

O mestre tornado refém: a tolice do mundo em *Esaú e Jacó*

Cid Ottoni Bylaardt

Universidade Federal de Minas Gerais

No processo de metamorfose da aventura romanesca, Jacques Rancière, em *Políticas da escrita*, distingue dois tipos de movimentos: numa primeira forma, a onipotência do escritor, do pai do discurso, cria narradores e personagens que devem dar consistência ao relato, que fingem fazer asserções, fazendo da literatura filosofia; na segunda, procede-se a uma inversão das posições da voz que preside o relato e de seu refém, o personagem. Com relação ao primeiro caso, Rancière distingue ainda duas manifestações: a do *mestre de vida*, que define o espírito da letra com intenção de veicular uma experiência e um saber, mantendo a paternidade reguladora das convenções literárias, exemplificado pela obra *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe; e a do *mestre de jogo*, que joga com a letra desdobrando-a ao infinito, com intenção lúdica, na posição do marionetista, do deus-ausente, do Grande Bibliotecário, “el Hombre del Libro” de Borges, multiplicando-se na reflexão sem limite do espelho, como no conto borgesiano “Pierre Menard, autor del Quijote”.

O segundo movimento, objeto desta investigação, conduz à idéia de intransitividade, de autonomização, ou de absolutização da escrita, termos que se referem genericamente à tendência da literatura de se desviar da função comunicativa da linguagem, como um desdobramento do discurso sobre si mesmo. Essa escrita que se desvia da transitividade banal da prosa do dia-a-dia pode, de um ponto de vista, derivar de um desejo de “pureza” da arte, ou, de outro, de uma postura niilista, ressentida, reflexo da “revolta do artista contra o Pai e a Burguesia”¹.

Rancière propõe então uma maneira diferente de ver, em que essa “absolutização” do estilo é compreendida como uma arte nova que não

¹ RANCIÈRE. 1995. p. 90.

dispensa a transparência da prosa banal, de sua transitividade, ao mesmo tempo que mantém sua autonomia, sem se esconder na solidão da linguagem. Trata-se de escrever bem o que é vulgar, o que é medíocre, o que já perdeu o sentido de tanto ser dito e escrito, numa “mimese integral”, numa “mimese superior, tão louca quanto a de D. Quixote imitando sem razão a loucura de Orlando”², ou seja, o descabido, o desproposital, o sem-sentido.

Esse movimento, entretanto, só pode realizar-se se o artista assumir a paixão do personagem, ocupando sua posição, tornando-se o louco da letra, o refém de seu refém, definindo assim sua vida escrita. Inverte-se aí o processo de construção da obra, que consistia num acúmulo de material e de seu conseqüente aperfeiçoamento, conformação, harmonização. Na obra invertida, sobressai o seu *inacabamento*, sua incompletude, “inteiramente entregue àquilo contra o que ela se construía: a tolice do mundo, o todo-dito, sempre já dito”³.

Essa assunção do autor, que passa a ocupar a posição de refém do texto e da fabulação romanesca, possibilita a ele fazer falar o não-sentido das coisas, dar voz à mudez do medíocre, transformando “o grande corpo opaco da prosa do mundo e o grande corpo opaco da erudição”⁴ em enunciação transparente de uma idéia dentro de seu discurso.

Em *Esau e Jacó*, Machado de Assis realiza essa prosa absolutizada que consegue preservar a transparência do signo mantendo a autonomia da escrita, que se sustém sem as convenções do cerimonial literário. Possivelmente, essa ausência de verdades e descrença em erudições, insistentemente enunciadas, essa incorporação da posição do refém é que originou as críticas de Sílvio Romero à escrita do criador do conselheiro Aires:

O estilo de Machado de Assis, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivace, nem rútilo, nem grandioso, nem eloqüente. É plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente, do

² RANCIÈRE. 1995. p. 92.

³ RANCIÈRE. 1995. p. 94.

⁴ RANCIÈRE. 1995. p. 91.

vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre uma perturbação qualquer nos órgãos da linguagem.

Machado de Assis repisa, repete, torce e retorce tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão de um tal ou qual tartamudear. Esse vezo, esse sestro, tomado por uma cousa conscienciosamente praticada, elevado a uma manifestação de graça e *humour*, era o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra.⁵

O que Romero chama de “índole psicológica indecisa” penetra o romance de Pedro e Paulo, em que se faz sentir a presença do autor em seu “tal ou qual tartamudear”. Essa gaguez machadiana denuncia sua presença perplexa no palco do mundo, onde impera a asneira.

Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica*, afirma que é próprio dos grandes escritores um gaguejar, um balbuciar que ele relaciona a uma “sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio”⁶. Trata-se de “trabalhar sob as histórias, de fender as opiniões e de chegar às regiões sem memória”⁷. Ao tratar desse “não-estilo”, Deleuze cita Andrei Biely (membro da trindade russa “três vezes gaga e três vezes crucificada”, composta por Biely, Mandelstam e Khlebnikov):

O leitor verá desfilar apenas os *meios inadequados*: fragmentos, alusões, esforços, investigações, não procureis encontrar aí uma frase bem polida ou uma imagem perfeitamente coerente, o que se imprimirá nas páginas será uma fala embrulhada, uma gaguez...⁸

Pode-se aplicar a observação acima à escrita de Machado em *Esauí e Jacó*. Os “meios inadequados” de que fala Biely marcam o estilo truncado e gaguejante do escritor, visto numa óptica positiva de força narrativa. Numa perspectiva inversa, Romero atribui esse estilo, pejorativamente, a “uma lacuna do romancista nos órgãos da fala”.

A voz textual da narrativa, exercitando seu tartamudear, sua “fala embrulhada”, hesita, no capítulo XIII, em adotar como epígrafe do livro

⁵ ROMERO. 1980. p. 1506.

⁶ DELEUZE. 2000. p. 152.

⁷ DELEUZE. 2000. p. 154.

⁸ DELEUZE. 2000. p. 154.

o verso “truncado” de Dante Alighieri que Aires escreve em seu diário apontando a tolice dos personagens e do mundo. Entretanto, a epígrafe, citando o mesmo verso, encontra-se no início do relato, ou seja, o escritor já a havia adotado, “esquecendo-se” disso⁹. Tal paspalhice não significa que o escritor seja mais um tolo na história; o que ocorre é que a ficção dos insípidos inverte a tradicional coerência da obra literária, forçando-a a retornar ao meio de onde ela retirava seus materiais, alguns dos quais, eleitos pelo decoro, seriam depurados e polidos como cristais.

Machado não pule seus achados; ele os conserva no estado bruto a que a “civilidade” do mundo os condena: a insipidez, o narcisismo, a hipocrisia. Afinal, essa matéria serve para escrever livros, como afirma o locutor no capítulo XXXVI, a respeito da discórdia, que propiciou a criação dos “grandes livros épicos e trágicos”. Num acesso de falsa desambição, o locutor cuida de excluir seu livro dos que foram escritos para dar vida à discórdia, em nome de uma certa “Modéstia, que mal suporta a letra capital que lhe ponho”¹⁰.

O autor então se submete a toda essa mentira, a toda essa loucura, que parece organizar-se dentro de uma certa lógica literária, mas que espelha exatamente a desordem do mundo, a relação ambígua com o leitor, os múltiplos textos cuja verdade não pode ser verificada no espaço da sociedade. Trata-se de escrever bem o medíocre, escrever bem a respeito de nada, como afirma o locutor do livro no capítulo XLVI: “a mesma banalidade na boca de um bom narrador faz-se rara e preciosa”¹¹. A impossibilidade da verdade pelo excesso do dito é afirmada explicitamente no capítulo XXI: “as orelhas da gente andam já tão entupidas que só à força de muita retórica se pode meter por elas um sopro de verdade”¹².

⁹ No capítulo XIII de *Esau e Jacó*, o locutor declara que usaria o verso de Dante citado por Aires (*Dico, que quando l'anima mal nata...*) como epígrafe do livro, se ele lhe quisesse pôr alguma, e não lhe ocorresse outra. Ao se iniciar a leitura do livro, entretanto, depara-se com o verso estampado imediatamente acima do título do primeiro capítulo.

¹⁰ ASSIS, 1998. p. 91.

¹¹ ASSIS, 1998. p. 108.

¹² ASSIS, 1998. p. 84.

As inversões de que fala Rancière podem ser percebidas em *Esauí e Jacó*, primeiramente, a partir da “Advertência”, que embaralha a identificação das vozes e dos corpos e que determina a submissão do escritor à fábula em que encerra seus personagens. A voz que fala na “Advertência” é passiva, de corpo indeterminado, que não define o pai do achado. A narrativa dos gêmeos é o sétimo caderno, que tem o nome de “Último”, da escrita deixada por Aires após sua morte. Quem faz a advertência não a assina, o que dá motivos a especulações: ele pode ser Machado de Assis, ou um narrador sem corpo, ou o editor anônimo dos cadernos de Aires, ou o próprio Aires. Não se identifica quem recolheu o manuscrito, quem sugeriu os vários títulos para a narrativa – como o presunçoso *Ab ovo* –, quem decidiu pela denominação *Esauí e Jacó*. O prefácio, antes de esclarecer, termina por confundir o jogo de vozes, criando o enigma da enunciação.

É curioso observar que na “Advertência” a *Memorial de Aires*, livro posterior a *Esauí e Jacó*, o locutor refere-se à narrativa dos gêmeos, mostrando-se em primeira pessoa, e subscrevendo suas iniciais: M. de A. Essa assunção tardia da paternidade do texto já então em circulação contribui para aumentar a confusão entre as vozes e os corpos.

Quanto à voz condutora da ação, supõe-se, de início, que o conselheiro seja o narrador da história, e é com essa impressão que o leitor inicia o romance. Entretanto, o suposto narrador é introduzido como personagem a partir do capítulo XII, e permanece na narrativa como tal até o último capítulo. Aqui um narrador, em terceira pessoa, que aliás não parece ser um só, refere-se a um personagem que se julgava ser ele mesmo, chegando inclusive a confrontar-se com ele: “Se Aires obedecesse ao seu gosto, e eu a ele, nem ele continuaria a andar, nem eu começaria este capítulo; ficaríamos no outro, sem nunca mais acabá-lo”.¹³

Na seqüência, um reles burro empacado determina o desembaraço da narrativa. O episódio do burro pode ser tomado como incidente exemplar da inversão do poder do mestre. Nas reflexões de Aires, ele lê nos olhos do quadrúpede o pensamento de que o domínio do patrão não é lá grande coisa, já que a “liberdade de teimar” não pode ser tirada do animal. Afinal, não se determina quem tem realmente o poder, o que se pode ampliar para a relação entre o escritor, o narrador e seu personagem.

¹³ ASSIS, 1998. p. 101.

É possível supor a existência de um narrador central, que conta os fatos do relato (nível do enunciado) e faz ao mesmo tempo as críticas e comentários (nível da enunciação). Aires seria, então, uma espécie de co-narrador, que enriquece os fatos e reflexões com sua visão de mundo, que pretende ser a mais imparcial possível.

Outra leitura possível é a de que existe um autor real (o próprio Machado), e um pseudo-autor (Aires), mencionado na *Advertência* por uma voz também ficcional (um editor qualquer?). O autor real seria, assim, um narrador implícito, aquele que tece comentários e faz reflexões que serpenteiam pelo enunciado da ação, narrada por uma voz que não pode ser identificada. Esse “eu” sem corpo mostra-se no capítulo XLVIII, em que ele nega sua presença no livro, sua participação na narrativa:

Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro. Estas é que preciso pôr aqui integralmente com as suas virtudes e imperfeições, se as têm. Entende-se isto, sem ser preciso notá-lo, mas não se perde nada em repeti-lo.¹⁴

Há também a possibilidade de que Aires seja um duplo de narrador e de personagem. A partir da “descoberta” dos cadernos de Aires, um certo editor, que seria o autor da *Advertência*, teria publicado a narrativa tal qual constava do caderno chamado *Último*. Nesse caso, Aires relatou os fatos distanciando-se inclusive de si mesmo, que, como personagem, transitava no nível da ação, e como narrador ajustava seu foco nas ações e nas reflexões, como uma luneta que se aproxima e se distancia, inclusive citando entre aspas seus próprios escritos do *Memorial* sobre os acontecimentos das vidas dos gêmeos e seus desdobramentos.

Assim, não é delírio supor que exista um *ghost*-Aires na narrativa que nos chegou às mãos, para manter o caráter instigante e desafiador do texto.

Sabe-se que Machado rejeita a onisciência, daí a multiplicidade de vozes. Sabe-se que ele repudia também a obviedade, daí as múltiplas leituras possíveis. Em tudo isso, é importante que se identifiquem, além das vozes das personagens, pelo menos duas locuções que transitam no romance: há uma voz que narra a história, os acontecimentos que

¹⁴ ASSIS, 1998. p. 113.

envolvem os personagens; há também uma outra voz, entremeada e às vezes amalgamada à anterior, que tece comentários e críticas, realiza reflexões, chama a atenção do leitor para determinados fatos, cita a história do Brasil, a mitologia clássica e cristã, trechos de obras da literatura universal e, o mais importante, constrói a escrita diante do leitor. Essa locução tem, além disso, a função de espalhar pela cena as sobras, os recortes, os fragmentos. Um belo exemplo desses sobejos é a história das barbas (capítulo XXIII), cuja função diegética é desprezada pelo próprio locutor:

Não tendo outro lugar em que fale delas, aproveito este capítulo, e o leitor que volte a página, se prefere ir atrás da história. Eu ficarei durante algumas linhas, recordando as duas barbas mortas, sem as entender agora, como não as entendemos então, as mais inexplicáveis barbas do mundo.¹⁵

Esses tropeços, essa gaguez do escritor vão deixando pela obra acúmulos e cortes de elementos, escritas que se sobrepõem a outras escritas, saltos no tempo (“tecido invisível em que se pode bordar tudo”¹⁶), contradições inexplicáveis, intromissão de uma leitora que provoca o atraso do relato e a fúria do escritor, as ruínas pintadas por Flora, o armário de relíquias de Aires, os pedidos de desculpas pelos objetos espalhados por todo lado na narrativa.

É importante perceber também, na obra, as diferenças, o estranhamento, as dualidades que não se resolvem e que não podem ser corroboradas pela escrita canônica. Machado tanto recusa a obviedade como rejeita o previsível. A começar pelo nome do romance: quando procuramos saber quem foram Esaú e Jacó, encontramos na Bíblia dois gêmeos que brigaram no ventre da mãe e que nasceram e viveram boa parte de suas vidas sob o signo da rivalidade. A semelhança é óbvia, portanto? Não, quando se verifica que a principal característica dos gêmeos do romance é sua teimosa determinação em não se reconciliarem verdadeiramente, embora houvessem jurado que mudariam aos pés das duas defuntas mais queridas de suas vidas, Flora e Natividade. Os gêmeos bíblicos, entretanto, reconciliam-se realmente e vivem em harmonia pelo

¹⁵ ASSIS, 1998. p. 71.

¹⁶ ASSIS, 1998. p. 70.

resto de suas vidas. Outra grande diferença: Esaú e Jacó tiveram uma vida atribulada, tendo sido agentes de seu próprio destino e líderes de nações; Pedro e Paulo, ao contrário, levaram uma vida medíocre e passiva, à sombra do prestígio e do dinheiro do pai.

O suporte bíblico, portanto, evidencia mais diferenças do que semelhanças, revelando a impossibilidade de se verificar no mundo real a verdade dos livros. O mesmo se pode dizer de comparações entre Pedro e Paulo e outras duplas famosas, como São Pedro e São Paulo e Castor e Pólux. Por mais que Santos o quisesse, seus filhos nada tinham de santos. Castor e Pólux, por sua vez, são gêmeos da mitologia grega, muito valentes, companheiros inseparáveis, unidos por profunda afeição. Flora, cujo nome foi tomado da deusa grega da eterna juventude, morre bem jovem, contrariando a previsão implícita feita em sua pia batismal. Mais uma vez, o livro não se confirma no mundo.

O que ocorre com as fontes mitológicas acontece também com o suporte histórico e com o literário.

A história do Brasil, insistentemente citada pelos locutores, parece fornecer uma referência central para os acontecimentos, e para as atitudes de Pedro e Paulo. Vejamos, entretanto, as relações entre os gêmeos e a dualidade histórica mais importante da narrativa: monarquia x república. Inicialmente, Pedro é a favor da monarquia e Paulo defende a república. Mais tarde, quando já estão na política, Pedro faz-se republicano e defensor intransigente do governo, enquanto Paulo se torna insatisfeito com a república, que não corresponde aos seus ideais, e faz oposição ao governo. Percebemos, então, que não temos uma narrativa a serviço da História, ou do mito, mas uma série de referências, inclusive literárias, que particularizam a narrativa, com um evidente descentramento do apoio histórico ou mitológico, em favor da diferença, da oposição, da dualidade.

Exemplo talvez mais marcante da inutilidade das crenças e das verdades é a história do Batista, pai de Flora, o qual, por insistência da esposa, passou-se com ligeireza dos conservadores para os liberais. Sua relutância inicial subordina-se mais à parvoíce do personagem do que propriamente a sua idoneidade ou firmeza de convicções, e sua decisão revela sua submissão à mulher aliada à manutenção das próprias chances de voltar ao poder.

A atitude de Batista encontra ressonância na imagem que o locutor realiza no capítulo LIII: ao folhear dois *Relatórios* de uma presidência do Batista, ricamente encadernados, que continham suas prestações de

contas, Aires comenta que “a encadernação corresponde à matéria”¹⁷. A metáfora sugere que o conteúdo é tão superficial quanto o luxo da encadernação e, por extensão, que o personagem é tão profundo quanto a roupa que usa.

Na relação infinita de tolices, Santos, o pai dos gêmeos, que representa a glória do *self made man* burguês, supera os demais. Sua vida é toda devotada à aquisição de emblemas de felicidade burguesa: carros caros, título de nobreza, casa luxuosa, enfim, todo tipo de ostentação, que lhe confere, aos seus próprios olhos, a admiração e a inveja de toda gente. A pompa vazia do burguês é ilustrada no caso do discurso “incendiário” de Paulo, que a mãe extremosa temia pudesse estragar sua carreira. O irmão Pedro, para amenizar os efeitos do discurso, declarou que ele “não diferia muito do que os liberais diziam em 1848”¹⁸. O pai pegou o mote e repetiu-o posteriormente à própria princesa Isabel, como uma forma de valorizar o discurso do filho e de abrandar uma possível insatisfação real, fazendo-o passar por monarquista liberal. Ante o relato do pai, Pedro se surpreendeu:

- Papai disse isso? perguntou Pedro.
- Por que não, se é verdade? Paulo é o que se pode chamar um liberal de 1848, repetiu Santos querendo convencer o filho.

Note-se que Santos quer “convencer o filho” de algo que ele se apropriara do próprio filho. E assim termina o capítulo, sem mais explicações, e o leitor é que trate de ruminar a contradição com o máximo de estômagos no cérebro, se possível quatro.

A erudição literária também aparece como o discurso do excesso e do inútil. No capítulo XIII, ironicamente intitulado “Musa, canta...”, o conselheiro presenteia aos dois gêmeos duas citações de Homero, uma da *Ilíada* e outra da *Odisséia*, respectivamente sobre Aquiles e Odisseu. A epopéia é o corpo glorioso de um povo, contém a verdade de uma raça; as virtudes dos heróis épicos transpostas para os irmãos acabam por reduzi-las a “velhaco” para Pedro e “furioso” para Paulo, fazendo desmorrar os princípios homéricos.

Como se não bastassem as verdades surradas da erudição, Aires elabora as suas próprias, elevando-as às alturas dos grandes escritores,

¹⁷ ASSIS, 1998. p. 128.

¹⁸ ASSIS, 1998. p. 103.

como a frase “Toda alma livre é imperatriz.”, proferida à guisa de galanteio a Flora. Vale reproduzir o comentário de Machado:

A frase era boa, sonora, parecia conter a maior soma de verdade que há na terra e nos planetas. Valia por uma página de Plutarco. Se algum político a ouvisse poderia guardá-la para os seus dias de oposição ao governo, quando viesse o terceiro reinado. Foi o que ele mesmo escreveu no *Memorial*. Com esta nota: “A meiga criatura agradeceu-me estas cinco palavras”.¹⁹

Verifica-se que o locutor compartilha com Aires o comentário, assumindo o desconchavo da erudição digna de um político, disfarçando em verdade o que há de mais opaco e sem sentido no mundo.

A mesma opacidade se verifica com a frase tomada do padre Manuel Bernardes, escritor português do século XVII: “Alonguei-me fugindo e morei na soedade”. O dito foi tomado por Aires como sua “divisa” em determinada época da vida, a que depois renunciou. O narrador faz então referência a uma possível utilização da frase pelo pai dos gêmeos: “Santos, se lha dessem, fá-la-ia esculpir, à entrada do salão, para regalo dos seus numerosos amigos”²⁰. O personagem, em seu medíocre deslumbramento, veneraria o poder ostentatório do signifiante da frase, que nada tinha a ver com sua vida. A frase teria o mesmo brilho da estátua de Narciso que Santos cravou em seu jardim.

Ao discurso do excesso e do inútil soma-se a falha da letra sem corpo que a sustente. O locutor machadiano parece consciência da errância da letra sem pai no mundo, a qual aponta para a deslegitimação, a perturbação democrática, a mobilidade do discurso a par da mobilidade social:

Há frases assim felizes. Nascem modestamente, como a gente pobre; quando menos pensam, estão governando o mundo, à semelhança das idéias. As próprias idéias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas.²¹

¹⁹ ASSIS, 1998. p. 118.

²⁰ ASSIS, 1998. p. 87.

²¹ ASSIS, 1998. p. 94.

Essa consciência da orfandade das palavras, Machado a revela ao assumir a inversão da posição de mestre com seus reféns, seus personagens, ao compartilhar com eles o palavrório do mundo. A palavra é deslegitimada pela ausência do pai, como ocorre na desordem democrática, que busca lançar por terra a separação entre superiores e inferiores em níveis diversos. O escritor abandona então a posição clássica do ser onipotente que gera filhos submissos, a qual faz dele mestre de vida ou mestre de jogo. Nessa inversão, são rompidas as regras que distinguem as formas da linguagem comum e as da palavra artisticamente trabalhada.

Na posição de participante da fábula, o conselheiro Aires é testemunha da estupidez da sociedade, e de certa forma participa dela e com ela é conivente, sustentando-se da parvoíce da tribo. Ele age como copista da vida, que registra sem contribuir para que nada mude, fugindo sempre do debate, mantendo sua cômoda posição. É evidente sua predileção pelas mulheres, que sempre exercem fascínio sobre ele, e às vezes enchem-no de uma recôndita esperança de ser amado, como em relação a Natividade e Flora, em que pese a diferença de idade entre ele e a jovem filha do casal Batista. É sua a frase: “– Na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava”²². Sua amizade às mulheres não o impede, entretanto, de trair a promessa feita a Flora de tentar persuadir o pai de não aceitar um cargo que tirasse a família do Rio de Janeiro (capítulo LIII), e ele não demonstra pesar por isso: “não se arrependia do que dissera e muito menos do que não dissera”²³. Ele é o conselheiro que não consegue dar conselhos, embora seja admirado por sua seriedade e por sua habilidade com as palavras, que frequentemente não querem dizer muita coisa, mas parecem impressionar os homens e as mulheres. O personagem tem, entretanto, consciência de que os humanos são seres acabados, imutáveis, conforme seu veredito pessoal, que ele não propaga para evitar dissensões: “Aires sabia que não era a herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna.”²⁴

²² ASSIS, 1998. p. 84.

²³ ASSIS, 1998. p. 131.

²⁴ ASSIS, 1998. p. 238.

Essas são as palavras finais do romance, que confirmam a mesmice do ser humano, sua vaidade eterna, sua incapacidade de crescer e se desenvolver, mudando aqui e ali uma aparência ou colhendo uma frase para viver melhor e aproveitar as situações.

Esse é o jogo fascinante e perturbador que o romance *Esau e Jacó* apresenta entre o autor, o narrador e os personagens, e que leva o escritor a abandonar sua posição de prepotência para assumir a desordem do relato. Encontra-se aqui o velho tema do escrito achado, que confere à narrativa um caráter de “verdade”, de “relato verdadeiro”, que se opõe às “ficções” e “lendas” do poema homérico, as quais estabelecem as convenções da representação. Despindo-se das concepções clássicas de *inventio* (assunto), *dispositio* (organização das partes) e *elocutio* (tons e complementos convenientes à dignidade do gênero e à especificidade do assunto), com seus parâmetros reguladores, o escritor permite-se romper com as regras da mimese e termina por assumir as paixões e erros de seus personagens. Assim, ele preserva a autonomia de seu texto, numa obra gaguejante que escreve bem a tolice do todo dito e a banalidade da prosa comum.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Lisboa: Século XXI, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. V. 5. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

Resumo

Este artigo resulta de uma leitura crítica do livro *Não entres tão depressa nessa noite escura*, do escritor português António Lobo Antunes. Tal leitura se fez em atenção aos pequenos poemas inseridos na estrutura narrativa do romance. Levando em consideração essa mescla de enredo e poemas em prosa, a análise do texto aponta, de um lado, o sentido de incompletude da ficção contemporânea de Lobo Antunes e, de outro, a realização poética que atribui novos significados às ruínas do mundo atual. Ao acompanhar a atividade perceptiva da narradora, a análise destaca também uma forma de relação fenomenológica com as coisas do mundo que serve como fundamentação da criação poética.

Résumé

Cet article résulte de la lecture critique du livre *Não entres tão depressa nessa noite escura* de l'écrivain portugais António Lobo Antunes. Cette lecture a été centrée sur les petits poèmes insérés dans la structure narrative du roman. En considérant ce mélange de trame et de poèmes en prose, l'analyse du texte montre, d'un côté, le caractère d'incomplétude de la fiction contemporaine de Lobo Antunes et, de l'autre côté, la réalisation poétique qui donne des nouveaux sens aux ruines du monde actuel. En suivant l'activité perceptiva de la narratrice, l'analyse met aussi en évidence une forme de relation phénoménologique avec les choses du monde qui sert de base à la création poétique.