

ESAÚ E JACÓ: DE RIVALIDADES E PROGENITURA

Sílvia Maria Azevedo
UNESP-Assis

RESUMO: Romance de enredo “particularmente tedioso e desenhado” (John Gledson), **Esaú e Jacó**, de Machado de Assis, se configura, na verdade, como narrativa que desafia a capacidade analítica e interpretativa do leitor, a começar pela “Advertência”, artifício arditamente colocado na entrada do texto, a instaurar ambigüidade em torno das categorias de autor real, “autor transcritor” e narrador, com repercussões na relação entre ficção e história, eixo central da intriga do romance.

Palavras-chave: **Esaú e Jacó**, Machado de Assis, autor transcritor, ficção e história.

ABSTRACT: Novel with a “particularly tedious and insipid” story (John Gledson), Machado de Assis’ **Esau and Jacob** is presented, in fact, as a narrative that challenges the reader’s analytic and interpretative capacity, beginning with the “Advertence”, artifice cunningly placed at the entrance of the text, establishing an ambiguity around the categories of real author, “transcriber author” (Oscar Tacca) and narrator, with repercussions in the relation between fiction and history, the central axle of the novel’s intrigue.

Keywords: **Esau and Jacob**, Machado de Assis, transcriber author, fiction and history.

“Ce fils a fait son père”

Michelet.

Já se disse que **Esaú e Jacó** parece ser um romance escrito para desapontar as expectativas do leitor (ou de certo tipo de leitor), em razão da ausência de intriga amorosa como aquela de adultérios e paixões de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, **Dom Casmurro** e **Quincas Borba**. Diante da história meio sem graça dos gêmeos Pedro e Paulo a disputar a preferência da sempre indecisa e inefável Flora, a crítica viu-se levada a concluir que “o enredo peculiarmente tedioso e desenxabido pretende destacar seu próprio absurdo” (Gledson, 1986, p.162). Foi igualmente apontado que várias dificuldades do romance advêm da enigmática “Advertência”. Quem fala aí? Machado de Assis, como alguns críticos foram levados a interpretar (Gledson, 1986, p.163), mesmo ausentes o nome e as iniciais do escritor? Ou um “autor transcritor”, na terminologia de Oscar Tacca (1983, p.38), que nada tem a ver com o autor da vida real? A leitura atenta daquela espécie de prefácio permite identificar vários traços caracterizadores desse tipo de autor ficcional.

O recurso do autor transcritor pode ser dividido, segundo Tacca, em duas categorias: a primeira compreende desde autores das várias formas de romance epistolar até “editores” de papéis encontrados em algum lugar; a segunda, autores que dizem tão-somente transcrever o que encontraram, assim como aqueles que admitem certa participação no texto a ser lido (1983, p.39). Ora, quem se pronuncia na “Advertência” de **Esaú e Jacó**, informando o leitor de que vai ler o último dos sete cadernos manuscritos do Conselheiro Aires encontrados numa secretária depois de sua morte, é a voz do autor-editor. Por outro lado, essa mesma voz, depois de conjecturar as razões de o sétimo caderno ser chamado de “Último”¹, já que não fazia parte do Memorial que Aires vinha escrevendo há algum tempo, acaba por se decidir pelo título **Esaú e Jacó**. A manifestação pública da interferência na narrativa do Conselheiro enquadra o autor do prefácio no grupo dos transcriutores. Daí a tensão e a ambigüidade – com repercussões na relação entre ficção e história, o eixo central do enredo do romance que desde a entrada percorre a obra toda, resultante do duplo enquadramento da voz autoral, ao mesmo tempo excluída e participante da narrativa que se vai ler.

Num primeiro momento, no entanto, o leitor é levado a pensar que Aires é quem narra a história, o que faz parte do jogo de mostrar e esconder do autor transcritor, de modo a tornar ambígua e incerta sua interferência na narrativa do Conselheiro. Por isso, quando o leitor chega ao capítulo XII, “Esse Aires”, percebe que o suposto narrador passa a ser tratado como personagem,

¹ O título constava, na informação de Galante de Sousa (1955, p.68), no manuscrito do romance e no primeiro contrato de Machado de Assis com os editores.

assim permanecendo até o final da narrativa; o que o obriga a voltar atrás e reler tudo, a começar pela “Advertência”. O autor-transcritor, agora sob suspeita, de que mais do que transcrever a narrativa de Aires, ele pode ter interferido no texto do outro. Esse movimento de voltar ao início do romance faz lembrar a obra **Sofrimentos do jovem Werther**, de Goethe, em meio à qual o editor conta como vieram parar em suas mãos as cartas que o leitor está lendo. Se uma das razões para o enxerto da confissão do editor é atender à lei da verossimilhança (as cartas de Werther eram de foro íntimo e não para serem publicadas), o leitor é levado a imaginar que a atuação daquele editor pode ser maior do que, à primeira vista, ele quer dar a entender.

A ambigüidade de comportamento do autor transcritor em **Esaú e Jacó** remete à ambigüidade da prática prefacial, ao colocar “o autor na posição paradoxal de leitor de sua própria obra”; “leitor privilegiado e intérprete autorizado”, acrescenta Dominique Jullien, uma vez que só o autor “tem o privilégio de uma visão totalizadora da obra”. Daí também um dos paradoxos do prefácio: “aquilo que para o leitor é uma antecipação, para o autor é uma retrospectiva” (1990, p.499-500).

No caso do romance machadiano, quem se pronuncia no texto de entrada não é o “verdadeiro” autor da obra, O Conselheiro Aires, mas o autor transcritor, o primeiro leitor da obra, que detectou nela, inclusive, aspectos que lhe pareceram enigmáticos, a começar, como se viu, pelo título da narrativa, “Último”. Conforme vai dizer: “A razão dessa designação não se compreendeu antes nem depois”². Não só porque o texto não fazia parte do “diário de lembranças” que Aires vinha escrevendo, mas também porque “não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto”, como usava naquele. A hipótese de que o Conselheiro quisesse “obrigar à leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem essa outra história, escrita com um pensamento interior e único”, também não é plausível, já que “a vaidade não fazia parte dos seus defeitos”. A ressalva, no entanto, não vem para render tributo às qualidades de Aires, mas ao contrário, para destacar a insignificância de sua pessoa, assim como da obra que escreveu, o **Memorial**: “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 e escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”

Dessa forma, pouco elogiosa, se o autor transcritor se referia ao diário, e se uma obra é lida a partir de outra, então a narrativa que o leitor vai ler já estava sendo apresentada e, mais do que isso, avaliada, pois, ao invés da primeira obra, o **Memorial** era a última, objeto das considerações da “Advertência”. Referir-se àquela era pretexto ou desvio para falar desta, assim como a decisão do autor-editor de publicar o último caderno antes dos seis primeiros conferindo nova organização à

² As citações são da página 946, edição Aguilar.

obra do Conselheiro, mesmo porque aquela que o autor “verdadeiro” deu à própria obra, não foi compreendida por seu primeiro leitor.

Quando se pensa que a função do prefácio é, ao mesmo tempo, revelar e esconder uma falha da obra - Dominique Jullien diz que “se o autor tem necessidade de interpretar seu texto em outro texto, é porque a obra é insuficiente por si mesma, ela é imperfeita” (1990, p.500), essa falha, no objeto em pauta, estaria na obra “original”, a do Conselheiro Aires. Estava nela a imperfeição, a “transcrição” do autor-editor propondo-se a realizar, pode-se supor, aquilo que a narrativa de Aires não conseguiu atingir: a perfeição. Por outro lado, seriam exatamente as falhas da primeira obra a permitir a entrada do leitor intruso – o editor –, que se viu no direito de reescrevê-la, que é como pode ser interpretada a publicação da obra do outro fora da ordem prevista: a última antes da primeira.

O aspecto da publicação remete ao que também se disse a respeito do prefácio, que “marca a entrada do livro em um universo diferente, o da alienação, da publicação, da circulação: ele é despossessão, luto, separação. Enfim o prefácio é a prova de realidade do livro (...)” (Compagnon, 1996, p.87). Essas considerações ajudam a compreender o trabalho do editor-transcritor por outro ângulo, qual seja, foi graças à sua iniciativa que a narrativa do Conselheiro Aires saiu da gaveta e chegou até os leitores (o que de novo faz lembrar as cartas de Werther). Se este foi um ato de usurpação, foi também um gesto de generosidade do editor-leitor. É claro que tudo tem um preço... Também se pode lembrar que, já que é necessário “dar um fim à escrita”, o prefácio do editor deu um fim à narrativa do Conselheiro, obra inacabada que estaria à espera de alguém que a terminasse.

De qualquer forma, o que a “Advertência” consagra é um “novo nascimento”, uma vez que o texto que o leitor vai ler não é mais a obra “original” (ela de fato existiu?), mas obra recriada (através da leitura do autor-editor), a condição de toda obra, a recriação a partir de outra, seja de forma explícita ou implícita. A recriação aqui começou com a publicação do último caderno no lugar dos primeiros, com continuação na troca do título, de “Último” para **Esaú e Jacó**, o que pressupõe que a narrativa do Conselheiro foi submetida a uma certa interpretação, interpretação autoral (ou de alguém que quer se passar por autor) a se oferecer ao leitor, que tem o direito de confirmá-la ou de opor-se a ela. Em meio a essas considerações, vem a pergunta: por que esse autor-editor deixaria pista tão evidente de sua “intromissão”, desse “roubo” à luz do dia? O conto *A carta roubada*, de Edgard Allan Poe, talvez ajude a encontrar a resposta, visto que o lugar escolhido para esconder o objeto roubado foi aquele onde ele estaria mais à vista, expediente que vinha pôr à prova a inteligência do detetive. O mesmo acontece com as pistas deixadas pelo autor transcritor, pois também elas estão no texto de entrada, pondo à prova a argúcia do leitor.

Na verdade, a interferência do editor foi muito maior do que a simples mudança de título, tal como se dá no capítulo XII, “Esse Aires”, em que o narrador passa a ser tratado como personagem e, como tal, é apresentado ao leitor. No lugar do perfil do Conselheiro, como acontece no prefácio, agora, um retrato de corpo inteiro, em que se reitera a ausência de vício, novamente, não como elogio, mas como uma forma enviesada de diminuir o outro, diplomata de carreira que fez da máscara (por vezo de ofício) padrão de comportamento, como se pode ler: “(...) trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala brande a cautelosa, o ar de ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo” (1985, p.964). A frouxidão de personalidade, até nos amores, “o tédio à controvérsia”, eis aí “esse Aires”, apresentação pouco elogiosa, como se disse, em que não é difícil identificar o tom irônico, sob a aparência de neutralidade.

Diminuir o autor “verdadeiro” diante do leitor pode ser entendido como estratégia para justificar aquele algo que foi “ajuntado” à obra de Aires. Por exemplo, o enxerto de passagem do **Memorial** neste mesmo capítulo XII, que, em princípio, faz (fazia) parte da narrativa, e não do diário. Outro detalhe é que só aqui o leitor fica sabendo que o Conselheiro estava no jantar oferecido por Natividade e Santos, ocasião em que o casal conversou com pessoas de fora da família a respeito da cabocla do Castelo, assunto tratado no capítulo VIII, “Nem casal, nem general”. No entanto, as impressões que Aires deixou registradas no **Memorial** não falavam sobre esta conversa, mas sim sobre o que ele pensava dos convidados que estavam na casa dos Santos, conforme deixou registrado na revelação (indiscreta) do fragmento transcrito: “Natividade e um Padre Guedes que lá estava, gordo e maduro, eram as únicas pessoas interessantes da noite. O resto insípido, mas insípido por necessidade, não podendo ser outra coisa mais que insípido” (1985, p.966).

Ou então, nesta outra passagem: “Não acabo de crer como é que esta senhora [em alusão a Natividade], aliás tão fina, pode organizar noites como a de hoje. Não é que os outros não buscassem ser interessantes, e, se intenções valessem, nenhum livro os valeria; mas não o eram, por mais que tentassem” (1985, p.966).

Descobre-se o lado secreto do Conselheiro que não tinha coragem de assumir perante as pessoas, o quanto elas lhe desagradavam, o que só vai confessar no diário (talvez porque aqui se julgasse a salvo). Quem quer que tenha assumido, a partir do capítulo XII, o controle da narrativa, joga para o outro a tarefa ingrata de julgar as personagens.

Assim, aquilo que “o único verdadeiro prefácio” promete, “a reescrita do livro”, (Compagnon, 1996, p.87), no caso da narrativa de Aires, foi realizado. É enquanto reescritura que ela se dá a

conhecer ao leitor, graças ao trabalho intertextual do autor transcritor. É essa tarefa quase impossível, prometida no texto de entrada, que ele pretende realizar (se é que não realizou).

Esse texto de entrada, o prefácio, “que se lê primeiro quando se abre [o] livro, e que fala por antecedência, [embora] tenha sido escrito, sempre, talvez, por último” (Compagnon, 1996, p.87), narra uma gênese que ocorreu após a criação da obra (Jullien, 1990, p. 500). Mas essa obra, que seria do Conselheiro, ninguém a conheceu, ou, antes, só foi possível ter acesso a ela na forma do “novo nascimento”. Daí a “Advertência” de **Esaú e Jacó** e o ato de recriação tentarem acertar o passo e coincidir, uma vez que ambos vieram depois, o sentido de prefácio, “palavras escritas depois”. Por outro lado, se aquilo que é posterior (a concepção da obra, por exemplo), aparece no prefácio como original (na acepção de “desde o início”), a “Advertência” do romance machadiano propõe outra interpretação da palavra, o sentido moderno, original como singular, inédito.

Assim, o prefácio, ao mesmo tempo em que dá origem ao “novo nascimento” da obra, é o lugar onde nasce o autor transcritor, constituído em primeiro leitor do texto que interpreta e reescreve através do olhar retrospectivo. Como vai dizer Dominique Jullien: “é a obra que engendra o autor, constituindo-se o prefácio em ato de nascimento” (1990, p.504).

Não menos enigmática que a “Advertência” é a epígrafe do romance **Esaú e Jacó**, “Dico, che quando l’anima mal nata...”, extraída da **Divina Comédia**, de Dante. O enigma refere-se não exatamente ao sentido do verso, mas ao fato de a epígrafe aparecer duas vezes: “na borda do livro” (Compagnon, 1996, p.79), como costuma acontecer, e lá dentro, mais exatamente dentro do **Memorial de Aires**, na passagem transcrita no capítulo XII. Em alusão à insipidez das pessoas que estavam no jantar dos Santos, o Conselheiro primeiramente lança mão de um adágio popular “o que o berço dá só a cova tira” e depois recorre a Dante (que ele chama de “meu Dante”), “truncando um verso” (1985, p. 966) da **Divina Comédia**, o que leva a imaginar que o Conselheiro também “meteu a colher” na obra alheia, quando confessa ter “truncado” um verso do poeta italiano. Talvez tenha sido ele o mestre do autor-editor, inclusive no jogo malicioso de anunciar o que vai fazer. Ou fez...

De qualquer forma, também neste lugar da obra, isto é, na citação de Aires, não se encontra o “original”, submetido que foi ao recorte, em atendimento ao contexto em que era encaixado. Por outro lado, anunciar o recorte praticado no verso de Dante obriga o leitor a ir até a fonte, o canto V da **Divina Comédia**, o *Inferno*, se quiser conhecer a extensão da interferência do Conselheiro. O autor editor, primeiro leitor também do **Memorial**, deve ter feito isso, tanto que não apenas manteve a cópia no lugar do original – “Dico che quando l’anima mal nata”, é como está na **Divina Comédia**, como também decidiu dizer isso no enxerto do capítulo XIII, “A epígrafe”.

O confronto do verso original com o “verso truncado” pode levar à conclusão de que muito pouco foi modificado, apenas o acréscimo de uma vírgula. No entanto, o verso de Dante, pode-se lembrar, é chamado para perto do adágio popular “O que o berço dá só a cova tira”, fazendo supor, no contexto em que é invocado, o **Memorial**, que o verso é transformado em adágio, meio que para “rimar” com o outro, de caráter popular. Funcionariam, então, como dois adágios, um popular e outro erudito, o primeiro, em português, o segundo, em italiano, ambos dizendo *quase* a mesma coisa. O sentido sublime e espiritual da *citação* em italiano significa, segundo Paulo Bezerra:

“(…) a alma mal nascida, aquela que, segundo a Bíblia, vem marcada pela desventura de haver transformado em mal o dom da vida oferecido por Deus, aquela alma que fará conviverem em um mesmo ser os princípios do bem e do mal e, assim, na qualidade de anjo caído, manter originariamente um pé no paraíso e outro no inferno” (www.ufpr.br/bakhtin/texts/BEZERRA).

Este sentido, na verdade, seria mais condizente com o contexto original, **A Divina Comédia**, do que com aquele em que é encaixado. Aqui, no final do capítulo XII, transformada em verso-adágio e na língua de Dante, estaria dizendo mais ou menos isto: “Pau que nasce torto, morre torto”. O que o acréscimo de uma vírgula pode fazer! Até mesmo Dante Alighieri falar o que jamais falaria!

Quanto a dizer que usaria o verso “truncado” de Dante como “epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra” (p.966), é velho truque conhecido do autor-editor, prometendo fazer o já foi feito. Uma distinção, no entanto, é necessária: no Memorial do Conselheiro (e também na narrativa), o verso de Dante é citação (depois, transformada em verso-adágio); na “borda do livro”, é epígrafe, “a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas” (Compagnon, 1996, p.79).

Dentre os papéis assumidos pela epígrafe enquanto símbolo, na relação do texto com um outro texto enquanto índice, na relação do texto com um autor antigo, que funciona como protetor, doador, enquanto imagem, “decoração ostensiva no peito do autor” (Compagnon, 1996, p.79), todas essas funções são contempladas pelo verso de Dante. Mas, em geral, o escritor não precisa dizer para que serve uma epígrafe (ele simplesmente a usa), nem escrever um capítulo para isso, tal o papel do capítulo XIII, onde o leitor lê o que já sabe: “Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor penetre o que for menos claro ou totalmente escuro” (1985, p.966). Por sua vez, pode-se pensar que a explicação redundante está no lugar da explicação necessária, ou seja, por que o verso “truncado” de Dante serviria no livro do devir? Lembrar que, na justificativa, o autor-editor não diz “se eu

quisesse escrever um livro, escolheria essa citação”. O livro *já está ali* e, com ele, a citação, transformada em epígrafe. Para que isso ocorresse, a citação mudou de lugar, passou para o “frontão” do livro, e aí também mudou de sentido, tanto no caso de ser o Conselheiro o autor da narrativa, quanto na hipótese de ser o autor transcritor.

Se a narrativa é lida como sendo da autoria do Conselheiro e se o leitor conhece o canto V do “Inferno”, vai identificar o erro, a vírgula de acréscimo, erro tanto mais grosseiro porque levanta a suspeita de que a epígrafe veio de orelhada, de segunda mão. Então, fica mal para o Conselheiro, que estaria querendo se passar por pessoa erudita, erudição de aparência, denunciada logo de cara pelo erro involuntário. Se a narrativa é lida como sendo do autor transcritor, de duas uma: ou ele não percebeu o erro na epígrafe, porque também não conhecia o original (então, fica mal para ele), ou, se percebeu, fez de caso pensado. Ou seja, quando o editor reproduz a epígrafe de Dante (em princípio, escolhida pelo Conselheiro) sem a devida correção, possivelmente a intenção foi ridicularizar o autor “original”, num lugar em que estaria inteiramente a descoberto. Nessa situação, a epígrafe, enquanto “uma decoração ostensiva no peito do autor”, assume sentido paródico.

Existe também a hipótese de a incorporação da epígrafe de Dante com a vírgula funcionar como artifício para o autor transcritor interpretar a obra do Conselheiro, resgatando assim aquela que é a função principal da epígrafe, conforme deixou registrado no capítulo XIII, “par de lunetas” para o leitor ler a obra. Isto significa dizer que o editor entendeu o sentido do “verso truncado” de Dante, empregado no Memorial por Aires, que também sugeriu o título do livro, na leitura do capítulo XIV, “A lição do discípulo”, continuação daquele em que era apresentado ao leitor. No XIV, pode-se lembrar, Santos foi até o amigo espírita, doutor Plácido, consultá-lo a respeito do futuro dos filhos, quando encontrou o Conselheiro. O pai dos gêmeos aproveitou para lhe propor a questão: “dous espíritos podiam tornar juntos a este mundo; e, se brigassem antes de nascer?”³, ao que o interrogado respondeu: “Antes de nascer, crianças não brigam (...)”, embora temperasse “o sentido afirmativo com a entonação dubitativa”. A precaução de pouco adiantou; logo vieram as contestações de Santos: “Pois que impede que dous espíritos?... Essa cá me fica, conselheiro! Pois que impede que dous espíritos?...”. Aires percebeu que se abria o “abismo da controvérsia”. Lembrou-se então de que “Esaú e Jacó brigaram no seio materno (...)”, sendo conhecida a causa do conflito. Quanto a outros casos de crianças que brigaram no ventre da mãe, as causas podiam ser de ordem espiritual – “se as duas crianças quiserem ajoelhar-se ao mesmo tempo para adorar o Criador”, temporal – “a necessidade de se acotovelarem para ficar melhor acomodados”, ou ainda o privilégio da primogenitura, conforme vai esclarecer: “O simples gosto de nascer primeiro, sem

³ As citações são da página 967, edição Aguilar.

outra vantagem social ou política, pode dar-se por instinto, principalmente se as crianças se destinarem a galgar os altos deste mundo”.

A referência bíblica que remete a história dos gêmeos Pedro e Paulo ao episódio do Antigo Testamento (Gênesis, capítulos 27 a 33) costuma ser tomada pela crítica como interpretação do romance machadiano, cujos protagonistas remetem aos gêmeos bíblicos que brigaram no ventre da mãe, rivalizaram-se pela progenitura e pela bênção do pai, fundaram cada um seu próprio povo e, embora vários acontecimentos trágicos tenham perturbado o restante de seus dias, terminaram reconciliados e amigos.

Não é possível saber, com certeza, se o editor concordaria inteiramente com esta interpretação. Na hipótese de que tenha sido o autor da epígrafe do livro, é possível que, ao resolver chamar a narrativa de Esaú e Jacó, o título, por efeito de contaminação, passaria a dizer o que diz a epígrafe: “pau que nasce torto, morre torto”, fazendo ressaltar mais as discordâncias em relação à história da Bíblia do que propriamente as semelhanças, o que a narrativa só vem confirmar: Pedro e Paulo, ao contrário de Esaú e Jacó:

nunca viveram em verdadeira harmonia e não passaram por grandes acontecimentos; na verdade, a vida deles foi até bastante comum: filhos de família rica e com título de nobreza, viveram e gozaram sua situação sem terem sido propriamente agentes dos acontecimentos (www.ufpr.br/bakhtin/texts/BEZERRA).

Portanto, assim como a epígrafe, também o título do livro se investe de sentido paródico. **Esaú e Jacó**, o título, é paródia de Esaú e Jacó, o mito bíblico, repetição com diferença, tal como Linda Hutcheon compreende o ato paródico: imitar, não para copiar, reverenciar, mas para criticar. Vozes em diálogo crítico, na sugestão de leitura do romance machadiano aqui apresentada.

Daí a rivalidade dos gêmeos Esaú e Jacó, em função da progenitura, ser aproximada daquela do autor-editor em relação ao Conselheiro Aires. Conhecendo um pouco melhor a histórica bíblica, fica-se sabendo que, na hora do nascimento, Jacó teria segurado o tornozelo de Esaú, tentando ser o primogênito. A mãe, Raquel, claramente prefere Jacó e isso a leva a enganar o marido Isaac, pai das crianças, fazendo-o dar a bênção ritual ao segundo e não ao primeiro filho. Ora, a progenitura usurpada por Raquel e Jacó é a mesma praticada pelo “autor fautor” (Tacca, 1983, p.35) em relação à narrativa do Conselheiro: aqui também o texto segundo (do editor) quer ser o primeiro, o mais velho servindo ao mais novo. Por outro lado, as conseqüências desastrosas da fraude perpetrada por mãe e filho do mito religioso também se estendem ao romance, obra abortada, mal resolvida na avaliação da crítica (opinião com a qual não compartilho), conforme observação no início deste ensaio.

Ainda assim, o título escolhido pelo autor transcritor, **Esaú e Jacó**, na sugestão de Aires, ficou melhor do que o outro rejeitado - *ab ovo* - desde o começo, uma vez que, em se tratando de obra literária (como de toda obra artística), nenhuma é original, nenhuma é *ab ovo*. Toda obra é reescritura de outra. Se a narrativa de Aires foi usurpada, mas também reescrita pelo autor-editor, é porque era um texto “escriptível”, segundo Barthes, aquele texto que, ao escrever, se quer reescrever. Por isso, vai completar Compagnon, “que esse texto não é nunca o mesmo livro, é por isso que o **Quijote**, de Menard (em alusão ao conto de Borges, “Pierre Menard, autor do Quijote”), é também um outro Quixote” (1996, p.32).

É para esse aspecto da recriação, desde o ovo, isto é, o título, que se está sendo apontado, tanto o autor fautor, quanto aquele outro, Machado de Assis, que acabou por “usurpar” a progenitura da obra, o seu nome na capa do romance, o posto mais avançado do livro **Esaú e Jacó**.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1985, vol. I.
- BEZERRA, Paulo. Dialogismo e polifonia In: **Esaú e Jacó**, de Machado de Assis e **O Duplo**, de Dostoievski. Disponível em: <<http://www.ufpr.br/bakhtin/texts/BEZERRA.P.htm>>. Acesso em 04/06/2005.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- JULLIEN, Dominique. La préface comme auto-contemplation. In : **Poétique**. Paris Seuil, 84, p. 499-508, novembre 1990.
- SOUSA, José Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: INL, 1955.
- TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

Nota editorial: Este artigo foi publicado originalmente na edição nº. 1 da *Revista FronteiraZ*.