos poetas para que se digne contar para ele façanhas divinas e humanas. O poeta, portanto, se apresenta como intermediário entre a divindade e a humanidade: ele contará para os ouvintes o que a musa lhe revelar. É a concepção do poeta “vate”, cujo canto é inspirado pela divindade. Além da invocação, o trecho inicial contém a proposição, isto é, a síntese do assunto, objeto do poema: “aquele herói astuto que errou por tantos tempos depois de destruída a santa Ílion...” (ASSIS, 1984, p.88).

Como o título exprime, a *Odisseia* é a narração das aventuras de Odisseu, nome grego de Ulisses, desde sua partida de Troia, saqueada pelos príncipes gregos, seus confederados, até a chegada em Ítaca, sua pátria. Essa viagem é recheada de aventuras vividas pelo herói e de um amalgamento de vários episódios, mas o elemento principal a se destacar é o sentimento que move seu protagonista, que é a razão, a astúcia e devido a ele, Ulisses consegue restabelecer o caos e vence todos os obstáculos que se impõem em seu caminho, restaura o equilíbrio de seu mundo e de sua pátria; diferente de Aquiles, o herói de *Ilíada*, que movido pela

emoção, pela ira, destrói a todos a sua volta, causando o caos, o desequilíbrio; são essas forças antagônicas que induzem o homem e a arte a diferentes momentos no ciclo da vida.

A obra em foco além de estabelecer intertextualidades usa também da metalinguagem no processo de composição e caracterização dos personagens, o leitor tem a oportunidade de acompanhar de perto o procedimento de artífice do escritor na escolha de personagens que o influenciaram na arquitetura de sua obra; o escritor compõe e dispõe tanto os aspectos físicos quanto os psicológicos.

Em seu processo de construção a obra *Esaú e Jacó* nos permite refletir que seguiu a linha das epopeias homéricas no que concerne ao apresentar o narrador como um intermediário do escritor e que esse recurso é usado desde os primórdios gregos, e o trato entre as duas vertentes razão e emoção foi trabalhado separadamente, e que essa união, ou seja, a conciliação entre as mesmas, não cabe nesse romance com roupagem épica. Portanto, em nosso entender a obra analisada persegue essa mesma visão de caracterizar personagens protótipos humanos e suas dualidades.

No capítulo LXXIII, intitulado “Um Eldorado”, há duas intertextualidades, uma é com o romance satírico, *Cândido*, de Voltaire, e outra é com o poema épico brasileiro *O Uruguai*, de Basílio da Gama, como procedimento a obra entrecruza o romance com o poema épico brasileiro, como podemos perceber na seguinte passagem:

Pessoas do tempo, querendo exagerar a riqueza, dizem que o dinheiro brotava do chão, mas não é verdade. Quando muito, caía do céu. Cândido e Cacambo... Ai, que Basílio da Gama cantou no Uruguai. Voltaire pegou dele para o meter em seu livro, e a ironia do filósofo venceu a doçura do poeta. Pobre José Basílio! Tinhas contra ti o assunto estreito e a língua escusa. O grande homem não te arrebatou Lindoia, felizmente, mas Cacambo é dele, mais dele que teu patrício da minha alma “(ASSIS, 1984, p, 151).

Cândido, ou o otimismo, é um romance filosófico em tom de sátira publicado pela primeira vez em 1759 por Voltaire, filósofo do Iluminismo francês. Narra a história de um jovem, Cândido, que vive num paraíso edênico e recebe ensinamentos do otimismo de Leibniz através de seu mentor, Pangloss. A obra retrata a abrupta interrupção deste estilo de vida quando Cândido se desilude na ocasião que testemunha e experimenta eminentes dificuldades no mundo. Voltaire conclui a obra-prima com Cândido — se não que rejeita o otimismo — ao menos substitue o mantra leibniziano de Pangloss, "tudo vai pelo melhor no melhor dos

mundos possíveis", por um preceito enigmático: "devemos cultivar nosso jardim." *Cândido* é caracterizada pelo tom sarcástico, bem como pelo enredo errático, fantástico e veloz. O texto contrapõe ingenuidade esperteza, desprendimento e ganância, caridade e egoísmo, delicadeza e violência, amor e ódio. Tudo isso mesclado com discussões filosóficas sobre causas e efeitos, razão suficiente, ética. Este romance picaresco com uma história semelhante à de um *bildungsroman* mais sério, parodia diversos clichés do romance e da aventura, as lutas das quais são caricaturadas em um tom que é mordazmente, matéria de fato, nem a obra de Homero escapa às farpas de sua ironia fina e sutil.

Ainda assim, os eventos discutidos no livro são muitas vezes baseados em acontecimentos históricos, como a Guerra dos Sete Anos e o terremoto de Lisboa de 1755. O problema do mal, tema comum aos filósofos da época, é exposto também nesta narrativa, de forma mais direta e ironicamente: o autor ridiculariza a religião, os teólogos, os governos, o exército, as filosofias e os filósofos por meio de alegorias; de maneira mais conspícua, chega a roubar Leibniz e seu otimismo.

O Uruguai é um poema épico escrito por Basílio da Gama em 1769, conta de forma romanceada a história da disputa entre jesuítas, índios (liderados por Sepé Tiaraju) e europeus (espanhóis e portugueses) nos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. O poema épico trata da expedição mista de portugueses e espanhóis contra as missões jesuíticas do Rio Grande, para executar as cláusulas do Tratado de Madrid, em 1756. Tinha também o intuito de descrever o conflito entre ordenamento racional da Europa e o primitivismo do índio. Esse poema é também um marco na literatura brasileira representando uma quebra com o modelo clássico do poema épico.

O Uruguai é composto por apenas cinco cantos (ao invés dos dez cantos de *Os Lusíadas*) e apresenta 1377 versos brancos (sem rima) e nenhuma estrofação. Outra característica que diferencia *O Uruguai* dos outros poemas épicos é o fato de narrar um episódio histórico muito recente.

Machado de Assis ao seguir a máxima da obra de Voltaire que "devemos cultivar nosso jardim" o faz de maneira irônica, como é de seu estilo, ao encaixar a obra épica de Basílio da Gama, única representante nacional em seu cuidadoso painel de obras épicas, emite seu parecer acerca da épica nacional e sua opinião vai de encontro ao que afirma Salvatore D'Onofrio, que em *O Uruguai* "o espírito da poesia épica está completamente ausente" segundo a obra machadiana "Tinhas

contra ti o assunto estreito e a língua escusa” (ASSIS, 1984, p.151), o que a obra destaca como elementos positivos no poema de Basílio é a história de amor entre os personagens Lindoia e Cacambo e que mesmo assim este último foi completamente tragado pela obra satírica de Voltaire que o tem também como personagem, e que enquanto a epopeia brasileira é tida como medíocre, o romance francês é considerado um cânone literário, e que ao poema épico nacional só restou Lindoia.

Essa intertextualidade com as duas obras serve tanto para performatizar o crepúsculo do gênero épico em forma de versos; tal como lirismo das epopeias que foi plenamente incorporado pelo romance principalmente durante o Romantismo; quanto para engendrar críticas mordazes ao contexto político e social em que se criou a República, e essas censuras são retomadas quando a obra evoca novamente os cânones gregos,

As parelhas arrancavam os olhos à gente; todas pareciam descer das rapsódias de Homero, posto fossem corcéis da paz. As carruagens também. Juno certamente as aparelhara com suas correias de ouro, freios de ouro, rédeas de ouro, tudo de ouro incorruptível. Mas nem ela nem Minerva entravam nos veículos de ouro, para os fins da guerra contra Ílion (ASSIS, 1984, p.152).

Diante de tudo o que se tornou o advento da República, um verdadeiro caldeirão de corrupções, esse contexto não serve como motivo para um canto ou romance épico; mas, mesmo que predomine a ironia fina não se pode esquecer o refinamento, a delicadeza e até um lirismo no tratamento dos caracteres pelo narrador, volatiza dessa linguagem certo sentimento nostálgico de perda da aura pregado por Valter Benjamin (2009).

Frisa-se também o intercurso com o Simbolismo, movimento que abarcou em torno de si essas grandes dualidades; surge a partir da entrada de Flora na narrativa, mas ganha uma intensidade maior a partir do capítulo LXXIX intitulado “Fusão, Difusão, Confusão”, a obra começa a engendrar permutas com a corrente Simbolista, um movimento literário da poesia e das outras artes que surgiu na França, no final do século XIX, como oposição ao Realismo, ao Naturalismo e ao Positivismo da época, correspondeu a uma resposta artística à crise da civilização burguesa da Europa industrializada.

Teve suas origens com *As Flores do Mal*, do poeta Charles Baudelaire, que prega a teoria das correspondências dos sentidos, entre as linguagens das artes. Irradiou-se se pela Europa, é na França, porém, que tem seus expoentes, como Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Os temas são místicos, espirituais, oculto, o sonho, além de manifestar, ainda, desejo de transcendência, de integração cósmica; interessam-se pelo noturno, pelo mistério, pela exploração de zonas desconhecidas da mente (o inconsciente e o subconsciente), pela loucura e pela morte; a linguagem é vaga, diáfana, imprecisa, “sugerir” em vez de nomear segundo Mallarmé; prima-se por aproximar a literatura da música, “antes de tudo a música” prega Verlaine; a seguinte passagem da obra confirma essas intertextualidades, principalmente no que concerne à teoria das correspondências.

Talvez aquele velho Plácido, que lá deixamos nas primeiras páginas, chegasse a deslindar estas outras. Doutor em matérias escuras e complicadas, sabia muito bem o valor dos números, a significação dos gestos não só visíveis como invisíveis, a estatística da eternidade, a divisibilidade do infinito. Era já morto desde alguns anos. Hás de lembrar-te que ele, consultado pelo pai de Pedro e Paulo, acerca da hostilidade original dos gêmeos, explicou-a prontamente. Morreu no seu ofício; expunha a três discípulos novos a correspondência das letras vogais com os sentidos do homem, quando caiu e expirou (ASSIS, 1984, p.164).

Essa “teoria da correspondência das letras vogais com os sentidos do homem,” pregada pelo velho Plácido refere-se à defendida pelo poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1896), que trabalha no poema *Vogais as correspondências* propostas por Baudelaire: *A negro, E branco, I carmim, U verde, O azul/ Vogais, de vós direi as matrizes latentes:/ A, peludo corpete negro de luzentes/ Moscas volteando em pútrido, cruel paúl* (RIMBAUD, 2009).

Este fragmento é a primeira estrofe do poema de Rimbaud, escrito no comprimento de verso preferido dos simbolistas, isto é, em versos alexandrinos, o eu poético atribui sentido às vogais, fazendo com que cada uma corresponda um sentido diverso. Todavia, os sentidos que lhes são atribuídos não são precisos. Apenas podemos dizer, por exemplo, que “A” sugere o pútrido, o mórbido, o sombrio, ou que o “O” sugere luminosidade, divindade, glorificação.

Em síntese, as relações estabelecidas são vagas, obscuras, polissêmicas, provocando mais nossas sensações e sentimentos do que nosso pensamento analítico, tal qual faz a música clássica ou instrumental.

A obra analisada remete ao cuidado formal que os poetas simbolistas imprimiam aos seus versos, como quando cita Gouveia, um dos pretendentes de Flora, que apaixonado escrevia-lhe versos “Os versos escorriam da pena, a rima com eles, e as estrofes vinham seguindo direitas e alinhadas, como companhias de batalhão; o título seria o coronel, a epígrafe a música, uma vez que regulava a marcha dos pensamentos” (ASSIS, 1984, p.192) Rimbaud além de estabelecer a teoria da correspondência entre os sentidos pregava que o poeta era como um vidente.

Fechando o ciclo de diálogos explícitos com a obra de Dante, especificamente em “Uma Beatriz para dous”, há uma reflexão acerca da dualidade dos gêmeos e que segundo o narrador continuará perpetuamente:

Flora, se visse os gestos de ambos, é provável que descesse do céu, e buscasse maneira de os ouvir perpetuamente, uma Beatriz para dous. Mas não viu ou não lhe parece bem descer. Talvez não achasse necessidade de tornar cá, para servir de madrinha a um duelo que deixara em meio. Quanto a este, se ia continuar, não era pela mesma injúria. Não esqueças que foi ao pé daquela mesma campã que os dous fizeram as pazes eternas, e, posto não lhas desfizesse a campã, é certo que acendeu um pouco da ira antiga. Dir-me-ás, e com aparência de razão, que, se enterrada ainda os separava, mais os separaria se ali descesse em espírito. Puro engano amigo. No começo, ao menos, eles jurariam o que ela mandasse (ASSIS, 1984, p.220).

Conforme o apresentado o romance *Esaú e Jacó*, além do motivo da viagem, a obra estabelece importantes relações com *topoi* próprios da poesia épica, como a oralidade, o lirismo e o caráter alegórico, principalmente na obra de Dante, elementos que o romance em seu processo de formação se apropriou e incorporou; quanto ao caráter alegórico advindo da *Divina Comédia*, Machado de Assis, utilizou tanto em seus romances quanto nos contos; na obra em estudo a intertextualidade acontece, mas claro que de uma maneira bastante enviesada ou truncada, como proposta por tal, já na epígrafe; enquanto Dante faz a descida ao inferno; Natividade sobe ao morro de forma penitente, sofrida;

Dante faz a subida aos Campos Elísios, Natividade desce. O recurso aos personagens da mitologia grego—romana, a invocação às musas; a predestinação dos heróis, a profecia dos eventos futuros; o recurso dos sonhos e da sua interpretação simbólica, além de que a amada Beatriz de Dante é atada e equacionada à Flora, o amor dos dois gêmeos, que utiliza de várias artimanhas para

equacionar em torno de si seres tão iguais na aparência, mas dessemelhantes em relação à personalidade.

A harmonia sonhada por Dante se realiza na última parte do poema, no Paraíso, pois neste é o reino da harmonia. Para o homem conquistar tal harmonia são necessários três elementos: a luz da inteligência humana (o saber), a vontade do sujeito (o querer) e a ajuda necessária para o conseguimento do objeto (o poder), é a posse cumulativa dessas três modalidades que fornece ao homem a competência, a capacidade da realização do ato. Dante obtém essas três modalidades com a ajuda de Virgílio e de Beatriz, já a harmonia ou o desejo de Natividade, são realizados em partes, apesar de possuir os três elementos, e para isso é auxiliada pelo conselheiro Aires e por Flora, a protagonista realiza com êxito seu percurso pelo sonho de glórias para os filhos, mas não consegue da graça divina, que os mesmos fiquem unidos, uma vez que tal incompatibilidade foi determinação do Destino e teve origem desde o ovo, ou nos primórdios e assim é, e sempre será.

1.3 Transformações e diversificação das personagens na obra machadiana

Segundo Roland Barthes, as personagens funcionam como participantes ou agentes da narrativa. Isto porque depende delas o sentido das ações que compõem a trama, já E.M. Foster, em sua obra *Aspectos do romance*, considera a intriga, a história e a personagem como os três elementos estruturais essenciais ao romance e trabalha o ser fictício como um dos componentes básicos da narrativa, segundo o teórico, as personagens flagradas no sistema que é a obra, podem ser classificadas como planas ou redondas.

Para Foster as personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade; enquanto que as personagens redondas são definidas por sua complexidade no desenrolar da narrativa, ao apresentar várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor.

Quando a personagem é tomada como agente da ação, e não por sua qualidade de caráter ou de ideologia, surge nova classificação. Wladimir Propp, em *Morfologia do Conto*, estabeleceu seis categorias a partir desse ponto de observação e análise, que foram retomadas em *Semântica Estrutural*, obra de A.J.Greimas, que denominou sistema actancial a esse conjunto de funções.

No procedimento de construção das personagens nessa narrativa, Machado de Assis, *O Bruxo do Cosme Velho*, tal como um alquimista, vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, e para tal recorre a vários artifícios oferecidos pela linguagem a fim de edificar criaturas inesquecíveis, dando ao leitor um rico e variado painel de caracteres alternativos; seres ambíguos, dúbios, mutáveis, opostos, que recebem a roupagem apolínea, da beleza, do equilíbrio, da harmonia e da perfeição; jovens e velhos que evocam as nuances do movimento de trajetória da própria arte, características que se sucedem no tempo e no espaço, cujo percurso é sempre circular, assim como o realizado por Natividade que, nos últimos momentos de vida regressa ao mesmo espaço onde inicia seu percurso, entre a Igreja de S. José e a Câmara, completando-se assim o círculo.

Para situar e caracterizar os personagens analisados utilizaremos as definições de Vladimir Propp e Greimas, expoentes da narratologia, as quais se aplicam nessa obra: a personagem condutora da ação; o objeto desejado; destinatário; adjuvante; árbitro-juiz. Além da onomástica, que segundo Yves Reuter (2004) é o estudo da significação dos nomes em um texto. Estes não são distribuídos ao acaso e contribuem na tessitura das redes semânticas dos romances. No caso da obra analisada pode-se distinguir ao menos duas dimensões no funcionamento dos nomes; a primeira construída sob o jugo da ironia; ela remete às oposições por ela concretizadas, a esta dimensão acrescenta-se uma segunda função do nome: definir a personagem moral e fisicamente; quanto à segunda dimensão seria construída de maneira simbólica e remetendo à origem bíblica; assim, o nome designa as personagens, inscreve-as no sistema de oposições do romance, condensa informações e simboliza os atores.

Seguindo a definição de Propp e Greimas, Natividade, é a personagem condutora da ação, pois é a que dá o primeiro impulso a mesma, é a que representa a força temática que nasce do desejo de dá aos filhos um futuro glorioso; em um plano mais profundo sua trajetória simboliza, a Mãe, a germinadora do ovo; a fonte geradora da narrativa em forma de romance, seu trajeto, suas ações e transformações perfazem a performance de um dos gênero basilares da narrativa, o gênero épico.

De acordo com a onomástica, Natividade possui origem Hebraica - relativo a natal. Significa “Dia do Nascimento” e indica uma pessoa de aparência meiga e tranquila, mas que cedo ou tarde revela uma personalidade marcada pela força de

vontade e pela determinação, possui uma beleza que não se corrompe com o tempo, pelo contrário, foi apenas depurada e sofisticada; desperta muitos amores, mas assim como a epopeia se mantém fiel aos seus princípios. Sua busca é dupla, uma no plano social, dá um futuro glorioso aos filhos, Pedro e Paulo; a outra se dá no plano literário, tentar conciliar na narrativa a união entre, razão e emoção.

Segundo a definição de Foster é uma “personagem redonda”, pois no decorrer da narrativa, especificamente, o antes e o após a gravidez, sofre significativas metamorfoses que vão de encontro às modificações sofridas pela epopeia. Antes da gravidez é uma mulher vaidosa e fútil preocupada apenas com a ascensão social, quando descobre que gera um ser em seu ventre, o primeiro instinto é matar o gérmen, porém quando se sente realmente mãe, o amor e o instinto de proteção acometem seu ser; advindo daí sua força e persistência em obter a glória e a união dos filhos, contrariando os estigmas da sociedade sobe o morro junto com a irmã, consulta e praticamente suborna de maneira afetiva e material a vidente, “Natividade disse baixinho à outra que a cabocla era simpática, não tão baixo que esta não pudesse ouvir também” (ASSIS, 1984, p.4).

Esse suborno emotivo demonstra o firme propósito da mãe, que após ouvir os bons augúrios advindos da vidente “- Serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios” (ASSIS, 1984, p.7). Após a predição da “grandiosidade” recompensa a sacerdotisa com uma boa quantia em dinheiro. E por ser uma mulher forte e decidida ingenuamente luta contra o destino, tenta em vão, estabelecer a paz entre os gêmeos, para tal tenciona comprar a união dos filhos com afagos e fazendo-lhes as vontades; mas tais ações só vem corroborar com a inevitabilidade do destino; obtém como aliados a seus intentos a irmã Perpétua, que a acompanha tanto na saída quanto no regresso do círculo da vida; o conselheiro Aires, o pai espiritual dos gêmeos, Flora, a “Inexplicável”; tudo o que Natividade realiza é sempre em prol da “grandeza” anunciada pela cabocla; funde em sua personalidade e ações, a razão e a emoção.

Essa mãe canaliza em si a força condutora da ação e a busca do objeto desejado, simbolizando também a juventude que passa para a maturidade, tal como a epopeia; que de um gênero nobre da literatura, na primeira mocidade, imitada por muitos, sofre durante algum tempo revezes, mas consegue se reerguer, durante o Renascimento, devido ao tempo e às mudanças conhece a necessidade da metamorfose, reveste-se em outro gênero, às vezes não igualmente nobre são os

dois destinos que se cruzam, se mesclam, se chocam e se refazem, a velhice que soçobra e entrega a tocha à mocidade .

Ao nos reportarmos à definição de Propp e Greimas, o personagem destinatário, personagem beneficiário da ação, aquele que obtém o objeto desejado, no caso da obra analisada são os irmãos Pedro e Paulo, cuja mãe luta incessantemente para que os dois obtenham poder, glórias e união.

Pedro, segundo a onomástica, origina-se do grego *Pétros*, formada a partir da palavra *petra*, uma tradução do aramaico *Cephas*, que significa literalmente "pedra, rochedo". Quanto à origem bíblica, aparece no *Ato dos Apóstolos*, Pedro, foi um dos discípulos mais próximos a Jesus e inclusive aquele que viria a ser um dos principais pilares da igreja primitiva. O seu nome originalmente era Simão e foi mudado para Pedro por Jesus. Por ter atendido ao pedido de Jesus construindo a primeira Igreja, o apóstolo Pedro também é considerado o primeiro papa.

Na obra de Machado de Assis, Pedro personifica a razão, a astúcia, e o espírito do conservadorismo, além do caráter indagativo e reflexivo presentes em determinadas formas de romance; quando a vidente lê seu futuro fica com a expressão alternada "ora, interrogativa, ora explicativa" (ASSIS, 1984, p.4), sua composição é equivalente à de Ulisses conforme o conselheiro Aires "Pedro estava no começo da *Odisséia*: -" Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos depois de destruída a santa Ílion... "(ASSIS, 1984, p.88)".

Em sua trajetória esse aspecto é confirmado e persiste até o final, dissimulado e cauteloso. No início seus ideais comungam com a Monarquia, regime vigente no início da trama, muda o regime e no final torna-se deputado republicano conservador. No que concerne à carreira profissional, escolhe a mais próxima da ciência, forma-se em medicina; no aspecto amoroso apaixona-se pela jovem Flora e a disputa com seu irmão. É amigo do Conselheiro Aires, por quem tem grande estima, e no fim da narrativa, rompe laços com seu irmão. Portanto o personagem representa o arquétipo que permeia todo o ciclo da arte e do saber da humanidade, que se alternam entre a razão e a emotividade

Quanto ao outro gêmeo destinatário das ações de Natividade, é Paulo, que segundo o Dicionário de Nomes, sua origem vem do latim *Paullus*, a partir de *paullo*, que quer dizer "pequeno, baixo". Surgiu através de um nome de família romana, tornando-se popular através de São Paulo, um importante líder da Igreja cristã primitiva, que inicialmente tinha o nome de Saul, passando para Paulo somente

após seu batismo. Tem sua história contada no *Novo Testamento da Bíblia*, no livro de *Atos dos Apóstolos*. Na obra analisada, simboliza o protótipo da emoção, quando a vidente lê seu futuro fica com a expressão “radiante ou sombria” (ASSIS, 1984, p.4) é arrojado e impetuoso, personifica o caráter revolucionário; sua composição épica é equiparada à de Aquiles, principal personagem de *Ilíada* conforme o conselheiro Aires” Paulo no começo da *Ilíada* -“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...” (ASSIS, 1984, p.88).

Seu trajeto se coaduna com a sua feição psicológica engendrada, prevalecendo em sua personalidade o caráter emotivo, a instabilidade, pois de início, o regime é monarquista, ele abraça a causa republicana, e no final com a mudança do regime elege-se deputado reformista. Quanto à carreira profissional, escolhe a que mais discute ideias e reformas, forma-se em direito; no aspecto amoroso apaixona-se também pela jovem Flora e a disputa com seu irmão. Como também é amigo do Conselheiro Aires, por quem nutre um profundo respeito e, no fim da narrativa, rompe laços com seu irmão. Portanto o personagem representa o outro arquétipo que permeia todo o ciclo da arte e do saber da humanidade, a emoção e o espírito de revolução, do não conformismo, pois é esse espírito que provoca as reformas e conseqüentemente o progresso e as transformações.

Pedro e Paulo estão na trama por serem jovens, e representarem os arquétipos que permeiam todas as épocas, e não por simbolizar esperança da nascente República ou os ideais da ultrapassada Monarquia. Cabe-lhes, em primeiro lugar, representar o ciclo do nascimento, do renascimento, e da dualidade humana.

Eles ilustram a história, que é sempre a mesma em todos os lugares, e o tumulto do final da Monarquia e o início da República em que nasceram e cresceram não passa de um acidente. Pedro, Paulo e Flora são os jovens de ontem, de hoje e de amanhã; não há nada em nenhum deles que não pertença a todos os tempos. Machado não cogitou mostrá-los como filhos das classes a que pertenciam, como a geração formada por determinada luta ou momento histórico, mostra-os simplesmente como os arquétipos homéricos da ira e da astúcia, ou da razão e o espírito de conservação que reside em Pedro e da emoção e o espírito de inquietude que reside em Paulo, segundo a obra “Um já se contenta do que está, outro acha que é pouco e pouquíssimo, e quisera ir ao ponto a que não foram homens” (ASSIS,

1984, p.223). Portanto, esse embate e contraste é o motivo condutor que á primeira vista parece implícito no livro, apesar do nome; o ódio entre irmãos é episódico e a passagem da Monarquia para a República não constituem a nosso ver o centro, a cena histórica é usada como contraste e pano de fundo. O cerne é essa dualidade que estará sempre em embate no que concerne à arte e à vida; vivificam a materialização da mocidade, pois a velhice é mais efêmera, integram, portanto a mais recente modernidade. Suas trajetórias são guiadas pelo deus Apolo, iniciador dos jovens no mundo adulto. Mocidade e velhice, fluxo e refluxo da maré periódica dos períodos literários, o amalgamento das tendências e as contínuas transformações por que passa a arte, eis o tema do livro de Machado de Assis.

E essas contínuas transformações são também personificadas em Flora, que na concepção de Propp, pode ser considerada como uma personagem adjuvante, auxiliar, que ajuda ou impulsiona uma das forças na narrativa.

Segundo o Dicionário dos Nomes, Flora derivado de *flor, floris* que significa “florida”. Segundo a mitologia romana, Flora era a deusa das flores e da primavera. Jovem misteriosa, firme e ingênua a um só tempo. Apaixona-se pelos gêmeo Pedro e Paulo. Indecisa, acaba ficando perturbada mentalmente e morre de maneira súbita. Pode ser entendido como a metonímia do ciclo da arte em seu constante eterno retorno, cujas esperanças que florescem ,declinam e reaparecem em outras vidas. Sua trajetória efêmera se coaduna com a do movimento Simbolista, que se contrapõe ao Realismo, conforme a obra usando da metalinguagem, “Se alguém quiser explicar este fenômeno pela lei da hereditariedade, supondo que ele era a forma afetiva da variação política da mãe de Flora, não achará apoio em mim, e creio que em ninguém (ASSIS, 1984, p.162).

O narrador contesta as teorias científicas da época, que explicavam os fenômenos de maneira racional, e o caso de Flora mereceria uma explicação metafísica ou transcendental, conforme a passagem a seguir:

A filha obedeceria a outra causa qualquer, que não podia descobrir logo, nem sequer entender. “Flora é, como já lhe disse há tempos, uma inexplicável [...] Note que gosto muito dela; acho-lhe um sabor particular naquele contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa, ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita” (ASSIS, 1984, p.122).

Flora personifica a “ ambição recôndita” do Simbolismo que abarcava o subjetivismo em sua temática e o objetivismo em seu fazer poético; é perfeita em

concisão física e psicológica ao mesmo tempo em que é também sugestão, visto que a leveza registra sua performance ficcional. “Era um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão (ASSIS, 1984, p.162), vive em cada momento em busca do vago, do impreciso, da fusão entre os irmãos, condensa a razão e a subjetividade; sua poeticidade vive nos contornos de que é formada sintetiza a proposta simbolista, a correspondência entre as artes” Flora mostrou –lhe os desenhos que fizera, paisagens, figuras, um pedaço da estrada da Tijuca, um chafariz antigo, um princípio de casa (ASSIS,1984,p.199); concretiza a junção com a pintura; com a música “ao piano entregue a si mesma, era capaz de não comer um dia inteiro (ASSIS,1984,p.62); mescla a racional e o irracional; a objetividade no fazer poético com a subjetividade.

Sua morte súbita evoca a influência de Apolo em seu percurso, pois ele é o deus da cura e da proteção contra as forças malignas, assim como da morte súbita, das pragas e doenças; mas também advém do próprio processo criador, que nasce da destruição; e mesmo a morte é também elemento essencial para que o novo surja e seja criado; o ciclo do nascimento e morte é como o impulso de ida e vinda das águas do mar, se uma onda morre na praia é para que outra nasça de sua força e de seu deslocar, tal impulso passa uma a outra infinitamente, tal como o movimento da arte.

Perpétua também personagem adjuvante, e de acordo com a onomástica, seu nome significa, *a que dura*. Irmã e confidente de Natividade é quem a acompanha no início e no final de sua trajetória, reclama para si um pouco da maternidade de Pedro e Paulo. É a responsável pela escolha dos nomes dos dois, que, segundo a obra, os tirou do Credo, “estando à missa”, o que constitui mais um “truncamento” machadiano, visto que, no Credo, não há referência aos apóstolos Pedro e Paulo.

Provavelmente quis dizer no “Confiteor”, onde os dois apóstolos estão presentes. Personifica a perenidade da própria escrita, já que guarda como um verdadeiro tesouro um antigo tinteiro, presente de seu sogro. É ela quem conta o segredo à Flora de que os gêmeos seriam “grandes”, conforme a passagem “mas Perpétua, por isto ou aquilo, contou-o agora à moça Batista, que a ouviu incrédula”, (ASSIS, 1984, p.172). Portanto a importância da personagem, representante da escrita, pois foi através dela que a epopeia, o romance e os demais gêneros literários tiveram seu glorioso êxito, se perpetuaram.

Outra personagem que merece destaque é Agostinho Santos. De acordo com a onomástica, seu nome vem “de Augusto”, “*pertencente a Augusto*”. É também nome do santo cujas obras influenciaram a criação da Ordem dos Agostinhos, sendo as principais delas “Confissões” e “Cidade de Deus”. Santo Agostinho viveu durante o século V e é considerado o maior Doutor da Cristandade. O personagem machadiano é pai biológico de Pedro e Paulo, marido de Natividade. Homem de origem humilde, que fez fortuna com usura e tornou-se banqueiro. De fé duvidosa, converte-se ao espiritismo.

Exprime a personagem de cunho materialista, narcisista, além de personificar o hibridismo religioso que caracteriza a sociedade brasileira, pois converte-se ao espiritismo, mas continua a frequentar a igreja católica e seguir todos os seus dogmas, representa também uma antítese de Santo Agostinho, cuja obra influenciou grandemente o pensamento e a literatura do mundo ocidental.

A trajetória desse personagem está relacionada ao jogo; joga para ganhar dinheiro em todos os momentos, inclusive nos de lazer o que vem coadunar com a proposta de criação do romance, como anunciado pelo narrador, um jogo de tabuleiro, e que de acordo com Umberto Eco (2011) “o romance, tendo sido dadas as regras de combinações dos pares de oposições, desenvolve-se como uma sequência de “lances” que correspondem a um código, e que obedecem a um esquema perfeitamente regrado”.

Na partida da ficção o narrador estabelece desde o começo qual o tipo de jogo, o número de participantes e a personalidade dos jogadores, as regras e o lugar, a construção em oposição, as alternâncias e integrações.

Retomando a concepção pregada pelos teóricos, temos a personagem “árbitro ou juiz”, aquela que intervém em uma ação conflitual, a fim de resolvê-la; no caso da obra temos José da Costa Marcondes Aires, ou o conselheiro Aires. Segundo a onomástica, seu nome significa “aquele que acrescenta”, “acréscimo do Senhor” ou “Deus multiplica”. Tem origem no hebraico *Yosef*, que quer dizer “Ele acrescentará”, referindo-se a Deus.

É nome de pelo menos três personagens bíblicos, onde o primeiro deles é mencionado no *Antigo Testamento* como o décimo primeiro filho de Jacó e Raquel, e mais tarde ficou conhecido como José do Egito.

Os outros dois personagens com o mesmo nome são citados no *Novo Testamento*, um é apresentado como José de Nazaré, foi o esposo de Maria e pai

de Jesus, mais tarde reverenciado como São José, declarado em 1870 pelo papa Pio IX como o patrono da igreja universal. O outro era José de Arimatéia, um dos discípulos de Jesus.

Segundo a epígrafe, Aires é o escritor da obra *Esaú e Jacó*, é o pai espiritual dos gêmeos e da própria narrativa; um homem viajado, conselheiro do Império; diplomata experiente e tido em alta conta pelos amigos, cordato, avesso às grandes paixões, refinado, discreto e um tanto cético. É quem auxilia Natividade na campanha de paz entre os gêmeos e ajuda Flora a lidar com seu sofrimento. Ao seguirmos sua trajetória e ações nos deparamos com o escritor de ficção no exercício íntimo de seu ofício e os problemas em seu entorno; seu poder de demiurgo, com uma grande habilidade para maquirar e ao mesmo tempo cifrar os meandros que escondem os enigmas dessa narrativa. O modo como tece e desenvolve a realidade imaginária é verossímil e coerente como podemos destacar nessa passagem da obra:

Aires olhava para o cocheiro, cuja palavra saía deliciosa de novidade. Não lhe era desconhecida esta criatura. Já a vira, sem o tálburi, na rua ou na sala, à missa ou a bordo, nem sempre homem, alguma vez mulher, vestida de seda ou de chita. Quis saber mais, mostrou-se interessado e curioso, e acabou perguntando se realmente houvera o que dizia (ASSIS, 1984, p.125).

Nessa passagem o narrador dispõe ao leitor segredos da construção de uma narrativa, de onde o escritor retira suas histórias, quem são os personagens que lhe fornecem material para seus escritos, como no processo da Proclamação da República onde o cocheiro é o portador das novidades e sempre inventado ou reinventando mais fatos, seus personagens são extraídos de qualquer lugar, de qualquer condição social. Vejamos outro flagrante do escritor

- Que estranhos? Não vou viver com ninguém. Viverei com o Catete, o Largo do Machado, a Praia de Botafogo e do Flamengo, não falo das pessoas que lá moram, mas das ruas, das casas, dos chafarizes e das lojas [...], (ASSIS, 1984, p.64).

Nesse texto Aires enfatiza o valor e a importância do espaço no processo de construção de uma narrativa, que como os demais elementos, como os personagens, por exemplo, que estão intrinsecamente interligados na estrutura da obra, é também um elemento organizador da narrativa, é essencial para o desenvolvimento das ações, por isso é também tal como os personagens

participantes ativos da dinâmica da narrativa. Além desse importante enfoque que a obra dá ao espaço vale destacar os vários momentos da vida de um escritor, analisando o fragmento a seguir:

A princípio, Aires cumpriu a solidão, separou-se da sociedade, meteu-se em casa, não aparecia a ninguém ou a raros e de longe em longe. Em verdade estava cansado de homens e mulheres, de festas e de vigílias [...] Às noites passeava pelas praias, ou pelas ruas do bairro. O mais do tempo era gasto em ler e reler, compor o Memorial ou rever o composto, para relembrar as cousas passadas (ASSIS, 1984, p.65-66).

Observa-se aí o escritor em seu ritual ou processo de composição da escritura, a organização e mapeamento dos elementos da obra que se está realizando: a solidão tão necessária para a organização do enredo, composição dos personagens, a interação com o ambiente, as várias leituras não somente da obra que se está compondo, mas principalmente, das fontes que irão interagir com a mesma; a revisão conscienciosa do trabalho ou a modulação e segundo Aguinaldo Gonçalves (2010) a modulação é a fase mais importante e laboriosa da criação artística, portanto ao rastrear a performance do conselheiro Aires no decorrer da narrativa acompanhamos todo o processo empreendido na arquitetura da obra, a composição, realização e modulação, reiterando o papel do escritor como de um verdadeiro artífice da palavra.

Quem ocupa um lugar privilegiado nesse painel são os pais de Flora, Batista, significa “o que batiza”. Tem origem no nome grego *Baptistas*, derivado de *baptites*, que quer dizer “submergir, mergulhar”. O nome foi originado a partir de João Batista, personagem bíblico conhecido por ter batizado Jesus Cristo no rio Jordão. Já Cláudia, é a versão feminina de Cláudio, nome originado no latim *Claudius*, através do vocábulo *claudus*, que significa “coxo, manco”, representam uma espécie inteiramente diversa da juventude lá está o pai de Flora, Batista, fraco, bonachão e inconstante, com o cérebro a latejar de crenças e aspirações, que não ele, mas sua mulher Cláudia, muito mais parcimoniosa e ambiciosa em matéria de grandes esperanças tem a tenacidade de seguir, novamente a dualidade fraqueza x força, exprimem os espíritos volúveis que agem de acordo com a natureza do momento.

Estão na obra para estabelecer um contraste com os jovens, pois estes avultam em primeiro plano e, entre eles e atrás deles, há outros e outras, jovens de ambos os sexos, que se adiantam, em grupos, para ocupar o lugar da antiga geração, tal como o romance que surgiu e ocupou o lugar da epopeia.

É importante ressaltar a importância do personagem Nóbrega, o “irmão das almas”, seu percurso se alterna em dois estados ambivalentes, no estado inicial da narrativa surge tirando esmola “para a missa das almas” depois é beneficiado pelo estado de alegria causada pelos bons presságios ao futuro dos gêmeos e ganha uma esmola “graúda” de Natividade. De início é humilde, simples age de acordo com a sua condição social de quase mendigo. Depois no estado final aparece rico sem fazer muito esforço (como ocorre no início do romance) “a casa dele era um palacete, os móveis feitos na Europa, estilo império, aparelhos de Sèvres e de prata, tapetes de Esmirna [...] (ASSIS, 1984, p, 202) essa riqueza advém da política do “encilhamento”, famosa na história do Brasil.”. Foi um dos pretendentes de Flora “A esposa há de ser esta, pensou ele um dia, ao ver Flora”. (ASSIS, 1984, p.203).

Protótipo do novo rico, que investe em arte sem conhecê-la, “Nóbrega sabia pouca ortografia, nenhuma sintaxe, lições úteis” (ASSIS, 1984, p.203) como se fosse um ato de caridade “agora mesmo, este amor era, ao cabo, um movimento de caridade” (ASSIS, 1984, p.203), que quer possui-la nem que seja por força do dinheiro personifica o que Carlos Reis (2003) cita como uma das forças externas, que vêm influenciando a produção artística desde a Idade Média ou o mecenatismo, que se ligam às artes, em que os mecenas, exigiam do artista a contrapartida de certa submissão ao poder.

É importante salientar a personagem Rita, segundo o Dicionário de Nomes, é o diminutivo do nome italiano *Margherita*, que deu origem à Margarida, a partir do grego *margarites*, do latim *Margarida*, que significa “pérola”. Seu percurso se interliga principalmente com o do conselheiro Aires, com Flora e Nóbrega. Viúva e irmã de Aires, extremamente conservadora em relação ao casamento, pois ao ficar viúva se castra, cortando os cabelos e os enterrando com o defunto; tenta convencer Flora a casar com o rico Nóbrega, e é em sua casa que Flora falece. Portanto uma pérola na ligação entre personagens e obras machadianas.

Após a apresentação desse variado painel não se pode deixar de concordar com Yves Reuter quando diz “toda história é história das personagens” (REUTER, 2004, p.54), pois a trajetória desses personagens está imbricada à própria tessitura

da narrativa e também seguindo o pensamento de Scholes & Kellogg (1963). As narrativas que os homens mais admiraram são aquelas que combinaram da maneira mais poderosa e copiosa os diversos fios da trama narrativa: a epopeia e o romance. A epopeia, dominada por sua herança mítica e tradicional, contudo inclui materiais ficcionais, históricos e miméticos em seu vigoroso amálgama. O romance dominado por sua crescente concepção realista do indivíduo numa sociedade verídica, contudo valendo-se de padrões míticos, históricos e românticos para sua articulação narrativa.

Nesta obra Machado entretetece esses diversos fios, além de criar personagens que estão sempre se renovando; suas figuras são construídas e escolhidas pela clareza com que concretizam o tom que o mesmo que dar à obra, sejam jovens com semblantes alegres, talentos, disposições de ânimo e temperamentos diferentes, mas jovens que têm a juventude de todos os tempos e lugares ou velhos que já perderam o vigor, a esperança, que muitas vezes lutam contra o novo, mas que mantêm como importantes aliados a memória e a experiência.

1.4 O tempo: tecido invisível em que se pode bordar tudo

Além das questões que tratam da diegese, perspectiva, e performance dos personagens a narração diz respeito também à temporalidade. Efetivamente, toda narrativa tece relações entre no mínimo duas séries temporais: o tempo fictício da história e o tempo da narração.

Segundo Todorov (2011:242) “o problema da apresentação do tempo na narrativa impõe-se por causa de uma dissemelhança entre a temporalidade da história e do discurso”. A narrativa, da obra analisada, quando inicia, já se insere em uma temporalidade que denota um movimento em curso. Somos lançados logo na primeira frase à ação ou *in media res*.

Conforme a análise do primeiro capítulo, Natividade e a irmã sobem o morro para consultar a vidente, pressupõe-se, portanto, que haverá uma prospecção, ou seja, uma visão do futuro, a vidente não só prevê que os dois serão “grandes”, mas que também brigaram no ventre; realiza uma retrospectiva, ou volta-se, portanto para o passado; a obra então trabalha com os três tempos, o presente, o passado e o futuro.

Para se entender essa relação entre o tempo diegético e o tempo da história, segundo o mesmo autor “o tempo do discurso é, em certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional” (TODOROV, 2011, p.242). Partindo da constatação dessas duas séries temporais Yves Reuter (2004), diz que é possível investigar suas relações em quatro pontos essenciais: o momento da narração, a velocidade de narração, a frequência e a ordem.

No que concerne ao momento da narração, o romance em análise se desenrola utilizando como procedimento, a narração intercalada, o que segundo Reuter (2004) é a que combina a narração ulterior e anterior, ou seja, a narração se inserindo de maneira retrospectiva e prospectiva, nas pausas da ação.

Como já citado, a mãe dos gêmeos, sobe o morro do Castelo com a esperança de saber sobre o futuro dos filhos e no momento da consulta, segundo a vidente “Eles não de subir, subir, subir... (ASSIS, 1984, p.5), sob a forma de profecia, ela antecipa a sequência dos acontecimentos dos filhos de Natividade, ou seja, prevê um glorioso futuro, realizando com isso uma narração *anterior*, mas logo em seguida a profetisa lembra um acontecimento do passado “Brigaram no ventre de sua mãe, que tem”? (ASSIS, 1984, p.5) “Com esse aviso, a obra realiza a narração *ulterior* combinando assim duas formas de narrativa, esse confronto, passado x futuro é um fator preponderante, pois é ele quem dá a tônica da diegese, a mãe em busca da glória e da união dos filhos.

A velocidade, para Yves Reuter (2004:88) “concerne à relação entre a duração fictícia dos acontecimentos (em anos, meses, dias, horas.) e a duração da narração (ou mais exatamente da textualização do discurso, em número de páginas ou linhas. No que tange à duração fictícia dos acontecimentos, a obra de Machado perpassa dois planos: no plano de superfície abarca mais ou menos trinta anos, o início da maturidade de Natividade, quando então engravida “aos trinta anos não era cedo nem tarde; era imprevisto.” (ASSIS, 1984, p.14) até a velhice, momento que completa seu percurso em busca da glória “chamo-lhe velha, porque li a certidão de batismo; mas, em verdade, nem os filhos deputados, nem os cabelos brancos davam a esta senhora o aspecto correspondente à idade”. (ASSIS, 1984, p.230) ou então da concepção dos gêmeos até os mesmos se elegerem deputados.

Em relação ao plano profundo contextualiza os diversos ciclos da narrativa; desde os primórdios da epopeia, sua primeira e segunda mocidades, a posterior transformação em romance, a infância deste, juventude até a maturidade. E nesse

jogo lança mão de vários recursos, ora para agilizar, ora para desacelerar um ritmo à narrativa, como o sumário “Viste que subiram, que desceram, deram os dous mil-réis às almas, entraram no carro e voltaram para Botafogo”. (ASSIS, 1984, p.22), além de elipses e numerosas cenas.

No que concerne à frequência e à ordem, para Yves Reuter (2004:90) a frequência “designa o número de reproduções dos acontecimentos ficcionais” e segundo o mesmo autor esse mecanismo pode acontecer a partir de três grandes possibilidades as quais: no modo singular, no modo repetitivo e no interativo; a narrativa faz uso dos três modos, a seguir um exemplo do modo repetitivo. “Não esqueceste que a recente mãe deitou um nota de dous mil-réis à bacia do andador. A nota era nova e bela; passou da bacia à algibeira, no fundo de um corredor, não sem algum combate” (ASSIS, 1984, p, 153).

Como se pode notar o narrador reintroduz o personagem Nóbrega na narrativa, pois o mesmo surge no segundo capítulo, recebe a generosa esmola de Natividade e some, esta passagem foi narrada, portanto no início, então para o leitor não esquecer a cena, a obra utiliza o modo repetitivo.

Tratando-se da ordem, Reuter salienta que ela é fundamental e o autor se pergunta, “existe uma homologia entre a sucessão real dos acontecimentos da história e a ordem na qual eles são narrados. Ao responder pondera que existem poucos romances sem anacronias narrativas, ou seja, sem perturbações da ordem de aparição dos acontecimentos.

A obra *Esaú e Jacó* apresenta várias anacronias, conforme já citado, tal como as epopeias. A diegese dá entrada *in media res*, quando simula uma entrada no meio da ação e à medida que se estende faz uso da anacronia por antecipação, prolepse ou catáfora, que consiste em narrar ou evocar antecipadamente um acontecimento posterior, a vidência da sacerdotisa, e a anacronia por retrospectão, chamada analepse ou anáfora, que consiste em narrar ou evocar, mais tarde um acontecimento anterior, quando Natividade e Perpétua descem do morro e se dirigem à casa, o narrador aborda os acontecimentos anteriores à vidência, a gravidez, a chegada dos gêmeos, a preparação da mãe para ir até o oráculo.

Termos comumente usados em referência ao tempo nos romances, ou seja, o tempo cronológico e o tempo psicológico. O romance atina usando da metalinguagem, tanto ao tempo cronológico “tempo é propriamente ofício de relógio, e nenhum deles consultou o relógio que trazia. (ASSIS, 1984, p, 119).

Não se pode esquecer a relação ao tempo psicológico existem várias alusões conforme a obra “Quanto ao tempo que os três gastaram nessa agitação de compras e escolhas, visões e comparações, não há memória, dele, nem necessidade. Era perto de meio-dia; foi então que os minutos entraram a parecer séculos “(ASSIS, 1984, p, 136).

A narrativa se configura como o tempo em que escreve. Ela é seu próprio tempo, e como “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” (ASSIS, 1984, p.47). Compreendido o nada, portanto, não como um tema metafísico, não como a afirmação de uma filosofia, mas como a substância do construir, do fazer poético.

O tempo é importantíssimo em *Esaú e Jacó*, uma vez que o narrador constantemente remete-se a ele, mas isso não quer dizer que abrange grande número de anos, pois na obra é pluridimensional; estes não excedem, na verdade, o lapso que se escoia entre a mocidade e a meia- idade. Mas, se bem a roda não vá muito longe na ação, não pode haver dúvidas quanto ao seu tamanho; ela precisa dar a impressão de girar numa larga circunferência, embora só se contemple parte de sua jornada. Segundo a obra “o tempo é um rato roedor das cousas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto” (ASSIS, 1984, p.45-46). A reatualização e transformação da arte em concomitância com os ciclos da vida do ser humano fortemente marcados com as constantes alternâncias e polaridades.

A revolução da vida da arte e do ser humano, marcada pela ascensão e pelo declínio de determinada geração – eis a história; e os anos que Machado descreve, uns trinta anos mais ou menos, podem ser bastante para mostrar o movimento da curva. Aos trinta anos o homem ainda está começando; aos sessenta – não que aos sessenta já esteja terminado, conquanto Machado, em seu estilo impiedoso e irônico, se disponha a sugerir-lo.

O problema era duplo; havia, primeiramente, a firme progressão, o acúmulo dos anos, que tinham que ser retratados e, a seguir, a ascensão e a queda de sua curva. É o duplo efeito do tempo - sua passagem ininterrupta e o ciclo de que o trecho escolhido é um segmento, o tempo diminui ou altera o sentido. Machado rematou um aspecto desse punhado de anos com rara e primorosa arte. O tempo, conforme passagem da obra , é um tecido invisível que se escoia, desliza tranquilo e silencioso, enquanto homens e mulheres falam, agem e esquecem-no, o tempo que

se lê em seus rostos, em seus gestos, na mudável contextura de seus pensamentos, dos quais só despertam para descobrir que ele está passando quando o melhor já passou a efemeridade do tempo para todos, os seres e a arte sob esse aspecto, talvez esteja mais presente em *Esaú e Jacó*. Na medida em que se trata de um problema de duração dos seus trinta anos ou de seus séculos, ele está na história com todo o seu efeito.

Podemos constatar, assim, como a temática do tempo transparece no texto de Machado de Assis muitas vezes de forma indireta e oblíqua, vinculada a questões como a música, por exemplo, e como esse tema, em suas várias facetas, surge em seus textos, num movimento espiralado, girando em torno de certos pontos vazios que fazem da obra um verdadeiro enigma, tais como a perenidade e a transitoriedade das coisas (o eterno e o efêmero), a perda, a criação e a morte. Que podem aparecer no sentido de rupturas, alterações, quebra de vínculos, de ascensão e queda.

1.5 Espaço e ambientação em *Esaú e Jacó*

O espaço como elemento indissociável da narrativa não possui sempre a mesma importância estabelecendo uma teia, também diversa, com outros elementos que a compõe. Em um sentido mais primário, o espaço pode ser entendido como os locais em que se passa a ação romanesca, podendo estar mais próximo do real ou mais estranho e fantasioso. Há, porém um entendimento mais amplo e complexo do que seja o espaço. Antônio Dimas faz uma distinção que pode ser estabelecida entre espaço e ambientação:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para aferição do espaço, levamos da nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se certo conhecimento da arte narrativa. (DIMAS, 1985, p.20).

Essa distinção permite que o leitor transite de uma visão denotativa (o espaço, como salas, paisagens, edifícios, ruas) para uma visão conotativa (a ambientação, que pode ser de beleza, de alegria, de tristeza, de calor humano). Para Dimas o espaço é patente e explícito e a ambientação é subjacente e implícita.

O espaço preenche funções que extrapolam a verossimilhança necessária para o entendimento das ações e movimentos situacionais das personagens, interage com os elas de uma forma que contribue de forma significativa para o entendimento do intrincado jogo fictício, do início ao final de um texto.

Em *Esaú e Jacó* encontramos vários exemplos de um espaço que passa do sentido denotativo para o conotativo, isto é, do espaço para a ambientação, como na passagem em que o casal Santos recebe o título de barão e baronesa. “Toda casa estava alegre. Na chácara as árvores pareciam mais verdes que nunca, os botões do jardim explicavam as folhas, e o sol cobria a terra de uma claridade infinita. O céu, para colaborar com o resto, ficou azul o dia inteiro (ASSIS, 1984, p. 45).

É possível observar que a descrição do espaço físico (casa, chácara, árvores, jardim, folhas, sol) se combinam para criar uma ambiência que condiz com o espírito de alegria de todos na casa, há uma integração, uma harmonia entre personagens e ambientação.

Os espaços não estão na narrativa para servir à geografia, mas à coerência e as relações internas do texto, conforme diz o conselheiro Aires, que também é o escritor da obra, quando perguntado pela irmã se iria viver com estranhos.

Que estranhos? Não vou viver com ninguém. Viverei com o Catete, o Largo do Machado, a Praia de Botafogo e a do Flamengo, não falo das pessoas que lá moram, mas das ruas, das casas, dos chafarizes e das lojas. Há lá cousas esquisitas, mas sei eu se venho achar em Andaraí uma casa de pernas para o ar, por exemplo? Contentemo-nos do que sabemos. Lá os meus pés andam por si. Há cousas petrificadas e pessoas imortais, como aquele Custódio da confeitaria, lembra-se? (ASSIS, 1984, p.63-64).

Na exposição do conselheiro Aires pode-se perceber a importância do espaço para a narrativa, representa a o mesmo valor dos demais elementos como: tempo, ação, personagens, narrador, gênero literário, tendência estética, etc.. A seguir destacar-se-á um espaço importantíssimo para a narrativa, pois o mesmo simboliza momentos cruciais na diegese:

No dia aprazado meteram-se as duas no carro, entre sete e oito horas com pretexto de passeio, e lá se foram para a Rua da Misericórdia. Sabes já que ali se apearam, entre a igreja de S. José e a Câmara dos Deputados, e subiram aquela até à Rua do Carmo, onde esta pega com a ladeira do Castelo. (ASSIS, 1984, p.22)

O espaço entre a igreja de S. José e a Câmara dos Deputados é o ponto de partida e de chegada da viagem de Natividade e sua irmã Perpétua rumo à busca de

um futuro glorioso para os filhos, no início é desse ponto que as duas partem até o morro do Castelo em busca da vidente Bárbara; depois quando os gêmeos crescem se elegem deputados é nesse mesmo lugar que as duas descem para assistir ao momento glorioso de suas carreiras, após a cerimônia em que os dois são empossados as irmãs relembram a manhã em que saíram desse mesmo lugar rumo ao Castelo.

Qualquer que seja sua função, o espaço não existe desvinculado dos demais elementos do romance. Em relação às diferentes representações do espaço na obra *Esaú e Jacó* há uma transição das mais simples, isto é daquelas que contemplam o espaço apenas como lugar de desenvolvimento das ações, até as mais complexas.

Machado de Assis magistralmente conseguiu condensar num livro de curto tamanho efeito de intertextualidade e acontecimentos, e, sobretudo tamanho efeito do tempo. Ninguém sabe condensar tanta experiência em trezentas páginas e com capítulos que casam com a diegese, com suma habilidade e cautela onde todos os elementos estão intrinsecamente interligados conforme nos alerta Iuri Lotman que em um texto artístico “todos os elementos são elementos de sentidos”, pois mesmo “os elementos formais semantizam-se” (LOTMAN, 1978, p. 41).

As palavras desse importante estudioso da literatura reforçam a noção de que, quando nos deparamos com um texto artístico e desejamos entendê-lo, nada pode ser ignorado ou descartado, temos que realizar a leitura de maneira pormenorizada, com muita consciência, além de nos abastecermos de uma bagagem cultural muito sólida, elencar os elementos com muito cuidado, pois a obra é um ser orgânico, tudo está interligado, uma pequena palavra como uma preposição, no caso da obra analisada, tem o seu valor devido.

Portanto, movimentando os elementos levantados, o romance de Machado de Assis torna-se exemplar não só por mostrar como a sua inovação é uma reinvenção da tradição, mas, principalmente, por vivificar os traços mais ricos do gênero épico, fazendo desses traços um caminho de retorno, que leva a uma codificação matricial dos elementos constitutivos da linguagem da narrativa, vivida no estágio da epopeia: o tempo, o enredo, o personagem, o espaço e a enunciação.

CAPÍTULO II – A TRAGÉDIA MODERNA EM *DOIS IRMÃOS*

O romance estudado aqui, é *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, composto por 12 capítulos, sem títulos. Sua primeira edição é de 2000, traduzido em 10 idiomas, essa obra obteve grande receptividade de crítica e público, tanto no Brasil quanto no exterior. Nela focaliza o tema do embate entre dois irmãos de uma família de origem libanesa e como consequência o lar que se desfaz, e com o narrador premido pela dúvida, buscando descobrir quem é seu pai entre os homens da família, em meio a retalhos de outras histórias, depois de trinta anos passados, quando quase todos já estão mortos.

Nael, testemunha privilegiada, tenta reconstruir sua própria identidade em meio aos estilhaços das histórias dos outros, que ouviu e guardou, ou dos fatos que presenciou, do seu quatinho afastado no fundo do jardim. Brotam de seu relato o embate entre as figuras dionisíaca e apolínea de Omar e Yaqub, os dois gêmeos inimigos, um dos quais pode ter engravidado sua mãe, a índia Domingas, empregada da casa; a relação incestuosa de Rânia com seus dois irmãos e com o próprio Nael, já que o mesmo é seu sobrinho; a dedicação desmedida e o amor quase incestuoso da matriarca Zana ao preferido Omar; o desalento de Halim, seu marido, preterido por esse amor excessivo; a degradação familiar e como pano de fundo, a modificação da cidade de Manaus.

A obra de Milton Hatoum, em seu processo de construção tem como força motriz e prima por privilegiar em sua arquitetura o ressurgimento do espírito trágico, fruto do embate entre as forças apolínea e dionisíaca, além de conciliar a formação de um bom contador de histórias e a harmonia do narrador ideal pregado por Walter Benjamin, os quais “o narrador camponês” e o “marinheiro sedentário”.

Para realizar tal junção *Dois irmãos* integra e harmoniza narradores tão díspares: o narrador heterodiegético e o narrador homodiegético, através das figuras da índia Domingas e do comerciante árabe Halim; ao eleger os caracteres que revestirá seus personagens prima por construir uma narrativa intensa, irracional, trágica e dionisíaca, revitaliza personagens e temáticas das grandes tragédias gregas, além de imiscuir intertextualidades com a *Bíblia*, o *Antigo Testamento*, livro do *Gênesis*, especificamente a História dos filhos de Isaac, recebe o bastão da passagem do Realismo para o Simbolismo de *Esaú e Jacó* e expande o fazer romanesco para o ápice da modernidade, aplicando os conceitos de Georg Lukács

(2000) acerca da problemática do herói romanesco. Segundo Lukács, enquanto a epopeia afeiçoa uma totalidade de vida acabada por ela mesma, o romance procura descobrir e edificar a totalidade secreta da vida. Esse caráter de segredo, de desconhecimento, investe o romance de um enfoque psicológico, desconhecido da epopeia.

Por isso, a forma interior do romance é a marcha para si do indivíduo problemático, o movimento progressivo que – a partir de uma obscura sujeição à realidade heterogênea puramente existente e privada de significação para o indivíduo – o leva a um claro conhecimento se si. Esse mergulho na individualidade, no sujeito em conflito consigo mesmo e com a sociedade, demonstra um estado de desequilíbrio constante, oposto ao mundo épico da Antiguidade.

O romance traz à luz o sujeito em conflito, segue uma trilha adversa da de Machado de Assis, os sentimentos dos personagens são muito mais intensos que beira ao desequilíbrio, o intuito de Hatoum é criar em forma romanesca uma tragédia moderna. Segundo Scholes & Kellog (1977) quando, no romance, a narrativa mimética se propõe a expandir e desenvolver seu tratamento das vidas interiores dos personagens, o personagem mais trágico passa a ser aquele capaz dos sentimentos mais intensos. A tragédia moderna é sempre tragédia de intensidade.

O gênero foi considerado desde a Antiguidade como um dos nobres da literatura. É uma forma dramática surgida na Grécia no século V a. C. época de crise de valores, de choque entre o racional e o mítico; a palavra provem dos termos gregos *tragos* (bode) e *oide* (canto), em uma referência aos rituais de homenagem a Dioniso – deus do vinho, das plantações e do teatro, nos quais se sacrificava um bode para se obter a proteção divina. Para Carpeaux (2010) a tragédia grega é a transformação apolínea de ritos dionisíacos.

Aristóteles conceitua a tragédia como a mimesis de uma ação de caráter elevado, num estilo agradável, executada por atores que representam homens nobres, tendo por finalidade suscitar terror e piedade e obter a catarse dessas emoções.

O herói trágico vê-se sempre entre duas forças opostas: o *ethos*, seu próprio caráter, e o *dáimon* (destino), e se movimenta em um mundo também trágico, no qual se encontram em tensão a organização social e jurídica, caracterizadora da época, e a tradição mítica e heroica.

Para que o herói caia em desgraça, é necessário que vivencie um desequilíbrio, uma desmedida, um valor negativo: a *hybris*, que o coloca em erro inconscientemente (falha trágica) e que, se vinculando ao destino, conduz à destruição de seu mundo. Os protagonistas do romance, Omar e Yaqub vivenciarão todos os percursos da trajetória de um herói trágico, ambos cairão em desgraça por sua *hybris*, a de Omar, a arrogância e o excessivo amor de Zana; a de Yaqub, o desprezo de sua mãe e o desejo de vingança.

2.1 A moldura e o percurso dos dois irmãos

A obra *Dois irmãos*, assim como *Esau e Jacó*, utiliza como procedimento de construção de abertura, a epígrafe e o preâmbulo; como epígrafe, um poema de Carlos Drummond de Andrade “*Liquidação*” (“*A casa foi vendida com todas as lembranças / todos os pesadelos/ todos os pecados cometidos ou em vias de cometer / a casa foi vendida com seu bater de portas / com seu vento encanado sua vista do mundo / seus imponderáveis...*”).

O poema escolhido antecipa o caráter emblemático de degradação e destruição que permeia toda a obra, a liquidação não só da casa, mas principalmente, entre os dois irmãos Omar e Yaqub, personificações dos deuses da mitologia grega, Apolo e Dioniso, que estabelecem como personagens trágicos, um verdadeiro combate, um acerto de contas entre irmãos o que segundo Roland Barthes, na tragédia “a forma de combate não é, pois, o afrontamento, mas o acerto de contas: luta-se até a liquidação do outro” (BARTHES, 1978, p.31). Yaqub por se sentir desprezado pela mãe em prol do irmão arquiteta um minucioso plano de vingança, demora alguns anos para concretizá-lo, mas calcula, como um enxadrista pacientemente por seu êxito, luta até o final pela liquidação de seu oponente, seu irmão, tal projeto configura a destruição de tudo, casa, comércio e de todos, mãe e irmãos.

O fio condutor da narrativa são as antinomias desses dois personagens, que personificam dois deuses polares, mas complementares da mitologia grega Apolo e Dioniso; desde a época de Platão já se tornara corrente uma visão de que Apolo era a antítese e o complemento de Dioniso, seu irmão, o deus dos excessos, das

relações entre o corpo e a alma, da embriaguez, da orgia, das emoções descontroladas, da transgressão, dos mistérios ocultos, do teatro e das mênades, enquanto que Apolo passava a ser mais ligado à esfera racional, à vida cotidiana, à arte e à ordem social, preservando, contudo o seu papel de inspirador da profecia e portador da palavra divina, ou Logos, também um símbolo do espírito e do intelecto.

Em *A origem da tragédia*, Nietzsche apresenta uma distinção entre o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco na vida e pensamento gregos. O filósofo considerava a Civilização Grega como o momento áureo da união entre o gênio apolíneo e o gênio dionisíaco, que se manifesta essencialmente na arte grega, ou seja, tal como da dualidade do sexo resulta a vida, também a arte resulta do duplo caráter apolíneo e dionisíaco. Apolo era o deus dos sonhos, em contraste com Dioniso, o deus das intoxicações, e ambos eram eles os protótipos originais de toda a arte (*Urbilder*), nos quais os instintos da Natureza, a Unidade Primordial, encontram sua suprema e imediata satisfação. Nietzsche acreditava que as figuras divinas gloriosas apareceram para os mortais primeiro em sonho, e que o valor dos sonhos estava em que o homem esteticamente sensível mantinha uma relação com os sonhos que era a mesma que os filósofos mantinham com a realidade da existência.

Segundo o autor, Apolo e Dioniso eram polos complementares de uma mesma essência, e a desordem irracional, a vitalidade exuberante, a instabilidade e fugacidade das impressões dionisíaca deviam ser tornadas objetivas, fixas, compreensíveis e transmissíveis através do poder moderador, articulador e organizador de Apolo.

A tragédia grega é precisamente a reconciliação do apolíneo e do dionisíaco. Em *Dois irmãos* Omar incorpora o espírito de Dioniso e Yaqub o espírito de Apolo. Apesar da roupagem racional e equilibrada de Apolo que compõe a caracterização de Yaqub, o espírito destrutivo de Dioniso prevalece o que condiz com o tom trágico da narrativa e de acordo com Nietzsche, o herói trágico é constituído por uma aparência apolínea (a máscara) e um fundo fundamentalmente dionisíaco.

Quanto ao preâmbulo, ele funciona em *Dois Irmãos*, como o pórtico, similar a uma pintura expressionista que distorce, transfigura as personagens; recepciona o leitor e o situa desde o início para a substância trágica que envolverá a narrativa do início ao fim; eis o triste quadro de desolação, de degenerescência a que ficou reduzida a casa e principalmente a matriarca Zana, outrora linda conforme o preâmbulo:

Zana teve que deixar tudo: o bairro portuário, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade do Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século.

[...]

Eu a procurei por todos os cantos e só fui encontrá-la ao anoitecer, deitada sobre folhas e palmas secas, o braço engessado sujo, cheio de titica de pássaros, o rosto inchado, a saia e a anágua molhadas de urina.

(HATOUM, 2000 p, 11-12).

Ao apresentar o palco, pincelando-o como um quadro expressionista em que a imagem de Zana, a mãe dos gêmeos, outrora linda, vaidosa, se encontra em um triste estado de degradação; e o narrador, fazendo uso da prolepse, nos convida a percorrê-lo de maneira surpreendente, apresenta-nos um verdadeiro retrato da ruína a que se reduzirá a família da tragédia a ser narrada, os delírios de Zana ao acreditar na presença do pai e do marido, já mortos, e a fé na volta do Caçula; os momentos de sua degradação e morte, antes da qual em situação de intensa angústia faz sua última pergunta “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Por essa pergunta o leitor já obtém uma grande pista acerca da tensão do confronto que permanecerá até o fim da narrativa.

Neste quadro e durante várias cenas da fábula, o autor, engenhosamente, promove a união da figura do grotesco e do sublime como diz Victor Hugo (2012) que é o grotesco uma das supremas belezas do drama.

Para Hugo é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno; tão complexo tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo e para o autor esta radical e real divergência é o elemento diferencial entre as duas literaturas e que apesar de o grotesco aparecer na tragédia grega, é ainda tímido, e procura sempre se esconder.

Enquanto que no pensamento dos modernos ao contrário o grotesco tem um papel imenso, está por toda parte, de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro o cômico e o bufo; o contraste entre essas figuras é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte.

Para um melhor entendimento da construção dessa tragédia moderna temos que acompanhar o encadeamento da diegese à trajetória dos irmãos, que é concomitante ao percurso dos deuses da mitologia grega, Apolo e Dioniso, e tal

como as tragédias gregas tudo isso se organiza para que, conforme escreve Aristóteles, “se trata, não só de imitar uma ação em seu conjunto, mas também fatos capazes de excitarem o terror e a compaixão, e estas emoções nascem principalmente quando os fatos se encadeiam contra nossa expectativa, pois desse modo provocam maior admiração do que sendo devido ao acaso e à fortuna” (ARISTÓTELES, 1964, p, 279).

Esses elementos essenciais da tragédia podem ser verificados em todo o desenrolar do enredo que muitas vezes consegue fundir o sublime e o grotesco; mas o destaque maior é o do embate final entre os irmãos, muito minuciosamente arquitetado e planejado conforme o percurso e a performance de Omar e Yaqub o que para Pavis:

O destino assume às vezes a forma de uma fatalidade ou de um destino que esmaga o homem e reduz a nada sua ação. O herói tem conhecimento dessa instância superior e aceita confrontar-se com ela sabendo-se que está selando sua própria perda ao dar início ao combate (PAVIS, 1999, p, 417).

Essa noção de destino (que em grego é identificado pela palavra moira, uma das três irmãs que tecem a linha da vida) é fundamental para a tragédia em estilo grego e representa a luta mais importante que o homem trava ao longo da vida, Yaqub dedica praticamente toda à vida arquitetando com muito cuidado o bote final, conforme podemos verificar no decorrer de toda a narrativa.

A diegese se apresenta da forma não linear com avanços e recuos em forma de ziguezague; o primeiro capítulo começa com a volta do jovem Yaqub de uma viagem forçada ao Líbano, nesse retorno expõe todo o ódio e rancor represados “mijou durante uns minutos, o rosto agora aliviado, indiferente às gargalhadas dos que passavam por ali” (HATOUM, 2000, p, 14) “Yaqub não parou de provocar só faltou pôr as tripas para fora” (HATOUM, 2000, p, 16).

A urina e o vômito evocam o defluir de todo o asco e ódio armazenados durante tanto tempo no exílio forçado, além de incorporar os aspectos do grotesco pregados por Victor Hugo (2012), pois a figura do grotesco tomará todos os ridículos, todas as enfermidades e todas as feiuras.

O motivo da viagem é esclarecido através da analepse, ou um recuo no tempo, como prega Genette (2008), segundo a obra, a separação foi ocasionada como uma tentativa de evitar o conflito entre os jovens, cada dia mais acentuado, devido à disputa pelo amor da jovem Lívia que se iniciou durante o carnaval, e que

teve como consequência uma cicatriz em forma de meia-lua no rosto de Yaqub, o que segundo a simbologia, a meia-lua é o símbolo do tempo que a tudo destrói e também da morte. Para o Islã representa o início da peregrinação. “A cicatriz já começava a crescer no corpo de Yaqub” (HATOUM, 2000, p, 28). O momento de exílio do mais velho inicia e com ele a preparação para a grande vingança.

A partir dessa luta o mesmo começa a engendrar um minucioso projeto a fim de liquidar seu irmão Omar; o pai Halim percebe que tal incidente poderá despertar uma série de vinganças entre os dois; decide então mandá-los para longe do Brasil, para as desérticas terras de seus parentes, no Líbano, por intervenção de Zana, o único a embarcar é o mais velho, enquanto o Caçula permanece no Brasil, praticamente como filho único.

Quando Yaqub se desloca para o cidade de seus parentes segue em direção ao seu destino trágico, o que vem de encontro ao que diz Roland Barthes (1978:7) quando analisa a obra trágica *Racine*, “Os grandes lugares trágicos são terras áridas, espremidas entre o mar e o deserto, a sombra e o sol levados ao estado absoluto”.

É para coroar seu destino que o personagem é enviado para um lugar inóspito, longe da civilização, onde ele esquece sua língua, costumes e tradições; tal como Apolo, Yaqub é obrigado a cuidar de rebanhos e praticar a atividade pastoril; essa transição representa um ritual doloroso de passagem da infância para a fase adulta. Um herói apolíneo nos gestos e condenado ao sofrimento pela fatalidade do destino (princípio dionisíaco).

Apesar de a obra não apresentar um oráculo, como suas fontes, o livro do *Gênesis* e *Esaú e Jacó*, é representado por Apolo, que é o deus do Oráculo, que predestine à vida dos personagens, exílio forçado de Yaqub corroborou ainda mais com o plano de extermínio do irmão.

Depois de haver cumprido seu destino no exílio, Yaqub chega da viagem e se dedica aos estudos, revelando-se um matemático competente “O que lhe faltava no manejo do idioma sobrava-lhe no poder de abstrair, calcular, operar com números” (HATOUM, 2000, p, 31); depois do exílio, o mais velho muda totalmente seus hábitos, tornando-se cada vez mais individualista e solitário, antes gostava de festas, especialmente o carnaval, depois transveste somente a máscara da indiferença.

O irmão, que permanecera sob os cuidados da mãe, mostra-se irrequieto e indisciplinado. Durante uma aula de matemática, o Caçula agride o professor Bolislau, o preferido de Yaqub, e é expulso do colégio dos padres. Vai para uma escola de reputação duvidosa – Liceu Rui Barbosa, o Águia de Haia, conhecido como “Galinheiro dos Vândalos”. Lá, conhece o professor Antenor Laval, admirador de poetas simbolistas franceses e defensor da liberdade. “Ninguém ali era “*très raisonnable*”, como dizia o mestre de francês, ele mesmo um excêntrico, um dândi deslocado na província, recitador de simbolistas, palhaço de sua própria excentricidade”. (HATOUM, 2000, p, 35).

Em contrapartida, o sucesso de Yaqub tem como prêmio uma viagem a São Paulo, a fim de que possa aprimorar os estudos. Seu professor de matemática, o padre Bolislau, ajuda-o a decidir-se pela partida, ao dizer; “Se ficares aqui, será derrotado pela província e devorado pelo teu irmão” (HATOUM, 2000, p, 41). Antes de seguir, Yaqub tem um encontro amoroso com Lívia e faz questão de desfilar com farda de gala a fim de se exibir para todos. “O desfile com farda de gala fora a despedida de Yaqub: um pequeno espetáculo para a família e a cidade.” (HATOUM, 2000, p, 41). A partir da trajetória dos dois em sua infância e adolescência já podemos observar traços apolíneos e dionisíacos na composição de caracteres e ações.

Yaqub centra-se nos estudos, especialmente voltados para o cálculo, sendo também um exímio enxadrista utilizando, o logos, a razão, a intelectualidade, cultiva tanto a aparência física quanto mental. Enquanto isso, Omar tende ao lazer, às brincadeiras nos rios, adorava subir no topo mais alto das árvores durante a chuva e gritar o que vem ao encontro acerca do deus Dioniso que também era chamado por *Dendrites* (“aquele das árvores”, referente à fertilidade atribuída a ele), e por *Bromios* (“aquele que faz trovejar “ou” aquele que grita alto”); sempre aproveitava os prazeres à embriaguez da vida, tem uma rebeldia desconcertante e uma vitalidade exuberante, tal como pregava Nietzsche acerca de Dioniso; além de que, Omar tem como amigo constante, o professor Antenor Laval.

Segundo a mitologia, Dioniso é normalmente mostrado na companhia de outros que estão a desfrutar do fruto da videira. Uma figura incontornável e onipresente é a de Sileno, seu professor, companheiro fiel e notório consumidor de vinho, que lhe ensinou a cultura da vinha, a poda dos galhos e o fabrico do vinho e a quem é atribuído o papel de tutor do jovem deus nos hinos órficos. O professor

Laval, poeta, amante dos simbolistas, rebelde, irreverente, transveste a figura de Sileno. Quando em sua morte Omar se transforma, sofre muito com a morte do amigo e confidente.

Outro fio narrativo que remete à vida do deus da mitologia grega, especificamente aos rituais que eram realizados em honra de Dioniso, que continuam até os dias atuais, é o carnaval. Pois, de acordo com a narrativa, durante o período carnavalesco que Omar seduz a jovem Lívia, a primeira paixão de seu irmão Yaqub, “Lívia e o irmão dançavam num canto da sala. Dançavam quietos enroscados, movidos por um ritmo só deles, que não era carnavalesco” (HATOUM, 2000, p.19). Essa passagem do romance situa o leitor para a disputa amorosa entre os irmãos, esse embate tem início nas festas carnavalescas.

O carnaval é um período de alegria e da busca incessante pelos prazeres e que condiz com o espírito dionisíaco. Nesse período se acentuam ainda mais os aspectos do deus da orgia e da embriaguez. Segundo a lenda as pessoas que compunham o coro dionisíaco se sentiam transformadas pela embriaguez e punham de lado a máscara social, manifestando sua verdadeira personalidade.

No estado dionisíaco, nos momentos de excitação orgíaco, esquecido de seu status, o homem sentia-se membro de uma comunidade universal em que se quebravam as barreiras de classes. Assim, o homem divinizava-se, o escravo emancipava-se, a crueldade tornava-se prazer, o grotesco misturava-se ao sublime; portanto este espírito dionisíaco, vivido também nas saturnálias romana, persiste em todas as manifestações carnavalescas da cultura ocidental.

Este espírito dionisíaco orgíaco e do prazer, causado pelo tóxico, já na adolescência Omar os incorpora, conforme podemos perceber na passagem da obra quando Yaqub sente os odores exalados pelo irmão, “De olhos fechados, sentiu o cheiro de lança-perfume e suor, o odor de dois corpos enlaçados” (HATOUM, 2000, p, 21).

Essa passagem evoca os ritos religiosos dedicados a Dioniso, que eram conhecidos como os Mistérios Dionisíacos. Implicavam normalmente agentes tóxicos, na sua maior parte vinho, para induzir transe que erradicavam as inibições, no caso do Caçula o uso de lança-perfume, que provoca embriaguez. Seguindo o percurso dos gêmeos como adultos, tem-se o adensamento de sua polarização entre eles. De São Paulo, Yaqub envia cartas cada vez mais lacônicas. Forma-se em engenharia, prospera profissionalmente e casa-se. Enquanto isso, seu pai, um

Halim velho e nostálgico usando da retrospectiva fala sobre o passado ao narrador. Conta como foi o nascimento dos filhos e a abertura de sua loja. Afirma, também, que a vinda dos filhos o incomodou, pois sentia que lhe roubavam a atenção da mulher, principalmente o Caçula. Yaqub prospera em São Paulo, Omar torna-se boêmio, entrega-se a festas e bebedeiras, terminando sempre suas noites estirado numa rede da casa, onde permanece grande parte do dia. Na noite em que traz uma mulher para casa, isso ultrapassa os limites até mesmo de seu permissivo pai. Halim levanta-se e expulsa a desconhecida, que dormia na sala. Depois, arrasta o filho pelo cabelo, dá-lhe uma bofetada, prende-o ao cofre e some de casa por dois dias, deixando o Caçula acorrentado. Quando leva formalmente outra mulher, Dália, para casa, Zana antevê nela uma potencial concorrente, por isso a expulsa.

O Caçula parte atrás de Dália, que descobrem ser uma das Mulheres Prateadas, grupo de dançarinas amazonenses que se apresentava em uma casa noturna. Após o episódio da mulher prateada, Zana decide enviar Omar a São Paulo. Yaqub nega-se a abrigar o irmão, mas se propõe a alugar para ele um quarto numa pensão e matriculá-lo num colégio particular. O Caçula parte para São Paulo e, durante algum tempo, porta-se de maneira exemplar. De repente, chega a notícia de seu desaparecimento.

Algum tempo depois, descobre-se que ele se envolvera com a empregada de Yaqub para ter acesso a casa do irmão. Ao chegar lá, descobrira que a mulher de Yaqub não era outra senão Lívia, alvo das disputas infantis dos gêmeos. Tomado pela raiva, Omar cobrira as fotos de Yaqub e de sua mulher com desenhos obscenos. Roubara também 820 dólares do irmão, mais o passaporte, e viajara para os Estados Unidos.

A performance apresentada por Omar remete novamente ao aspecto grotesco presente no drama da modernidade, pois de acordo com Victor Hugo (2012) ele representa a besta humana e na partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes, é quem será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador e hipócrita.

Após todas as peripécias do Caçula a tensão do embate entre os irmãos começa a se intensificar, “O duelo entre os gêmeos era uma centelha que prometia explodir” (HATOUM, 2000, p, 62) e há um maior mascaramento nas atitudes e gestos de Yaqub “Um outro Yaqub, usando a máscara no outro lado do Brasil. Ele se sofisticava, preparando-se para dar o bote” (HATOUM, 2000, p, 61), acentua

cada vez mais o espírito apolíneo escolhe engenharia como profissão “Um politécnico, calculista de estruturas” (HATOUM, 2000, p, 60) que simboliza o equilíbrio das formas. “O montanhês é o teu filho”, disse Zana. “O meu é outro, é esse futuro doutor em frente ao Teatro Municipal” (HATOUM, 2000, p, 61), Dioniso é o deus do teatro, do mascaramento da personalidade e do próprio eu, a mãe prefere o mascarado, travestido de Apolo, que do início da narrativa até quase o final, ilude o leitor com uma personalidade totalmente fria e inacessível.

A falta de comunicação e o mutismo expresso por Yaqub, durante seu percurso podem expressar o adiamento do confronto, pois para Barthes (1987:20) “fugir à palavra é fugir à relação de força, é fugir à tragédia; só os heróis extremos podem atingir esse limite.” Portanto as palavras lacônicas, a economia de comunicação em relação à família são índices da capacidade de Yaqub de chegar aos extremos em relação à mãe e ao irmão, agindo sem dó nem piedade.

O espírito dionisiaco desponta cada vez mais em Omar, como personagem dionisiaca, quando leva a primeira mulher para sua casa “fizeram uma festinha a dois: dançaram em redor do altar, fumaram narguilé e beberam à vontade” (HATOUM, 2000, p, 91). Essa dança em frente ao altar realizada pelos dois alude ao ritual chamado o Culto de Dioniso, segundo a mitologia ,eram ritos que se centravam num tema de morte-renascimento e onde a maior parte dos praticantes eram “intrusos”, ou seja, estrangeiros, foras-da-lei, escravos e, especialmente, mulheres. Acredita-se que eles entravam em transe e usavam música rítmica nos ritos. No episódio do acorrentamento de Omar por Halim, mais uma alusão à vida de Dioniso.

A segunda mulher que o Caçula também leva para casa é uma dançarina, a Mulher Prateada, que provoca em sua mãe Zana um acesso de ciúmes, justamente no dia de seu aniversário. Tal como Dioniso que sempre foi considerado um deus subversivo, o Caçula desempenha a cada dia a desobediência à ordem e à medida, a vida do instinto, a liberdade, o prazer sem limites, a inversão dos valores sociais. “Durante a manhã, ele esquecia do mundo era um ser imóvel, embrulhado na rede. No começo da tarde, rugia, faminto, *bon vivant* em tempo de penúria” (HATOUM, 2000, p, 61), “Neste habitavam os gêmeos” (HATOUM,2000,p,62).

Esse rugir faminto remete às lendas romanas, onde Dioniso tornou-se Baco, que se transforma em leão para lutar e devorar os gigantes que escalavam o céu e depois foi considerado por Zeus como o mais poderoso dos deuses.

Quando Omar chega a São Paulo, assim como o irmão, põe a máscara para atuar como um estudante disciplinado, cumpridor das regras, enganando por um bom tempo seu irmão e sua família, mas cansa do mascaramento e revela sua verdadeira face, rouba o passaporte e o dinheiro do irmão, escreve palavras obscenas nas fotografias da cunhada, sua antiga paixão. Conforme a mitologia grega, os atores das peças executadas em honra de Dionísio usam máscaras, símbolos da subversão da sua identidade na de outro. Esta perda de individualidade é demonstrada no teatro não só pelas máscaras que os atores usam, mas também pelo coro.

Essa faceta dionisíaca que os gêmeos apresentam pode ter sido herdada de seu pai Halim, um ser movido pela paixão e instintos eróticos constantemente retomados em suas lembranças, com efeito, são verdadeiros fantasmas, rememorados para alimentar o prazer e a amargura. Quando relembra o nascimento do amor e a conquista da bela Zana, tudo lembrado como uma verdadeira cena tão bem encenada e incorporada onde o mesmo teve que personificar o espírito dionisíaco, tendo como aliados, o vinho e o lirismo e musicalidade da poesia dos gazais “cheio da coragem exacerbada pelo vinho” (HATOUM, 2000, p, 50) e da poesia “começou a declamar os gazais, um por um, a voz firme, grave melodiosa, as mãos em gestos de enlevo” (HATOUM, 2000, p, 50) “Zana, a moça de quinze anos, ficou estonteada, buscou refúgio junto ao pai ”(HATOUM, 2000, p, 50).

O furor e paixão suscitados em Zana por Halim no momento da conquista, ela tenta ressuscitar através da figura do próprio filho. Para Anatol Rosenfeld (1969:77) “o desenvolvimento do teatro conduz à reconstituição dos seus fenômenos específicos: do ludus (jogo) que precisamente não é a realidade, da peça, que não é a vida, que não é o mundo”. A obra demonstra esse jogo teatral “Ah, essas paixões na província”, ria Halim. “É como estar no palco de um teatro, ouvindo a plateia vaiar dois atores, os dois amantes” (HATOUM, 2000, p, 52-53). Portanto, o ódio entre os irmãos atores, as encenações, tudo não passa de um jogo realizado pela ficção.

Em uma tragédia, segundo Roland Barthes (1987), existem dois Eros: o Eros sororal e o Eros imediato; o Eros sororal é aquele que nasce entre os amantes de uma comunhão que vem de longa data; o outro ao contrário, é um amor imediato; nasce bruscamente. Na narrativa de Hatoum é possível detectar a força dos dois:

O amor que Yaqub vive com Lívia, é o Eros sororal, pois eles se amam desde a adolescência e nem o tempo que o mesmo passou no exílio foi capaz de

apagá-lo, seu futuro é tranquilo e terno. Quanto a Omar o seu Eros é o imediato, apaixonou-se bruscamente, mas permanece sempre preso ao amor doentio pela mãe, o Eros vivido por Halim também pode se configurar com Eros imediato, pois a paixão por Zana foi fulminante até o fim da vida.

Omar retorna dos Estados Unidos, depois de ter dado um golpe no irmão, o mesmo visita a família com o intuito de desabafar toda sua raiva por mais um golpe sofrido, em sua visita, o narrador observa sua mãe e o visitante de mãos dadas e desconfia ter descoberto a identidade de seu pai. De volta a São Paulo, o gêmeo mais velho prospera cada vez mais.

O Caçula se envolve em atividades de contrabando e com uma mulata conhecida como Pau- Mulato, sua mãe descobre suas atividades e ele então foge de casa por longo tempo. Halim decide procurá-lo, mas a busca, que dura meses, não surte resultado. É Zana que dá o passo decisivo para encontrar o filho: procura um velho peixeiro manco, o Perna-de-Sapo, que conhecia a floresta como ninguém.

Em pouco tempo, o homem descobre o paradeiro de Omar. Zana vai atrás dele e, após uma discussão, o traz para casa. Nesse entremeio, o narrador revela sua paixão por Rânia, que, no entanto, só irá conceder a ele uma única noite de amor. Halim envelhece, e a presença definitiva do Caçula o deixa pouco à vontade em casa. Outra faceta de Omar é narrada no episódio de prisão e morte do professor Antenor Laval. Em abril de 1964, logo após o golpe militar, Laval é espancado por policiais em praça pública e preso.

Dois dias depois, sabe-se que está morto. Omar abalado com o destino do mestre, fecha-se em luto e deixa temporariamente as noitadas. Halim se entrega cada vez mais ao passado e sai de casa frequentemente, para longas caminhadas pela cidade, sempre seguido por Nael. Até que, na véspera do Natal de 1968, só volta de madrugada, depois que todos já dormiam. De manhã, os familiares o encontram: sentado sobre o sofá, não respira mais. Omar dirige, então, grandes ofensas em direção ao corpo do pai.

Vizinhos chegam a tempo de impedir o filho de atacar o cadáver do pai. Yaqub envia para o enterro uma coroa de flores e um epitáfio; “Saudades do meu pai, que mesmo à distância sempre esteve presente” (HATOUM, 2000, p, 220). Zana, pela primeira vez, trata Omar com dureza e o repreende severamente.

Omar passa a trazer para casa um indiano chamado Rochiram, que pretende construir um hotel em Manaus. Zana vê aí a possibilidade de reconciliar os

dois irmãos. O Caçula prevê as intenções da mãe e tenta esconder inutilmente o indiano. Por carta, Zana chama Yaqub, que após algum tempo, aparece secretamente em Manaus e se hospeda num hotel isolado. Está associado a Rochiram.

Numa manhã, Yaqub surge na casa e deita-se na rede, chamando Domingas para sentar-se a seu lado. Nesse instante, Omar irrompe na varanda e agride brutalmente o irmão indefeso. Rasga também seus projetos para a construção do hotel. Os planos de Zana em reconciliar os filhos vão por água abaixo: Yaqub tentara trair o irmão, que descobrira tudo e o teria matado se não fosse a interferência de Nael e dos vizinhos. Para piorar a situação, o fracasso do projeto resulta em gigantesca dívida com o empresário indiano.

Pouco tempo após o conflito, Domingas fica doente e morre. Antes, revelara ao filho que, no passado, fora estuprada por Omar. Rânia prepara um bangalô para levar a mãe, que resiste a abandonar o velho lar. Um dia, Rochiram aparece e pede a casa como forma de acerto da dívida. A sugestão viera de Yaqub. Omar torna-se um foragido, porque a agressão fora denunciada pelo irmão à polícia. Nesse tempo, ocorre a morte de Zana. Uma pequena parte da casa, nos fundos, torna-se posse de Nael. “Tua herança” (HATOUM, 2000, p, 235), afirma-lhe Rânia. Numa tarde, Omar aparece diante de Rânia. A irmã não tem tempo de falar com ele, já que policiais estavam à espreita e o capturam depois de agredi-lo.

O narrador cita rapidamente a morte de Yaqub. Omar sai da cadeia pouco antes de cumprir sua pena. Na última cena do romance, chove torrencialmente e o Caçula aparece diante do narrador. Olha fixamente para Nael, parece estar a um passo de pedir perdão, mas recua e parte lentamente. Para Pavis (1999:417), “apesar do castigo e da morte, o herói trágico se reconcilia com a lei moral e a justiça eterna. Esse aspecto de exemplaridade das tragédias gregas, não se apresenta nessa tragédia moderna, pois o Caçula cumpre seu período na prisão, mas não tem coragem para pedir perdão a Nael, por toda violência cometida contra ele e sua mãe.

O espetáculo trágico caminha para o final, o embate final, a liquidação total acontece, Yaqub consegue finalmente não só se vingar do irmão, mas de toda a família, tira a casa, símbolo de muito sofrimento, exploração, violência; vinga-se do irmão não lhe provocando a morte, mas lhe tirando a liberdade tão cara como a própria vida, a vingança tão sonhada desde a adolescência, Omar que quando

criança se desfazia dos presos, finalmente vai para o mesmo lugar. Mas antes da prisão, Omar apresenta mais facetas de Dioniso a da loucura, quando desaparece com a mulher a Pau de Mulato, sua segunda paixão proibida pela mãe e é impedido de viver esse amor, e também após a morte de seu amigo Laval, o Caçula praticamente enlouquece remetendo de forma enviesada à vida do deus da mitologia grega, depois de adulto, a raiva de Hera tornou Dioniso louco e ele ficou vagando por várias partes da Terra. Quando passou pela Frígia, a deusa Cíbele o curou e o instruiu em seus ritos religiosos, depois de curado ele atravessa a Ásia, onde conquistou a Índia ensinando a cultura da uva.

Na obra *Dois irmãos*, após o momento de loucura, Omar se envolve com um indiano, Rochiram, que colabora com a vingança de Yaqub, pois o indiano envolve os dois irmãos em um negócio, colaborando com a traição preparada pelo mais velho, o Caçula descobre e acerta as contas com o irmão, esse acerto de contas é o que provoca sua ruína final, pois Yaqub utiliza mais essa arma para pedir sua prisão, com a prisão Omar ganha a condição de herói trágico, o enclausurado. O tolhimento da liberdade que Omar teve durante a vida toda é pior que a morte configurando assim o espírito trágico da obra.

Para Nietzsche a concepção metafísica da arte encontra-se no espírito dionisíaco onde o trágico, o horrível e o monstruoso suscitam a alegria estética e que significa que o mundo e a existência apenas se justificam como fenômeno estético. O filósofo considerava que a única forma de fazer renascer a verdadeira arte, é através do ressurgimento da cultura grega e do mito trágico.

De acordo com Patrice Pavis (1999) o trágico é produzido por uma série de catástrofes ou de fenômenos naturais horríveis, mas por causa de uma fatalidade que persegue encarniadamente a existência humana. Há nesse conceito a ideia de que o conflito, o embate de forças igualmente poderosas, nasce da própria natureza humana: os fatos que representarão mais concretamente essa tragédia (mortes, violência, acidentes, incesto) representam apenas a concretização da fatalidade que já habita o ser humano.

2.2 A construção do narrador ideal

Acerca da tipologia do narrador, Genette (2008) identifica três níveis, de que resultam três conceitos específicos: narrador extradiegético, onde o narrador se coloca fora do evento; narrador intradiegético, o narrador conta sua própria história; narrador metadiegético, o narrador insere outra história dentro da história principal. Por sua vez, o autor pode escolher entre posições diferentes, segundo o mesmo autor: A escolha do romancista não é entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (das quais as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma de suas 'personagens' ou por um narrador estranho à história.

Genette conceitua como narrador heterodiegético aquele que se mantém estranho à história, enquanto o narrador homodiegético pertence à história narrada, contudo, se for sua própria história, prefere chamá-lo de narrador autodiegético. Assim, ele identifica três posições: heterodiegético, externo à história; autodiegético, interno à sua própria história; homodiegético, interno à história, mas desempenha um papel secundário.

Quanto à focalização da obra pesquisada, quanto ao aspecto de voz, as condições de enunciação pela instância narrativa, ocorre em diferentes níveis. O próprio narrador, Nael, que o teórico denomina homodiegético, o que participa da diegese como personagem secundária, testemunha ocular, que à custa de certas limitações, já que a testemunha ocular não pode ver tudo, cederá espaço ao discurso de outros personagens Halim, Domingas, Rânia, Zana, Adamor, o Tempo, a Amazônia e a cidade de Manaus. Para Marcos Frederico Kruger Aleixo (2002) a narrativa de Dois Irmãos se apresenta em afluência, numa metáfora expressiva do sistema hídrico da região amazônica, em que Nael é a calha principal, o Rio Negro, e os demais narradores seus afluentes.

No processo de composição das vozes narrativas e da diegese dessa obra, observamos o processo de metalinguagem na construção de uma tragédia moderna, e o processo de arquitetura de construção e evolução de um bom narrador ou contador de histórias, que privilegie o uso da oralidade e da troca de experiências, o que para Walter Benjamin:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1996 p, 198).

A voz narrativa principal é Nael, cujo significado em árabe é Trabalho de Deus (VILLAR, 2008), é ambivalente, pois atua ora como testemunha ora como observador, filho bastardo da índia Domingas e de um dos gêmeos, sua trajetória personifica a de Édipo, decifrador de enigmas, pratica o incesto e a busca da própria identidade.

A culpa da prática do incesto com sua tia Rânia talvez advenha da violência sexual que Omar tenha cometido com sua mãe. No decorrer da narrativa acompanhamos a procura de seu pai que Nael empreende, o que segundo Roland Barthes(1978:41) a figura do pai em uma tragédia representa a anterioridade. “O Pai é o passado”. Portanto a função do narrador é olhar para o passado, a busca pelo pai representa a busca pelo seu passado e de sua própria identidade; tentar juntar pedaços do que viu e ouviu e do lhe foram contando até formar a história como um todo e para tal entremeia na narrativa notas dos relatos do velho Halim, de sua mãe Domingas, além de esboços poéticos do professor de francês Laval, admirador dos simbolistas, artífices da conscientização do fazer poético; apesar de narrador não confiável, já que a memória é traiçoeira, reúne em seus relatos a verdadeira arte artesanal de contar histórias, pregada por Benjamin (1996), com o a valorização da oralidade, da troca de experiências, valendo-se da memória, da reminiscência e até do esquecimento.

No processo de construção, há complexidade e ambivalência do narrador, pois o mesmo, apesar de rejeitado e não morar na casa da família, permanecia atento aos pormenores, ouvia escondido, bisbilhotava, tudo com o intuito de conhecer os segredos da casa, portanto se enquadra em duas classificações como observador e testemunha ,o que caracteriza uma condição de mobilidade ,como podemos comprovar nesta passagem :

Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final (HATOUM, 2000, p, 29).

Dois tipos de narradores sintetizados na figura de Nael, que durante seu relato, de forma ambígua, dá ao leitor a oportunidade de acompanhar o processo de formação de um bom narrador ou escritor. Nael apesar de constantemente atarefado, ia à escola, ajudava no serviço doméstico, imposto principalmente por Zana, desde a tenra idade já recebia da mesma a prazerosa missão de ouvir e contar histórias, pois um bom contador tem que saber antes de tudo ouvir, observar, memorizar e inventar, mantendo assim o pacto com a verdade da ficção, o trecho a seguir é uma verdadeira aula de como ouvir e depois contar, o jogo fictício da oralidade:

O que me dava um pouco de folga e certo prazer era uma tarefa que não chegava a ser um trabalho de verdade. Quando as casas da rua explodiam de gritos, Zana me mandava zarelhar pela vizinhança, eu cascavilhava tudo, roía os ossos apodrecidos dos vizinhos. Era cobra nisso. Memorizava as cenas, depois contava tudo para Zana, que se deliciava, os olhos saltando de tanta curiosidade: ‘Conta logo, menino, mas devagar... sem pressa’. Eu me esmerava nos detalhes, inventava, fazia uma pausa, absorto, como se me esforçasse para lembrar, até dar o estalo (HATOUM, 2000, p, 86).

Todo bom escritor tem a obrigação de conhecer as teorias que regem uma obra literária e principalmente a estrutura de sua língua, para isso, alguns estudam em boas escolas e universidades outros recebem sua formação de maneira auto didática, como no caso de Machado e Assis, Nael, apesar de não ter tido oportunidade de frequentar as melhores escolas, sua formação como escritor se deveu principalmente pelos livros doados por Yaqub e pelas leituras indicadas pelo seu professor Antenor Laval, um grande admirador dos simbolistas franceses que foram primordiais na formação dos grandes escritores da modernidade, como o narrador cita a seguir:

Os olhos acinzentados me procuravam, ele perguntou sobre o Liceu Rui Barbosa, se estava valendo a pena frequentar uma escola de péssima reputação. ‘Sempre vale a pena concluir alguma coisa’ eu disse. ‘Aprendi um pouco no Galinheiro dos Vândalos e aprendi muito lendo os livros que Laval me emprestou, conversando com ele depois das aulas. (HATOUM, 2000, p, 180)

Quando completou dezoito anos Nael ganha de seu avô como presente de aniversário uma caneta, que simbolicamente representa a transição da fase da oralidade para a escrita, com esse gesto seu avô o está incentivando para que o mesmo ganhe sua liberdade, mude sua história, essas ações vem de encontro ao que diz Roland Barthes “escrever é abalar o mundo” e o narrador aos poucos realiza

um trabalho complexo e ambivalente de decomposição e recomposição; oralidade e escrita; memória e esquecimento; onde o mais importante é o olhar e o ouvir e que nos brinda com o produto dessa intensa realização no processo final de modulação. “Modular para isolar”. Modular para determinar o espaço oracular entre a dita realidade proposta por Deus [...] e a realidade disposta pelo artista”. Segundo Aguinaldo Gonçalves (2010:11) a modulação é a fase mais importante e laboriosa da criação artística, pois dela depende a qualidade de uma obra literária, é a fase da chamada bricolagem, onde o artista reúne seu trabalho retirando os excessos para chegar à exatidão, portanto o narrador nos guia por todas as etapas de criação, realização e modulação de uma obra literária.

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para outro, e essa alternância o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer. (HATOUM, 2000 p, 265)
[...] eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado (HATOUM, 2000, p, 134).

Como se pode verificar partir do fragmento, a memória do narrador sai à procura da identidade de seu pai, mas volta trazendo consigo apenas fragmentos do tempo vivido e “cacos dispersos” com isso é reconstituída pelos fragmentos e pelo resgate dessas múltiplas vozes, que de certa forma, possibilitaram a reconstrução de identidades plurais e individualizadas, Nael, como um *bricoleur*, que fará um trabalho de colagem do que restou e tal com Édipo tentará decifrar os enigmas e segredos que permearam sua vida e que contribuíram para o processo de desagregação de toda sua família, transformando a ruína em arte.

Outras vozes narrativas importantes também são a de Halim e de Domingas, pois agregam o ideal de Benjamin sobre narrador, segundo o filósofo:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições [...] um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. (BENJAMIN, 1996 p, 198-199)

A voz narrativa de Halim, cujo significado em árabe é Meigo (VILLAR: 2008). Personifica a emoção e traduz a voz dos imigrantes, com suas histórias e tradições; amante da música e da poesia, personifica também o espírito dionisíaco; avô e confidente de Nael; pai dos gêmeos Omar e Yaqub e de Rânia; esposo apaixonado pela grega Zana. Quando jovem era mascate nas ruas de Manaus, após o casamento fixa uma casa comercial no centro, próxima ao porto de Manaus. Aos poucos, com o nascimento dos filhos, perde o amor da esposa para a Caçula (Omar), o gêmeo que nasceu logo depois de Yaqub, seu filho predileto, principalmente que este não foi o responsável por roubá-lo de sua mulher, o filho é também vítima, do Caçula.

É através principalmente de Halim que Nael tem acesso às histórias contadas por Yaqub, Zanuri e Cid Tannus; representa o ideal do “marinheiro comerciante”, como os demais narradores, apela para a memória, que muitas vezes falha; o segundo capítulo da obra relata o início de sua história de amor com sua esposa:

Quem indicou o restaurante ao jovem Halim foi um amigo que se dizia poeta, certo Abbas, que tinha morado no Acre e agora vivia navegando no Amazonas, entre Manaus, Santarém e Belém. Halim passou a frequentar o Biblos aos sábados, depois ia todas as manhãs, beliscava uma posta de peixe, uma berinjela recheada, um pedaço de macaxeira frita; tirava do bolso a garrafinha de arak, bebia e se fartava de tanto olhar para Zana (HATOON: 2000, p, 48).

Quanto à mãe do narrador e sua principal confidente, temos Domingas, índia órfã que veio do interior trazida por uma freira, gostava de cantar. Traduz a oralidade da voz dos ribeirinhos e indígenas explorados, tanto economicamente quanto psicologicamente. Sua voz traduz imprecisão e indecisão, diz que quer se libertar do jugo da família, mas a vontade não passa de palavras; tenta contar ao filho o nome de seu pai, mas recua. Ao ficar órfã em sua aldeia é enviada ao orfanato onde permanece por dois anos; depois foi morar na casa de Halim e Zana, tornando-se quase uma escrava dos trabalhos domésticos e do afeto por Yaqub, com quem teve uma relação quase incestuosa, pois com a indiferença de Zana, a mesma praticamente o criou como filho; mãe do narrador com quem partilha seus relatos, conselhos e os segredos da família, representa o ideal do narrador “camponês sedentário”, pois a mesma nunca saiu de sua terra, podemos nos perguntar por que ela nunca falou quem era o pai de seu filho, um mistério que permanece indecifrável

na obra, poderia parecer inverossímil, mas o indígena é realmente dessa forma, quando não quer falar sobre determinado assunto, fecha-se como uma ostra; seu discurso direto só aparece no único momento em que retorna a seu povoado “O meu lugar” lembrou Domingas (HATOUM, 2000, p, 74).

É através de sua voz, também, que o narrador tem acesso à voz de Yaqub, “Lembrei-me das palavras de minha mãe: Logo que ele chegou do Líbano, vinha conversar comigo. Ele só era calado com os outros”. (HATOUM, 2000, p, 195). Uma faceta de Yaqub que só é revelada ao narrador, que sente por ele um sentimento ambíguo : misto de admiração e desprezo.

Uma das personagens mais fortes e emblemática dessa narrativa, Zana. Traduz a força e a ambivalência das personagens machadianas como Capitu, por exemplo e reúne em torno de si a paixão intensa de várias personagens da tragédia grega, o amor incestuoso tanto pelo pai quanto pelo filho “Ele exagerava a beleza dela e ria quando falava isso: que ela ficava mais bonita assim, enlutada, viúva do pai” (HATOUM, 2000, p, 62).

Personifica às avessas a personagem Electra uma grande personagem das tragédias gregas, que se tornou símbolo para a psicanálise, apresentada por C. G. Jung complexo de Electra, à atração sexual não sublimada que uma filha possa sentir pelo próprio pai. Depois de uma fase de fixação afetiva na mãe, quando da amamentação e na primeira infância, a menina pode passar a sentir um sentimento mórbido pelo pai, em quem constrói a imagem do homem ideal.

Electra simboliza a tendência a um amor incestuoso da filha pelo pai, quando o sentimento de apego não é resolvido de uma forma adequada, podendo causar neuroses, é o que acontece com Zana em relação principalmente ao filho Caçula, com quem mantém uma relação ambígua, ora dando refúgio, ora fazendo chantagem. Portanto há uma inversão em relação à personagem da tragédia grega, uma vez que é a mãe que nutre tal sentimento doentio pelo filho.

A principal responsável pela tragédia que se abateu sobre sua família, devido às escolhas e artimanhas; contribuiu de maneira direta e indireta com a formação de Nael como narrador, ensinando-o a bisbilhotar as casas dos vizinhos e depois relatar tudo minuciosamente.

É a matriarca da família, calculista e apaixonada pelo filho Omar com quem tem uma relação quase incestuosa, manipula a todos a sua volta em prol do filho amado e idolatrado, recebe deste toda a carga do espírito dionisíaco que o faz amar com um amor exacerbado, cego e doentio que praticamente a leva à loucura tal como as mênades que acompanhavam o cortejo de Dionísio.

Zana orgulhava-se do filho doutor, mas na conversa com as vizinhas venerava Omar. Punha os gêmeos em uma gangorra e fazia loas ao Caçula, elogiando-o até a cegueira. Mas Zana não era cega. Via muito, por todos os ângulos, de perto e de longe, de frente e de viés, por cima e por baixo, e sua visão continha uma sabedoria (HATOUM, 2000, p, 127).

No processo de construção dessa personagem, há uma maior intertextualidade com o livro do *Gênesis*, a história de Rebeca, do que com a obra *Esaú e Jacó*, já que na obra de Machado de Assis, a mãe não privilegia nenhum dos gêmeos.

Quanto à Rânia, irmã dos gêmeos e tia de Nael, com os quais vive uma relação incestuosa; através, principalmente de sua voz que temos acesso às histórias e pensamentos de Omar. É também vítima das artimanhas de Zana, que a impediu de namorar o rapaz por ela escolhido:

Zana conhecia o meu namorado, o homem que eu amava... Eu queria viver com ele. Minha mãe implicou, se enfezou, dizia que a filha dela não ia conviver com um homem daquela laia... não ia permitir que ele fosse à minha festa. Me ameaçou, ia fazer escândalo se me visse com ele (HATOUM, 2000, p, 207).

Outro destaque da obra é a transformação do tempo em narrador. Em diversas obras de ficção, ele funciona como personagem, por exercer determinadas funções. Porém, em *Dois Irmãos*, ele aparece como narrador de segunda mão de Nael. Isso ocorre quando se conta da briga de Halim, em praça pública, com certo A. L. Azaz. Diz Nael que foi uma briga “que toda a cidade ficou sabendo, e se lembrava, em tom de anedota, hoje tão distorcida, nas versões fantasiadas pelo tempo e suas vozes” (HATOUM, 2000, p, 152). Eis aí o tempo passando a narrador, e narrador infiel, que também inventa como Halim e quem sabe como o próprio Nael.

Em diversos romances, como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, e *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, o espaço se transforma em personagem. No caso de *O Quinze*, ele exerce a função de antagonista e no caso de *O cortiço*, personagem principal. Mas no romance analisado, transforma-se em narrador, “Todo mundo já

sabia do caso, a cidade inteira, os povoados vizinhos: cochichos no ar, feito chuva de confete” (HATOUM, 2000, p, 147), portanto, a região amazônica tem também voz narrativa, como comprova também esta passagem, a respeito de uma aventura vivida por Adamor, O Perna de Sapo:

A história dele fora soprada de boca em boca na nossa rua, no bairro, na cidade. Uma dessas histórias que desciam os rios vinham dos beiradões mais distantes e renasciam em Manaus, com força de coisa veraz. (HATOUM, 2000, p, 166)

“Com força de coisa veraz”. Quer dizer que a verdade era apenas fingida. A Amazônia, como os demais narradores, inventa, não disfarça que tudo é ficção.

Outro espaço assume a condição de narrador: a cidade de Manaus, através, evidentemente, de seus habitantes. Manaus tem a ânsia de contar, sobretudo sobre a corrupção e as mazelas sociais, como nesta passagem:

[...] a voz das pessoas que contavam histórias logo ao amanhecer: fulano estava acamado, tal político, ainda ontem um pé - rapado qualquer, enriquecera do dia para a noite, um grã-fino surrupiara estátuas de bronze, o filho daquele figurão da Justiça estuprara uma cunhatã, notícias que não saíam nos jornais e que as vozes da manhã iam contando de porta em porta, até que a cidade toda soubesse (HATOUM, 2000, p, 247).

Dois Irmãos apresenta um traço metalinguístico, típico das obras da modernidade, pois traz à tona a arquitetura da formação e construção da voz narrativa, nos moldes pregados por Valter Benjamin, para quem “o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” e os procedimentos de construção de uma tragédia moderna; portanto a obra analisada desmistifica tanto o desaparecimento do narrador tradicional quanto a morte da tragédia.

2.3 A questão do tempo na narrativa *Dois irmãos*

Na obra analisada, como a diegese ocorre com alteração da ordem temporal, e pontuaremos essas alterações, seguindo os princípios narratológicos pregados por Gerard Genette (2008) que define por anacrônica a alteração qual seja da ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indireto; o narrador recorre a vários artifícios,

dentre os quais: analepse, toda ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está; prolepse é toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior; elipses, “um segmento nulo da narrativa corresponde a qualquer duração de história [...]” (GENETTE, 2008, p, 93); pausas “[...] qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula [...]” (GENETTE, 2008, p, 93), ou seja, o tempo da história para dar lugar a descrições e resumos ou sumários, que são resumos de acontecimentos pouco relevantes ou preparação para eventos importantes.

Por se tratar de um romance memorialístico, o tempo sustenta a narrativa com suas idas e vindas cronológicas; apresenta avanços e recuos no tempo, sem uma cronologia linear. Os problemas vão sendo revelados ao leitor aos poucos, conforme o narrador rememora fatos esclarecedores e os encadeia para solucionar (ou deixar em suspensão) os enigmas da história, com isso o narrador não pode ser considerado confiável, uma vez que a memória é traiçoeira, pode falhar, cometer injustiças, esse jogo é realizado justamente para que o leitor fique em dúvida, ou simplesmente tenha a certeza de que tudo é ficção.

O pórtico fazendo uso da prolepse antecede um pouco do que virá e apresenta a ruína a que ficou relegada a casa narra a morte de Zana, em situação de enorme angústia. Na cena descrita, o silêncio que responde negativamente à última pergunta da mulher (“Meus filhos já fizeram as pazes?”) coincide com o fim do dia e da certeza de que o último alicerce sólido daquela família desabou e que o tempo em sua crueldade jamais conciliará o que ficou perdido.

O primeiro capítulo começa com a volta do jovem Yaqub de uma viagem forçada ao Líbano. Pode-se concluir que essa ação se passa em 1945, no fim da II Guerra Mundial, pois o porto do Rio de Janeiro está “apinhado de parentes de pracinhas e oficiais que regressavam da Itália” (HATOUM, 2000, p, 11). O motivo da viagem ao Líbano é esclarecido em mais um recuo cronológico ou prolepse: a tentativa de separar os gêmeos e evitar o conflito entre eles. As diferenças entre os personagens, que parecem vir do berço ou ter começado em sua mais remota infância, tornam-se cada vez mais acentuadas. Após a volta são esclarecidos os motivos que desencadearam as brigas e o exílio forçado.

Essa imprecisão do tempo, seu caráter transitório e descontínuo, faz com que, na modernidade, as narrativas sejam lacunares, fragmentadas, calcadas na falta, na imprecisão; reproduz a segregação do ser em sua individualidade, em uma

falta de identidade que o leva a deslocar-se de seu tempo de volta às origens com o fito de entender-se e quem sabe assim uma interpretação melhor do mundo à sua volta, em torno desse caminho que a obra realiza uma trilha de reencontro com as obras primevas, especialmente às que se dedicaram à temática dos extremos.

Para tal fim a narrativa estabelece diálogos explícitos com as obras da mitologia, os deuses Apolo e Dioniso, implicitamente com as tragédias gregas *Édipo* e *Electra*; com a *Bíblia*, de forma específica com o *Antigo Testamento*, as histórias de Adão e Eva e a de Isaac e Rebeca, a cosmogonia desse tema cristão; além de *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, a escolha que a obra fez desse caminho vem de encontro ao pensamento de Anatol Rosenfeld acerca das matrizes arquetípicas que emolduram as obras em todos os tempos:

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas – as de Édipo ou de Electra; as do pecado original, da individualização; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu, de Teseu no labirinto – e assim em diante (ROSENFELD, 1969, p, 87).

Esses protótipos matriciais estão sempre presentes na literatura, seja em forma de romance ou de drama, pois prefiguram arquétipos universais, encontrados tanto na literatura produzida no oriente quanto a produzida no ocidente, surgem com novas roupagens, mas cuja essência é intemporal. E são essas diferentes roupagens que iremos contrapor no processo de construção de dois grandes romances da literatura brasileira.

CAPÍTULO III – CONEXÕES LITERÁRIAS: ASPECTOS DIVERGENTES E CONVERGENTES

Estabelecer comparações entre obras é um procedimento tão antigo quanto a própria literatura. Referenciar o nascimento de tal prática, há mais de 150 anos, não lhe tira o mérito de ser considerada uma disciplina, tanto do ponto de vista teórico quanto do metodológico. Desde o seu nascimento como disciplina acadêmica até a atualidade, a literatura comparada enfrenta uma efervescência crítico - literária decorrente do seu vasto campo e da pluralidade de seus métodos.

Ao aproximarmos as narrativas *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, estamos lançando mão de tal metodologia. O ponto de partida para compreender as técnicas criativas utilizadas na construção desses romances foi o estabelecimento do confronto entre as obras, percebidos alguns pontos de contatos e também aspectos divergentes em seus processos de criação, principalmente no que tange à releitura que realizaram em relação às obras gregas e bíblicas.

Assim, para sustentar essa hipótese, é preciso buscar alguns pressupostos nos estudos comparados, que afirmam ser possível realizar a comparação de obras de um mesmo sistema literário, e não só entre literaturas estrangeiras (CARVALHAL, 2006, p. 5).

E é justamente o que se propõe aqui: investigar a migração de temas de um autor a outro, dentro de um mesmo sistema literário, embora de épocas diferentes, Machado de Assis escreveu sua obra no início do século XX, quando da passagem do Realismo ao Simbolismo, enquanto Milton Hatoum publicou seu romance no final do século XX, quase um século separa as duas obras.

No entanto, seria possível imaginar que, por ter sofrido influência, a obra de Milton Hatoum seria menos original ou inferior a de Machado de Assis. Neste caso, certamente está-se diante de um caso em que a obra influenciada, em termos de originalidade se iguala a sua fonte.

Dessa maneira, o que se pretende mostrar é que o romance de Milton Hatoum, partindo de uma temática explorada desde a antiguidade, e, no início do século XX, revitalizada por Machado de Assis, soube revesti-la com outro tom, inclusive aplicando no fazer narrativo, importantes questionamentos teóricos e filosóficos, desviando-se do caminho de sua fonte primeva.

Essa concepção de desvio provém da teoria de Harold Bloom (2000) sobre a influência de um autor sobre o outro, denominada *clinamen*, em que um escritor baseia-se em outro para criar sua obra, mas, em certo momento, desvia-se de seu predecessor.

Há ainda outro ponto de interesse que precisa ser mencionado, é importante salientar que não é possível questionar o valor da influência recebida, já que, a obra de Machado é muito mais complexa e ambígua, apesar de despertar no leitor menos catarse, devido ao seu caráter extremamente racional e até mesmo irônico.

Colocadas as hipóteses interpretativas que podem explicar uma influência de Machado sobre a obra de Milton Hatoum, é necessário partir para a análise de soluções literárias de um sobre o outro e verificar como essa temática comum entre as obras foi trabalhada.

3.1 Olhares divergentes

Ao se proceder a uma investigação sobre o que diferencia a narrativa de Machado de Assis e Milton Hatoum, é preciso adotar um método que evidencie como as escolhas técnicas de cada autor, ao compor seus romances e apesar das semelhanças entre ambas, em muitos aspectos se diferenciam, principalmente no que concerne ao movimento adotado em seus processos de construção. Salienta-se que a divergência é um aspecto fundamental que move o processo criativo, pois explora e abre novos caminhos.

Nortrop Frye prega que a narrativa apresenta dois movimentos fundamentais: O primeiro “um movimento cíclico dentro da ordem natural” o que pode ser codificado, como propriedade do enredo, como a associação de um movimento cíclico reforçando a estrutura já moldada de uma forma circular. O outro é um “movimento dialético dessa ordem”, impulsionando uma tendência para “o mundo apocalíptico, acima”, ou para “o mundo demoníaco, abaixo” (FRYE, p, 162). Dentro desses parâmetros, as obras *Esaú e Jacó* e *Dois irmãos*, em seus processos de construção, seguem de forma divergente, movimentos polares, pois *Esaú e Jacó* prima por seguir um movimento cíclico, enquanto *Dois irmãos* opta pelo mundo demoníaco abaixo, de desagregação, liquidação e morte.

Para Anatol Rosenfeld “se a epopeia, a grande narrativa mítica, é manifestação da unidade primeva do logos, no drama, que surge em fases

posteriores, já se manifesta o dia-logos, o logos fragmentado, o surgir de valores contraditórios” (ROSENFELD 1969, p, 39). Esse ser contraditório e problemático do romance moderno condiz também com o que prega Lukács acerca do herói romanesco, presente na obra de Hatoum, enquanto que no romance de Machado domina os aspectos racionais seguindo os preceitos épicos.

Em seus processos de construção as obras seguem veredas diferentes, *Dois irmãos*, envereda pelo trágico e *Esaú e Jacó*, pelo épico.

A escrita machadiana vai fazendo, na espiral do tempo, uma viagem que leva o autor a visitar novas e velhas obras e escritores de tempos, lugares e linhagens distintas, explorando articulações com o pensamento e os questionamentos que ele faz a si mesmo e ao leitor, que apesar de inúmeras transformações que a arte vem vivenciando através dos tempos, não há revoluções literárias que rompam radicalmente com o passado, a arte cresce com olhos polarizados, um voltado para o futuro, enquanto o outro se espelha no passado.

E nesse jogo de olhares as obras que realmente contam são aquelas que acrescentam ou opõem alguma coisa ao que já existe, ou o exprime de maneira diferente, mas cortes totais, rupturas, não se dão; a novidade sempre terá um gosto do passado.

Esaú e Jacó construiu um romance apolíneo inspirado nas criações de Homero, o que segundo Nietzsche Homero é o artista subjetivo e apolíneo e representa o princípio de individualização, a tirania do eu e a vontade individual, na juventude da tragédia; essa construção ambígua carregada de possibilidades de significados, de extrema lucidez, construída de forma solar e consciente, envereda pelas trilhas da epopeia aludindo tanto à primeira mocidade, quando surgiram as epopeias primárias, as matriciais *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, quanto às da segunda mocidade, a revitalização da epopeia durante o Renascimento, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri e *Os Lusíadas*, de Camões; e sua metamorfose em romance.

Enquanto que o romance *Dois irmãos* segue o espírito dionisíaco agregando também a junção do sublime e do grotesco pregado por Victor Hugo. Em relação à construção dos personagens *Dois irmãos* faz uma inversão em relação à História Bíblica, Yaquub cujo nome em árabe, quer dizer Jacó, nasce primeiro que Omar, enquanto Esaú nasce primeiro e é o peludo, em *Dois irmãos* o peludo é Omar. “O

Caçula. O que adoeceu muito nos primeiros meses de vida. E também um pouco mais escuro e cabeludo que o outro” (HATOUM, 2000, p, 67).

Na história de Rebeca, os filhos são separados após a traição de Jacó, em *Dois irmãos*, são separados após o nascimento, cada um é criado por uma mãe diferente, Dominga, a mãe postiça de Yaqub “com Yaqub foi mais forte: amor de mãe postiça, incompleto, talvez impossível” (HATOUM, 2000, p, 67) enquanto Omar é criado por Zana “Zana se refestelava no convívio com o outro, levava-o para toda parte” (HATOUM, 2000, p, 67).

Quanto ao ponto de vista escolhido por cada autor ao construir sua obra literária, é outro fator em que as mesmas se diferenciam. Norman Friedman (2002), ao tratar do ponto de vista na ficção considera esse elemento ficcional um dos aspectos mais importantes para se avaliar a qualidade literária de uma obra. Para ele em seu ensaio sobre o ponto de vista narrativo, essa categoria literária constitui-se em um expediente muito importante e útil para a crítica literária: “o ponto de vista vem se tornando uma das distinções críticas mais úteis disponíveis hoje ao estudioso da ficção” (FRIEDMAN, 2002, p, 167).

No entanto, é preciso acrescentar que a eficácia estética de uma obra pressupõe, além da escolha do foco narrativo adequado, uma coerência entre todos os outros elementos da narrativa, somente a harmonia da organização interna da obra, que alia forma e conteúdo, é que pode transmitir a verdade artística, a emoção estética, a literariedade é que faz com que um romance alcance a condição de obra de arte.

E o narrador é um dos responsáveis por essa coerência entre todos os elementos narrativos. Como afirma Anatol Rosenfeld (2005), ele é o manipulador da função narrativa, pois cria a realidade em que se movem as personagens e organiza o material romanesco de maneira verossímil.

Conforme já exposto, as obras apresentam focos narrativos diferentes, *Esaú* e *Jacó*, dado ao caráter de objetividade do gênero épico, escolheu o distanciamento e a objetividade do narrador heterodiegético; enquanto *Dois irmãos* optaram pelo homodiegético, Nael personagem interna à história, mas secundária, este narrador é uma entidade que tendo atravessado experiências e aventuras várias, relata a partir de uma posição usualmente amadurecida o devir de sua existência, além de que agregou outras vozes narrativas também maduras, o comerciante viajante e o camponês sedentário comportando dessa forma a junção de narrador ideal pregada

por Valter Benjamin. Dada à escolha dos romances, cada um seguiu a sua coerência interna.

3.2 Aspectos convergentes: em busca das origens

O romance é uma das formas narrativas mais jovens que figuram no expressivo painel dos gêneros literários o que para Scholes & Kellogg (1977) representa apenas dois séculos na tradição contínua da narrativa no hemisfério ocidental, portanto ainda não encontrou sua forma final está em processo de uma evolução progressiva, em constante experimentação, enveredou por diversas trilhas, mas nunca esqueceu sua célula mater, em sua construção vive, tal como a arte um movimento de eterno retorno. É esse movimento contínuo às origens que se contatou nas duas obras tanto em *Esaú e Jacó*, que revisitou a epopeia quanto em *Dois irmãos*, que se revestiu da tragédia grega.

Ao refletir sobre essa trajetória realizada é inevitável uma visita ao texto matriz de Teoria Literária que nos foi legado por Aristóteles, a *Poética*, segundo a obra o épico está no mesmo nível qualitativo que a tragédia; os dois compõem a parte nobre da arte literária grega, destinados que estão a tratar de assuntos elevados, com personagens heroicas. Os dois romances fizeram uma retomada a esses dois gêneros considerados nobres da literatura, mas não como uma simples imitação, cada obra adquiriu sua própria originalidade, ao se direcionar para caminhos divergentes.

Esse fato nos permite pensar que certos escritores, ao voltarem suas leituras para o passado, não somente fazem com que a literatura avance em direção ao futuro, mas modificam a própria tradição. Nesse sentido, a tradição não deve ser pensada como um museu congelado, um fóssil endurecido no tempo, pois as obras, assim como os autores, estão vivas e em movimento no tempo, e podem ser modificadas a partir da ação e descobertas de outros escritores. Essa viagem permite renovar e enriquecer a arte provocando uma revitalização e um novo revigoramento.

Desse retorno à tradição, conforme exposto anteriormente, percebe-se de imediato, além das fontes gregas, renderam um novo olhar ao mito judaico-cristão, a intertextualidade, na relação entre o romance *Dois irmãos* e *Esaú e Jacó* com a própria narrativa bíblica dos homônimos que, mesmo sendo uma transcrição literal,

no caso de Machado de Assis, e alusiva- referencial, no caso de Milton Hatoum, no entanto um dos irmãos, embora de maneira invertida em relação ao personagem bíblico, carrega o mesmo nome de um dos filhos de Isaac, Yaqub, em árabe, significa Jacó.

A obra de Hatoum foi mais fiel à sua fonte em relação aos aspectos físicos dos gêmeos e sobre a questão da primogenitura, tal como a Bíblia, existe o primogênito e o caçula; em relação ao aspecto físico os irmãos apresentam algumas particularidades, Dois irmãos cometeu uma subversão em relação à história de Rebeca em que o primogênito Esaú é peludo enquanto que Jacó não apresenta essa característica, no romance de Hatoum, o caçula Omar é quem possui tal particularidade, o mais velho é Yaqub, que em árabe significa Jacó; as duas histórias se igualam na preferência materna pelo caçula; enquanto que na obra de Machado de Assis, os gêmeos são totalmente iguais e Natividade não demonstra preferência por nenhum dos filhos.

Todos esses fatores não esgotam o assunto em seus preâmbulos temáticos de narrativa densa, porquanto a família é a célula mater na formação das sociedades ocidental e oriental. Muitos dos conflitos inerentes, e por que não dizer decorrentes do relacionamento interpessoal no seio familiar, projetam-se e /ou refletem o conflito sociocultural e político de uma nação. A figura da mãe como fator preponderante, a geradora do ovo da discórdia, de forma explícita, no caso de *Dois irmãos* e de maneira implícita, no caso de *Esaú e Jacó*.

De noite, na alcova, cada um deles concluiu para si que devia os obséquios daquela tarde, o doce, os beijos e o carro, à briga que tiveram, e que outra briga podia render tanto ou mais. Sem palavras, como um romance ao piano, resolveram ir à cara um do outro, na primeira ocasião (ASSIS, 1984, p, 40).

De acordo com a obra Natividade, embora de forma inconsciente, suscita nos filhos o prazer pelas brigas acirrando ainda mais as lutas que iniciaram no ventre materno; o que ocorre com Rebeca e Zana é de forma consciente, pois ambas declaravam preferência pelos filhos caçulas.

Destacado o retorno às tradições como um dos aspectos convergentes, outro a salientar é quanto à apresentação da diegese nas obras, em ambas ocorre com a alteração temporal, em Esaú e Jacó a ação *começa in media res*, o leitor passa a conhecer o passado das personagens e o motivo que desencadeou a ação a partir do segundo capítulo em um movimento de vai e vem; conforme apresentado

no segundo capítulo a obra *Dois irmãos* também se desenvolve com recuos e avanços em movimento de eterno retorno.

Como artimanhas ou recursos do jogo narrativo as obras utilizaram como procedimento inicial o preâmbulo e a epígrafe, designados como paratextos ou efeito de moldura esses recursos concorrem para o enquadramento do texto num todo orgânico que é a obra literária, antecipam a proposta ou tema da obra e visam chamar atenção para ideias ou aspectos textuais importantes na narrativa; nas duas obras analisadas as epígrafes são alógrafas, a que abre *Esaú e Jacó* é atribuída a Dante Alighieri, em *Dois irmãos* a Carlos Drummond de Andrade; o preâmbulo nos dois romances antecipa aspectos decisivos, em *Esaú e Jacó* temos a Advertência e em *Dois irmãos* é apresentada a ruína da casa e um retrato do estado de degenerescência a que ficou reduzida a matriarca dos gêmeos.

Outro aspecto convergente é que as duas obras fizeram explícitas alusões ao Simbolismo, movimento ápice da modernidade, a obra de Machado de Assis aborda o momento de transição entre o Realismo e esse importante movimento artístico, o romance de Milton Hatoum insere as influências que essa estética literária exerceu nos artistas em geral.

Além dos aspectos expostos é importante salientar o papel de reflexão deixada, pois os dois romances permitiram que se refletisse sobre a imbricação entre permanência e novidade. Permanência de temas por um lado, como, por exemplo, os caracteres que permeiam os seres humanos. Mas por outro lado, modificações incessantes, aumento e diversificação dos lugares e dos meios de locomoção, relativização e confrontação das visões e dos valores, inserção de novas cenas, criação de metáforas, mudança de sentido de figuras antigas. E o mais importante: que o romance deverá refletir sobre os saberes e as formas que lhe são deixadas.

Em todo caso tomamos consciência, que a arte de cada um se faz também com a arte dos outros no permanente confronto da criação.

CONCLUSÃO

Do que se analisou neste trabalho, pode-se concluir que tanto *Esaú e Jacó*, quanto em *Dois irmãos*, apresentam em seu processo de criação um retorno à tradição, utilizando o mecanismo da intertextualidade que supõe um diálogo entre os textos, pois estes romances potencializam a afirmação de que a cada criação inovadora a tradição é retomada e reconfigurada, podendo ser reafirmada, contestada ou desconstruída.

Julia Kristeva (1969) explica como funciona a relação entre textos: para a teórica o texto literário insere-se no conjunto de textos: ele é uma escrita-réplica (função ou negação) de outra (ou de outros textos). Por sua maneira de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade inscreve-se no texto.

A representação em *Esaú e Jacó* dá-se como uma releitura das principais epopeias do mundo ocidental, envolvendo também o processo de transformação ou metamorfose sofrido pela epopeia em romance, o que vem ao encontro à reflexão de Kristeva, revitalizando a discussão dos protótipos que permeiam a arte em sua evolução no tempo: a razão e a emoção são aspectos duais que se alternam constantemente, no tempo e no espaço, em um eterno retorno.

Nessa trajetória acompanhamos a visão de Machado de Assis que não via na História apenas o refluir do passado. O que ele almejava era ver nas obras tanto do passado quanto do presente aquele fluxo que nos permite discernir o essencial e que nos obriga, inequivocamente, a uma projeção para o futuro; e era essa capacidade de visada para o presente, o passado e o futuro que fez com ele estivesse sempre à frente das correntes criativas de seu tempo.

O romance *Dois irmãos*, apresenta um conjunto textual que há muito vem despertando a atenção dos críticos literários de várias correntes. É uma obra rica em possibilidades de interpretação, porém o que mais nos mobilizou aqui foi a nova forma de abordar os elementos trágicos oriundos da Antiguidade grega, a leitura que a obra realizou a partir das intertextualidades com a mitologia grega e com elementos judaico-cristãos, dando um tom mais irracional condizente com a modernidade, a obra coadunou em sua construção duas grandes preocupações de dois grandes filósofos, Valter Benjamin e Nietzsche; a de Benjamin se voltava pelo abandono a dois tipos de narradores, o camponês sedentário e o comerciante

viajante, o romance reuniu esses dois grandes tipos de narradores e Nietzsche, sua preocupação era em relação à morte da tragédia, a obra revitalizou as obras trágicas coadunando os espíritos apolíneo e dionisíaco, além de agregar na obra os aspectos do sublime e do grotesco, que de acordo com Victor Hugo, são elementos essenciais que configuram o drama da modernidade.

Pudemos observar neste trabalho que, as duas obras expressam e encenam metalinguisticamente o ato de produzir um romance e processo de composição de personagens, recorremos a vários teóricos e suas proposições acerca do romance, do gênero épico; em relação ao romance *Dois irmãos*, tal como uma tragédia moderna, nos apoiamos principalmente em Barthes e seu trabalho de análise de tragédias gregas além do interessante Anatol Rosenfeld acerca de suas considerações sobre o teatro e o foco narrativo.

Para finalizar nos apoiaremos na reflexão acerca da obra de arte feita por Aguinaldo Gonçalves “As obras de excelência trazem em si o compromisso de serem críticas do próprio processo construtivo que as gerou e que as mantém em constante movimento (GONÇALVES, 2010, p, 17). As obras pesquisadas possuem um elevado grau de excelência, pois são romances que se reinventaram em diferentes abordagens revigorando as anteriores e atualizando-as, de acordo com o homem de seu tempo, no geral são vivas, críticas e principalmente, comprometidas com a reflexão e com o processo de construção. E que a novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi et al. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. in: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Editora da USP/Cultrix, 1981.
- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1984.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.
- _____. *D. Casmurro*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.
- _____. *Memorial de Aires*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.
- AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete dicionário da língua portuguesa*; [organizador Paulo Geiger]. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Tradução de: Aurora Fornoni Bernardini et al. 6 ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BARTHES, Roland. *O prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Racine*. Tradução de: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- _____. *A morte do autor*. In _____. *O Rumor da língua*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da narrativa*. Tradução de: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7 ed.. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.
- BECHARA, Evanildo; SPINA, Segismundo. *Os Lusíadas: antologia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas Volume I. Tradução de: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 1990.

BLOOM, Harold. ***A angústia da influência: uma teoria da poesia***. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BOOTH, Wayne C. ***A retórica da ficção***. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRUNEL, P.; PICHOS, CL.; ROUSSEAU, AM. ***Que é Literatura Comparada?***. Tradução de: Célia Berrettini. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1995.

CALVINO, Italo. ***Por que ler os clássicos***. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMÕES, Luís Vaz de. ***Os Lusíadas***. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. ***História da Literatura Ocidental***, volume único. São Paulo: Editora Leya, 2011.

COMPAGNON, Antoine. ***O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum***. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (org.). ***Literatura Comparada: textos fundadores***. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro (Org.). ***Arquitetura da Memória: Ensaio sobre os romances Relato de um Certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum***. Manaus: EDUA, Uninorte, 2007.

CULLER, Jonathan. ***Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós estruturalismo***. Tradução de: Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DIMAS, Antônio. ***Espaço e Romance***. São Paulo: Ática, 1985.

ECO, Umberto. ***Obra Aberta***. Tradução de: Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

EICKENBAUM et al. ***Teoria da Literatura: formalistas russos***. Tradução de: Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

ELIOT, T.S. ***Ensaio***. São Paulo: Art Editora, 1989.

FORSTER, E.M. ***Aspectos do romance***. Tradução de: Sérgio Alcides. 4 ed. São Paulo: Globo, 2004.

FRIEDMAN, Norman. ***O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico***. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: Revista USP. São Paulo, n. 53, março/maio, 2002.

FRYE, Northop. ***Anatomia da crítica***. Tradução de: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1971.

- GAMA, Basílio da. **O Uruguai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GENEST, Émile; FÉRON, José; DESMURGER, Marguerite. **As mais belas lendas da mitologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____ **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.
- _____ **Introdução ao Arquitexto**. Lisboa: 1987.
- GONÇALVES, Aguinaldo. **Signos (em) cena: ensaios – variações acerca de modulação no trabalho de arte: fragmentos críticos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- GREIMAS, A.J. **Semântica Estrutural**. Tradução de: Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. 2 ed. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- GREIMAS, A.J; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Tradução de: Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- HAVELOCK, Eric A. **A Revolução da Escrita na Grécia e suas Consequências Culturais**. São Paulo: UNESP/Paz e Terra, 1996.
- HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HEGEL, George W. **Cursos de Estética**. São Paulo: Edusp, 2001.
- HOMERO. **A Odisseia**. Tradução: Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- _____ **Ilíada**. Tradução: Carlos Alberto Nunes, 4 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- HORÁCIO. **Arte poética**. in: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Editora da USP/Cultrix, 1981.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime** - Tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettini, 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JUNG, Carl G. et al; [concepção e organização Carl G. Jung]. **O homem e seus símbolos**. Tradução de: Maria Lúcia Pinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise**. São Paulo: Debates ,1969.
- LEFRANC, Jean. **Para Compreender Nietzsche**. Tradução de: Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco Narrativo**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2000.
- LIMA, Luís Costa. **A questão dos gêneros**. In _____. **Teoria da Literatura em suas Fontes**. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do Texto Artístico**. Lisboa: Estampa 1978.

LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. Tradução de: Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Tradução de: Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Editora Atlas S.A, 2010.

MELLO, Celina Marisa Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. (Org.) **Crítica e Movimentos Estéticos: Configurações discursivas do campo literário**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

MOTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: Das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Tradução: Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1953.

OLIVEIRA, Franklin. **A dança das letras**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEYRE, Henry. **A Literatura Simbolista**. Tradução de: Maria Helena Nery Garcez, Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "**Literatura comparada, intertexto e antropofagia**". In: _____. **Flores na escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto**. Lisboa: Editorial Veja 1978.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RIMBAUD, Arthur. **Poemas Escolhidos**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Literatura e personagem**. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **Texto / Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. ***A natureza da narrativa***. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

TODOROV, Tzvetan. ***Os gêneros do Discurso***. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan; FÓNAGY, Ivan; COHEN, Jean. ***Linguagem e Motivação: Uma Perspectiva Semiológica***. Tradução e organização de: Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1977.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira; MATHIAS, Heliane Aparecida Monti. ***Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um Certo Oriente e Dois irmãos, de Milton Hatoum***. São Paulo: Editorial Nancin, 2004.

WELLEK, René; WARREN, Austin. ***Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários***. Tradução de: Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VOLTAIRE. ***Cândido, ou o Otimismo***. Tradução de: Mário Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.