



FIGURAÇÕES DO PEDINTE DE OPA NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

AZEVEDO, Silvia Maria¹

RESUMO: Dentre os tipos humanos que percorriam as ruas do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, o pedinte de opa foi tema que atravessa a obra de Machado de Assis, inaugurado em texto que se inscreve dentro do espírito satírico da série “Tipos Burlescos”, publicado na *Semana Ilustrada*, em 1863, sendo retomado no conto “Um dístico”, em 1886, e no romance *Esau e Jacó*, em 1904. Nessa trajetória, a figuração do pedinte de opa sofre transformações: primeiramente, na adequação à linguagem das fisiologias, no texto da *Semana*; na sequência, na associação entre memória e a intertextualidade, em “Um dístico”; finalmente, na interpretação alegórica de fatos históricos, em *Esau e Jacó*. São representações do pedinte de esmola, pontuadas de semelhanças e diferenças, por meio das quais Machado de Assis capta a complexidade da sociedade carioca, na passagem do Império para a República.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; pedinte de opa; fisiologia; intertextualidade; alegoria.

FIGURATIONS OF THE “PEDINTE DE OPA” IN THE WORKS OF MACHADO DE ASSIS

ABSTRACT: Among the human types that roamed the streets of Rio de Janeiro in the second half of the 19th century, the *pedinte de opa* was a recurring theme in the works of Machado de Assis. This figure was first introduced in a text that aligns with the satirical spirit of the *Tipos Burlescos* series, published in *Semana Ilustrada* in 1863. It was later revisited in the short story *Um dístico* (1886) and the novel *Esau e Jacó* (1904). Over time, the representation of the *pedinte de opa* undergoes transformations: initially, it conforms to the language of *physiologies* in the *Semana* text; subsequently, it is associated with memory and intertextuality in *Um dístico*; and finally, it takes on an allegorical interpretation of

¹ Professora adjunta da área de Teoria Literária na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, bolsista produtividade em pesquisa CNPq. E-mail: silvia.azevedo@unesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7185-6063>

historical events in *Esau e Jacó*. These portrayals of the beggar, marked by both similarities and differences, allow Machado de Assis to capture the complexity of Carioca society during the transition from Empire to Republic.

KEYWORDS: Machado de Assis; *pedinte de opa*; physiologies; intertextuality; allegory.

O pedinte de opa em aquarelas, no teatro e nas fisiologias

No contexto das transformações implementadas na cartografia urbana do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, o espaço público das ruas ganha protagonismo ao inaugurar “novos comportamentos, modas, modos e até mesmo uma nova gestualidade.” (AZEVEDO, 1998, n.p). Inseridas no cotidiano dos cidadãos cariocas, as ruas da corte imperial eram o lugar de trânsito de muitas figuras que vão alimentar crônicas, charges e caricaturas publicadas na imprensa.

Dentre esses tipos humanos, destacava-se o pedinte de opa, uma categoria de mendigo que esmolava pelas ruas em nome das irmandades. Não se tratava nem de pobres envergonhados e nem dos que pediam em prol da subsistência, mas de pedintes devotos. Revestidos de causas cristãs, os pedintes de opa esmolavam a fim de garantir a manutenção do culto religioso e até mesmo com o intento de auxiliar os indigentes que se encontravam tutelados por algumas paróquias, aos quais os ditos pedintes serviam como irmãos.

Os primeiros registros iconográficos dos “irmãos pedintes das confrarias” são, provavelmente, de Jean-Baptiste Debret, em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1834-1839), obra composta de cento e cinquenta e três aquarelas acompanhadas de textos do próprio autor. Uma delas, “Primeiras ocupações da manhã” (1826), interessa descrever, posto que mostra dois pedintes de opa arrecadando esmolas, cada qual representando a irmandade a que pertence. O primeiro, identificado pela opa azul, entrega um relicário com a imagem da padroeira da irmandade de Nossa Senhora da Conceição para que uma escrava a beije, após a doação da esmola. O segundo, trajando uma opa vermelha, cor da irmandade do Santíssima Sacramento, aguarda receber a doação de uma senhora, que a joga da janela de seu sobrado. Trata-se de figuração do pedinte de esmola que, com variações, irá percorrer as representações desse tipo humano, vazada em outras linguagens.

Já nesse tempo, havia casos de pessoas que se disfarçavam de pedintes de irmandades para ficar com as esmolas arrecadadas, dando origem, em 1829, “ao abuso sacrílego do pedinte malandro”, no relato de Debret:

O primeiro vigarista encontrou logo grande número de imitadores, cuja atividade prejudicou de tal maneira as coletas lícitas que essa especulação religiosa quase desapareceu por completo. A novidade, inquietante para as confrarias, também alertou a polícia, e num só dia prenderam-se no Rio de Janeiro mais de vinte falsos pedintes, todos desconhecidos das irmandades da cidade, pois vinham em sua maioria das aldeias vizinhas. (Apud DOMINGUES, 2008, p. 174)

Apesar da ação repressiva da polícia, as coletas ilícitas de pessoas que trabalhavam para as irmandades religiosas só fizeram aumentar, tanto que o tema do “pedinte malandro” vai aparecer na farsa de Martins Pena, *O irmão das almas*, escrita em 1844 e representada pela primeira vez no mesmo ano. Nesta peça, a personagem Jorge, falso pedinte de opa, sustentava a mulher e a sogra por meio do dinheiro arrecadado por esmolas para as almas e para os santos. Além de Jorge, três outras personagens, Sousa, Felisberto e Tibúrcio, se dedicam à mesma “profissão”, o que os convertia em “homens sem substância, ‘vestimentas’ sem alma, podendo ser definidos todos pela mesma expressão: ladrões pequenos e vulgares.” (ARÊAS, 1987, p. 190)

Tal gênero de atividade exigia certo descaramento e resistência para as caminhadas a pé, através das ruas apertadas e tortuosas do antigo Rio de Janeiro. Irmandades religiosas à míngua de recursos credenciavam elementos de sua confiança, em geral carolas, para fazer tais coletas. E o que distinguia os pedintes era sua opa, com a cor característica de cada irmandade, conforme Debret captou na mencionada aquarela.

Além do teatro, revistas de caricaturas como a *Semana Ilustrada* (RJ, 1860-1876), criada por Henrique Fleiüss, publicaram textos e charges acerca da figura do pedinte de opa, dentro da proposta de o periódico mapear os “Tipos do Rio de Janeiro”, que circulavam pelas ruas da cidade. A referida série, que circulou em 1863, foi inspirada nas fisiologias, gênero textual de ampla circulação no século XIX, e que consistia na descrição de tipos humanos, com o objetivo de catalogar a natureza humana, identificando a profissão, o caráter, a origem e o modo de vida dos transeuntes. A partir do momento em que a vida nas cidades se torna cada vez mais pública, as fisiologias tinham como objetivo, segundo Walter Benjamin, no ensaio “O flâneur” (1989),

aplar o mal-estar da vivência nos grandes centros urbanos. Diante desse desconforto era importante dar às pessoas uma imagem amistosa umas das outras, daí o tom leve e (aparentemente) inofensivo das fisiologias.²

Dentro desse espírito, a *Semana Ilustrada* publicou um texto sem assinatura sobre o falso pedinte de opa, em cujo introito o autor criticava a atuação dessa figura bastante conhecida do leitor:

O leitor conhece sem dúvida a espécie de que vamos tratar.

O pedinte de opa é não só o tipo mais burlesco como o mais maçante de todos que temos descrito.

Entre os ofícios miúdos, que não dão que viver, o mais lucrativo é sem dúvida o ofício de pedir esmolas para todos os santos e santas da corte celeste.

No Rio de Janeiro há tal aluvião desses gafanhotos de novo gênero que passa já a ser praga.

Não há dia de semana nem porta de casa, em cujo dia e em cuja porta não apareça forçosa e invariavelmente a figura esguia de um sujeito vestido de opa verde ou encarnada [...] (n.º

110, 18 janeiro 1863, p. 873; p. 876)

Na sequência do introito, o autor anônimo relata uma história, que ele chama de “anedota”, responsável pelo tom irônico e ameno do texto, por meio do qual o pedinte de opa é posto em ação no ato de roubar as esmolas recebidas, valendo-se do álibi de jogar cartas com o santo de sua devoção:

Havia nesta corte um pedinte de opa que era um dos honrados da classe. Homem do direito e da virtude, não torcia; caminhava em linha reta. Era solícito em tirar esmolas para certo santo da sua devoção. E ao ter a bandeja recheada de cobres, entrava para um corredor, tirava da algibeira um baralho de cartas e jogava o pacau³ com o santo.

É escusado dizer que o santo era caipora. Perdia sempre.

² Dentre as inúmeras fisiologias que circularam no século XIX na França, cabe destacar a de Honoré de Balzac, *Fisiologia do casamento* (A comédia humana, org. Paulo Rónai, vol. XVII, 3ª. ed. Porto Alegre: Globo, 1955, p. 225-513), e a de Louis Huart, *Fisiologia do flâneur*. (Tradução Leila de Aguiar Costa. São Paulo. Editacuja, 2024. Coleção Flanar).

³ Certo jogo de cartas da fronteira gaúcha. A popularidade desse jogo, na corte carioca, pode ser medida pela charge de capa, intitulada “O pacau político”, publicada na *Semana Ilustrada*, n. 142, 20 de agosto de 1863.

Quem não perdia com a festa era o astuto larápio, que, respeitador das fórmulas, pedia em nome do santo números altos e no seu próprio nome os que bastavam para legalizar a maganagem. (*Semana Ilustrada*, 110, 18 janeiro 1863, p. 876)

Ao fazer referência à “anedota”, com o intuito de “qualificar o abuso” que infestava as ruas do Rio de Janeiro, o cronista denunciava o roubo às escondidas do pedinte de opa, representado numa ação que se desenrolava no tempo (passado indefinido) e no espaço (corredor de uma rua). A pequena história emprestava visualidade ao ato criminoso como também diferenciava a representação do pedinte de opa, criado pelo autor anônimo, em relação às charges da *Semana Ilustrada* onde o tipo aparecia associado ao ato de pedir esmola, não o de roubar, mesmo porque o roubo estava implícito ao pedido, a conferir comicidade à imagem.

O pedinte de opa em “Um dístico”: de tipo a “caracter”

Passados vinte e três anos da publicação do texto burlesco na *Semana Ilustrada*, o pedinte de opa é trazido para o conto “Um dístico,” de Machado de Assis, que saiu em *A Quinzena*, em 1º de junho de 1886. No auge da fama como contista, a colaboração de Machado na revista editada em Vassouras e impressa no Rio de Janeiro pela casa Lombaerts, atendia ao pedido de Alfredo Pujol e Jorge Pinto, jovens diretores na publicação, de que circularam apenas sete números. Durante oito anos “Um dístico” permaneceu esquecido nas páginas de *A Quinzena*, até comparecer entre os contos menos votados no plebiscito organizado pela revista *A Semana*, de setembro de 1893 a janeiro de 1894.

No conto machadiano, o tom memorialístico reveste a recuperação do encontro do narrador com o pedinte de opa, cujos detalhes se aproximam daqueles que apareceram na sátira da *Semana Ilustrada*, na referência (indireta) aos anos que separam a cena burlesca e o conto: “Já lá vão vinte anos, ou ainda vinte e dois. Foi na Rua de S. José, entre onze horas e meio-dia. Vi a alguma distância parado um homem de opa, creio que verde, mas podia ser encarnada.” (ASSIS, v. II, 1985, p. 1063)

Se a cena burlesca de 1863 serviu de mote para a recriação ficcional do pedinte de opa, no conto de 1886, mudanças significativas diferenciam ambos os textos, a começar pela menção à cor da opa. Observa-se que a identificação precisa do cronista da *Semana* deu lugar à dúvida do narrador de “Um dístico”, tanto por conta dos anos transcorridos, desde o flagrante presenciado na rua São José, quanto pela (aparente) desimportância desse detalhe.



Mudança de maior envergadura refere-se à personagem do conto, onde o tipo de outrora se transforma em *caracter*, noção por meio da qual Machado de Assis explorava o lado insondável, complexo e contraditório das figuras humanas que povoavam seus romances e contos (CORDEIRO, 2006, p. 276). Para tanto, o encontro do narrador com o pedinte de opa tem por função identificá-lo como “espécie de duplo de si mesmo” (CORDEIRO, 2006, p. 283), na cena em que o velho pedinte era reconhecido como bilheteiro de um dos teatros do Rio de Janeiro:

Não direi o assombro que me causou a vista do homem. Já então ia mais perto. Cara e talhe, era nada menos que o porteiro de um dos teatros dramáticos do tempo, S. Pedro ou Ginásio; não havia que duvidar, era a mesma fisionomia obsequiosa de todas as noites, a mesma figura do dever, sentada à porta da platéia, recebendo os bilhetes, dando as senhas, calada, sossegada, já sem comoção dramática, tendo gasto o coração em toda a sorte de lances, durante anos eternos. (ASSIS, 1985, p. 1063)

O reconhecimento de que o pedinte de opa e o bilheteiro de teatro eram a mesma pessoa, a desempenhar funções tão opostas, com igual desembaraço, sem demonstrar qualquer constrangimento, vem acompanhado de citação, extraída de Charles Rémy, à guisa de comentário do narrador:

Ao vê-lo agora, na rua, de opa, a pedir para alguma igreja, assaltou-me a lembrança destes dous versos célebres:

Le matin catholique et le soir idolâtre,

Il dîne de l'église et soupe du théâtre. (ASSIS, 1985, p. 1083)

A citação, síntese irônica da dualidade humana, promove a intertextualidade, ao acomodar os versos do poeta francês⁴ no interior do conto machadiano, distanciando-o do contorno moralizante da fisiologia de 1863. Por sua vez a intertextualidade – “o jogo da referência – o remeter da literatura para si mesma – e da referencialidade – liame da literatura com o real” (SAMOYAUULT, 2008, p. 10-11), permite aproximar o local e universal, em termos de diferenças e semelhanças, em referência à vida dupla do bilheteiro-pedinte de opa brasileiro e

⁴ Por meio de seus versos Charles Rémy acusava o abade Simon-Joseph Pellegrin de levar vida mundana, posto que escrevia peças de teatro, mesmo participando da vida religiosa.

à do abade-dramaturgo francês. Além disso, na medida em que a citação é “manobra da linguagem pela linguagem [que] ultrapassa o sentido” (COMPAGNON, 1996, p. 59), pode-se dizer que ela aparece cifrada no título do conto, dado que “dístico” significa estrofe mínima, composta de dois versos, como aparece na citação de Rémy.

O espanto do narrador nesse encontro na rua de São José, vinte e poucos anos atrás, justifica-se igualmente em função da segunda circunstância que lhe chamou a atenção, e que ficou gravada na sua memória: a constatação de que o pequeno que esmolava com o pedinte era seu filho:

Vendo que pedinte e porteiro constituíam a mesma pessoa, olhei para o pequeno e reconheci logo que era filho de ambos, tal era a semelhança da fisionomia, o queixo bicudo, o jeito dos ombros do pai e do filho. O pequeno teria oito ou nove anos. Até os olhos eram os mesmos: bons, mas disfarçados. (ASSIS, 1985, p. 1063)

Há de se lembrar que o pedinte de opa, na sátira da *Semana Ilustrada*, agia sozinho, usando a lábia e a insistência para angariar esmolas, algumas das quais ficavam com ele. Já no conto “Um dístico”, o pedinte-bilheteiro vai para a rua com o filho, a sugerir que este fazia o aprendizado da gatunagem, sob a supervisão do pai, que usava a criança para enternecer e convencer as pessoas que encontrava nas ruas a darem algumas moedas para a irmandade que ele representava.

Entrar num corredor e tirar duas notas para si, como fez o pedinte-bilheteiro, é outro detalhe do memorável encontro do narrador com aquela curiosa figura, e que também aparecia na sátira da *Semana*. A diferença é que, no conto, a operação de angariar e roubar esmolas, além de contar com a participação do filho, obedecia a uma espécie de divisão de tarefas: enquanto o pedinte esmolava e embolsava parte do dinheiro, o filho acobertava o roubo do pai, na dupla função de olheiro e receptor das notas roubadas. A cena, entrecortada pelos comentários irônicos do narrador, ficou registrada na sua memória, motivo, segundo ele, das lacunas e imprecisões que permeiam a narrativa:

Fui andando e sorrindo de pena, porque estava adivinhando o resto, como o leitor, que talvez nasceu depois daquele dia; fui andando, mas duas vezes, voltei a cabeça para trás. Da primeira, vi que ele chegava à porta e olhava para um lado e outro, e que o pequeno se

aproximava; da segunda, vi que o pequeno metia o dinheiro no bolso, atravessava a rua, depressa, e o pedinte continuava a andar, bradando: *Para a missa...* (ASSIS, 1985, p. 1064)

O detalhe de o narrador ter ido à noite ao teatro e constatar que o bilheteiro à porta era o andador das almas reitera o tema da duplicidade da alma humana, que perpassa o conto, motivo da repetição dos dois versos de Rémy, a funcionar como máxima, enquanto expressão de uma vida sempre igual, traduzida na circularidade da forma breve.

O pedinte de opa em *Esau e Jacó*: entre o realismo e a alegoria⁵

Transcorridos dezoito anos da publicação do conto “Um dístico”, o pedinte de opa é trazido para *Esau e Jacó*, o penúltimo livro de Machado de Assis, lançado em 1904, pela Garnier, quatro anos antes da sua morte. Dentre os romances de Machado, *Esau e Jacó* “é o que dá maior importância aos eventos históricos na economia da narrativa”, quer pela “influência de determinados episódios da história do nosso país sobre a vida das personagens”, quer pelos “efeitos causados pelas mudanças econômicas nessa época”. (MAGALHÃES, 2006, p. 249).

Nem por isso, a obra corresponde à categoria do romance histórico, marcado pela visão totalizante da realidade e pela atuação uniforme e precisa do narrador onisciente. O caráter fragmentário do romance machadiano põe em xeque “a precisão, tão cara ao modelo do romance histórico [que] sofre abalo diante do esquecimento, da falta de dados e da omissão voluntária e irônica [do narrador]” (MAGALHÃES, 2006, 267)

Decorrente da fragmentação da narrativa, *Esau e Jacó* promove o que foi chamado de “método do desvio” (SANSEVERINO, 2021, p. 266), que implica em contar várias histórias ao mesmo tempo, sem se fixar num centro, a história de Pedro e Paulo, na sugestão do título da obra.

Dentre as narrativas tangenciais, “que corroem a unidade do romance” (SANSEVERINO, 2021, p. 269), encontra-se a do “irmão das almas”, tal como o pedinte de opa é denominado no romance. A entrada da personagem na narrativa acontece no capítulo II “Melhor de descer que de subir”, quando Natividade, na companhia da irmã, Perpétua, descia o morro do Castelo,

⁵ O subtítulo dessa seção do artigo foi inspirado na obra de Antônio Marcos Vieira Sanseverino, *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. Porto Alegre: Polifonia, 2021.

depois da consulta à famosa cabocla para saber o futuro dos filhos, durante a qual a vidente lhes previu “cousas futuras”, que a mãe interpretou como anúncio de dias felizes:

Perpétua compartia as alegrias da irmã, as pedras também, o muro do lado do mar, as camisas penduradas às janelas, as cascas de banana no chão. Os mesmos sapatos de um *irmão das almas*, que ia a dobrar a esquina da Rua da Misericórdia para a de S. José, pareciam rir de alegria, quando realmente gemiam de cansaço. Natividade estava tão fora de si que, ao ouvir-lhe pedir: "Para a missa das almas!" tirou da bolsa uma nota de dois mil-réis, nova em folha, e deitou-a à bacia. A irmã chamou-lhe a atenção para o engano, mas não era engano, era para as almas do purgatório. (ASSIS, v. I, 1985, p. 950)

A cena tem continuidade no capítulo III “A esmola da felicidade”, onde em meio às considerações do irmão das almas e às do narrador, identifica-se o detalhe do conto de 1886 e da tipologia de 1863, referentemente ao ato de o pedinte embolsar a polpuda esmola, escondido num corredor:

Cumprimentou as senhoras, quando o carro passou. Depois ficou a olhar para a nota tão fresca, tão valiosa, nota que almas nunca viram sair das mãos dele. Foi subindo a Rua de S. José. Já não tinha ânimo de pedir; a nota fazia-se ouro, e a ideia de ser falsa voltou-lhe ao cérebro, e agora mais frequente, até que se lhe pegou por alguns instantes. Se fosse falsa... "Para a missa das almas!" gemeu à porta de uma quitanda e deram-lhe um vintém, — um vintém sujo e triste ao pé da nota tão novinha que parecia sair do prelo. Seguia-se um corredor de sobrado. Entrou, subiu, pediu, deram-lhe dois vinténs, — o dobro da outra moeda no valor e no azinhavre.

E a nota sempre limpa, uns dous mil-réis que pareciam vinte. Não, não era falsa. No corredor pegou dela, mirou-a bem; era verdadeira. De repente, ouviu abrir a cancela em cima, e uns passos rápidos Ele, mais rápido, amarrotou a nota e meteu-a na algibeira das calças [...] (ASSIS, v. I, 1985, p. 952)

O efusivo agradecimento do pedinte, em vista da valiosa esmola “- Deus lhe acrescente, minha senhora devota! [...] Deus lhe dê todas as felicidades do céu e da terra, e as almas do purgatório peçam a Maria Santíssima que recomende a senhora dona a seu bendito filho!” (ASSIS, v. I, 1985, 951), contrasta com o que ele pensava a respeito de Natividade e Perpétua, na suposição de que “as duas senhoras vinham de alguma aventura amorosa” (ASSIS, v. I, 1985,



p. 952), em função de três fatos – a alegria delas, o valor da esmola e o carro que as esperava num canto -, fatos esses que o narrador irônico se vê obrigado a revelar, “para não deixar este homem sob a suspeita de caluniador gratuito.” (ASSIS, v. I, 1985, p. 952) As escusas do narrador reforçam a intenção de retratar o esmoleiro como pessoa dissimulada e preconceituosa, faltas graves para quem se dispõe a trabalhar em auxílio das almas.

De volta à igreja para entregar as esmolas ao sacristão, o pedinte é assaltado pela má consciência que o acusa do roubo, justificado pela alegação, duplamente falaciosa, de que foi a senhora que depositou a nota de dois mil reis na bacia e de que ele também tinha alma, sendo justo que ficasse com o dinheiro. Para acalmar o remorso e compensar o ato litigioso, ao sair da sacristia ele dá uma moedinha de cobre a um mendigo, que agradece invocando a ladainha protocolar proferida pelo irmão das almas, por isso parcialmente reproduzida pelo narrador: “- Deus lhe acrescente, meu senhor, e lhe dê...” (ASSIS, v. I, 1985, p. 953)

Limitada à cena do roubo dos dois mil-réis, a representação da figura do irmão das almas se prestaria a dar conta da dimensão realista de *Esau e Jacó*, enquanto marcas da história, ao abordar uma questão social e religiosa que, ao longo do século XIX, tinha como palco as ruas do Rio de Janeiro, quer no centro, quer nos arrabaldes. Na exposição da personalidade ambígua da personagem, a cena funcionaria, ainda, como amostra da vida pregressa do pedinte, na repetição do ato ilícito do passado, a emprestar sentido perverso à profecia da cabocla do Castelo – “Cousas futuras” – quando aplicada a ele.

Contrariamente às expectativas implantadas pelo narrador quanto ao futuro do irmão das almas, sem perspectiva de mudança, a personagem reaparece, anos mais tarde, no capítulo LXXIV “A alusão do texto”, de *Esau e Jacó*, atendendo pelo nome Nóbrega, e convertido em abastado capitalista, cujo passado de pedinte-ladrão é mencionado pelo narrador:

Chamava-se então Nóbrega; outrora não se chamava nada, era aquele simples andador das almas que encontrou Natividade e Perpétua na Rua de S. José, esquina da Misericórdia. Não esqueceste que a recente mãe deitou uma 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, v. I, 1985, p. 1043)

É de supor que o narrador seja levado a rememorar o roubo da esmola, cometido pelo ex-pedinte, dado que tantas outras histórias vieram povoar a narrativa, sendo possível que o leitor tivesse esquecido aquele episódio, mencionado no início do romance. Outro motivo,

igualmente plausível, responderia pela intenção de denunciar a origem ilícita da fortuna de Nóbrega, a marcar os passos de uma vida obscura, fora do Brasil, para onde voltou anos mais tarde, agora transformado em homem rico:

Poucos meses depois, Nóbrega abandonou as almas a si mesmas, e foi a outros purgatórios, para os quais achou outras opas, outras bacias e finalmente outras notas, esmolas de piedade feliz. Quero dizer que foi a outras carreiras. Com pouco deixou a cidade, e não se sabe se também o país. Quando tornou, trazia alguns pares de contos de réis, que a fortuna dobrou, redobrou e tresdobrou. Enfim, alvoreceu a famosa quadra do "encilhamento". Esta foi a grande opa, a grande bacia, a grande esmola, o grande purgatório. Quem já sabia do andador das almas? A antiga roda perdera-se na obscuridade e na morte. Ele era outro; as feições não eram as mesmas, senão as que o tempo lhe veio compondo e melhorando. (ASSIS, 1985, p. 1043)

A menção ao Encilhamento, episódio ocorrido durante o governo de Deodoro da Fonseca (1889-1891), marcado pela especulação financeira desenfreada, a jogatina, a exibição ostensiva do luxo, se presta à associação de Nóbrega com o espírito arrivista da época, caracterização que vem ao encontro da faceta alegórica de *Esau e Jacó*. Enquanto alegoria do Encilhamento, Nóbrega é expressão das vaidades e ambições, favorecidas pela desastrosa política econômica, implementada por Rui Barbosa, na descrição jocosa do narrador sobre aquele momento da história brasileira:

A capital oferecia ainda aos recém-chegados um espetáculo magnífico. Vivia-se dos restos daquele deslumbramento e agitação, epopéia de ouro da cidade e do mundo, porque a impressão total é que o mundo inteiro era assim mesmo. Certo, não lhe esqueceste o nome, encilhamento, a grande quadra das empresas e companhias de toda espécie. Quem não viu aquilo não viu nada. Cascatas de idéias, de invenções, de concessões rolavam todos os dias, sonoras e vistosas para se fazerem contos de réis, centenas de contos, milhares, milhares de milhares, milhares de milhares de milhares de milhares de contos de réis. (ASSIS, v. I, 1985, p. 1041-1042)

Com saudades de rever o bairro onde no passado andara a pedir esmolas, Nóbrega acaba por se dirigir ao corredor onde se dera o furto, curiosidade que, traduzida pelo clichê “o criminoso sempre volta ao lugar do crime,” viria ao encontro da caracterização até certo ponto

preconceituosa por meio da qual a personagem é apresentada pelo narrador, em parceria com o conselheiro Aires.

Ao sair do corredor, cenário que remete mais uma vez à sátira da *Semana Ilustrada* e ao conto “Um dístico”, o capitalista encontra uma mendiga, para quem dá uma nota de dois mil reis:

De costas para a rua, introduziu a mão na algibeira das calças e sacou um maço de dinheiro; procurou e achou uma nota de dous mil-réis, não nova, antes velha, tão velha como a mendiga que o recolheu espantada [...]

Quando a mendiga voltou do espanto, Nóbrega acabava de restituir o maço à algibeira e ia a querer sair. O que a mendiga então disse veio entremeado de lágrimas:

- Meu senhor! Obrigada, meu senhor! Deus lhe pague! A Virgem Santíssima... (ASSIS, v. I, 1985, p. 1045)

O ato de Nóbrega colocar-se de costas para a rua, para esconder da mendiga o dinheiro que trazia no bolso, sugere a repetição de comportamento de quando ele andava a pedir esmolas para as almas, e precisava encobrir eventuais roubos. O gesto, agora, poderia ser tomado como expressão de pudor do milionário diante da pobreza da pedinte, hipótese descartada, uma vez que a velha nota de dois mil reis, “nesse momento de hiperinflação, [...] não valia o mesmo que vinte anos atrás.” (DUARTE, 2018, p. 103).

Se era intenção de Nóbrega ao doar aquela quantia reproduzir a ação generosa de Natividade, mostrando-se igualmente magnânimo, o comentário final do narrador denuncia a falsa aparência de decoro e piedade ostentada pela personagem: “[...] o obséquio é muita vez alguma joia, que o obsequiado esqueceu de restituir.” (ASSIS, v. I, 1985, p. 1046)

Depois desse episódio, Nóbrega desaparece do romance *Esaú e Jacó*, para ressurgir, pela terceira vez na narrativa, como o outro pretendente à mão de Flora, que recusa o pedido de casamento. Em sintonia com a lógica arrivista do capitalismo vigente, o capitalista dava como certo que a moça aceitaria sem hesitar a oportunidade que ele lhe proporcionava de se casar com um homem rico e subir na vida. Por isso, foi com assombro, traduzido em ressentimento, que recebeu a negativa: “[...] quem era ela, apesar da beleza? uma criatura sem vintém, modestamente vestida, sem brincos, nunca lhe vira brincos às orelhas, duas perolazinhas que fossem. E por que é que lhe furaram as orelhas, se não tinham brincos que lhe dar? [...]” (ASSIS, v. I, 1985, p. 1076)



Na sequência desta, duas outras situações se prestam igualmente ao rebaixamento de Nóbrega, em chave de ironia, como acontece, durante o jantar em sua casa, e ele aventa a hipótese, pontuada de evasivas, de que Flora recusara o pedido de casamento por ser uma pessoa doente: “- Não foi por mal; foi talvez por se julgar abaixo, muito abaixo da fortuna. Creia que é boa moça. Pode ser também, quem sabe? por ter sido um mau conselho do coração. Aquela moça é doente.” (ASSIS, v. I, 1985, p. 1076)

O último episódio do qual a personagem participa, e que vem coroar o perfil alegórico que ela assume em *Esau e Jacó*, refere-se ao enterro de Flora, durante o qual Nóbrega segura a alça do caixão, como fizeram Batista, Santos, Aires, Pedro e Paulo. O comparecimento do milionário ao ritual fúnebre, ao lado daquelas figuras respeitáveis, é a chance que ele aguardava para exibir a sua importância perante os curiosos que assistiam à passagem do féretro. A ocasião se prestava também à exibição ostensiva do luxo - *modus vivendi* da nova horda de arrivistas, que, como Nóbrega, enriqueceram com o Encilhamento -, simbolizada pelo carro com o corpo da morta, puxado por uma bela parelha de cavalos. O enterro imaginário de Flora, concebido por Nóbrega, caso a moça tivesse aceitado casar-se com ele, completa a “a cadeia alegórica” (DUARTE, 2018, p. 174), por meio da qual a personagem é retratada no romance: “[...] Desenhava na imaginação o carro, o mais rico de todos, os cavalos e as suas plumas negras, o caixão, uma infinidade de coisas que, à força de compor, cuidava feitas. Depois o túmulo; mármore, letras de ouro...” (ASSIS, v. I, 1985, p. 1080)

Depois dessa série de episódios, Nóbrega desaparece de vez de *Esau e Jacó*, visto ter se tornado figura dispensável à trama do romance, sendo que sua presença, anteriormente, “se justifica se considerarmos a personagem como um desvio, uma peça do romance-mosaico, que mina a centralidade da narrativa como um caso periférico.” (SANSEVERINO, 2021, p. 279)

Considerações finais

Ao longo de sua trajetória literária, Machado de Assis desenvolveu um processo criativo marcado pela reescritura, adaptação e apropriação de temas e situações que atravessam diferentes gêneros e momentos da produção machadiana. A necessidade de colaborar em vários periódicos, muitas vezes simultaneamente, fez com que o escritor recorresse a um método que reproduzia ideias já exploradas, resignificava-as, inserindo-as em novos contextos narrativos. O caso do pedinte de opa ilustra esse procedimento de forma exemplar, aparecendo em registros

distintos, como a sátira publicada na *Semana Ilustrada*, o conto "Um dístico" e o romance *Esau e Jacó*.

Na sátira, o pedinte de opa é caracterizado dentro da tradição das fisiologias como tipo burlesco, cuja atuação ridiculariza tanto a prática da esmola quanto as instituições que a legitimavam. Já em "Um dístico", Machado retoma essa figura e a insere numa narrativa que articula memória e intertextualidade, aproximando-se de uma análise moral e psicológica. O conto confere maior profundidade à personagem, transformando-a de simples tipo em "caracter", evidenciando a complexidade do ser humano, suas duplicidades e contradições. No romance *Esau e Jacó*, a figura do pedinte atinge sua expressão mais ampla, funcionando como alegoria da transformação social e econômica do Brasil no período de transição do Império para a República. O outrora mendigo converte-se em capitalista, e sua trajetória sinaliza a crítica machadiana à ascensão oportunista impulsionada pelo Encilhamento.

O mecanismo de reutilização de temas e personagens permite ao escritor revisitar as próprias criações, ampliando seus significados e aprofundando suas críticas à estrutura social e às contradições do mundo burguês. Dessa forma, o pedinte de opa não é apenas elemento recorrente na obra machadiana, mas símbolo da maleabilidade do discurso literário, que se adapta e ressurgue conforme as exigências narrativas e históricas.

A escolha do pedinte de opa como figura emblemática do procedimento criativo de Machado de Assis ressalta a sua capacidade de converter detalhe aparentemente banal em emblema social e político. O deslocamento do personagem entre diferentes contextos evidencia a habilidade do autor em explorar o grotesco e o satírico para revelar as ambiguidades do comportamento humano. Ao mesmo tempo, Machado insere o pedinte em um jogo de espelhamentos narrativos que dialoga com sua própria visão do mundo, na qual os indivíduos oscilam entre a dissimulação e a verdade, entre a hipocrisia social e as contingências econômicas.

Assim, a recorrência do tema reafirma um princípio essencial da obra machadiana: o reescrever continuamente, explorando os múltiplos sentidos da repetição e da variação como estratégias centrais de sua poética. Nesse sentido, a obra de Machado de Assis, a partir das figurações do pedinte de opa, reflete a complexidade de seu tempo e antecipa debates fundamentais sobre a memória, a identidade e as formas de narrar o real, consolidando-se como um dos marcos incontornáveis da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

- ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *Na tapera de Santa Cruz*. Uma leitura de Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ASSIS, Machado de. Um dístico. *Outros Contos*. *Obra Completa*, v. II. Rio de Janeiro: Aguilar, 1985, p. 1063-1064.
- _____. Esaú e Jacó. *Obra Completa*, v. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1985, p. 945-1093.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. Uma ideia de metrópole no século XIX. *Revista Brasileira de História*, 18 (35), n.p. 1998. <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100007>
- BENJAMIN, Walter. “O flâneur”, *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. *Obras Escolhidas III*. Tradução José Carlos Martins; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 33-101.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORDEIRO, Marcos Rogério. A teoria dos personagens em Machado de Assis. *Língua e Literatura*, 28, p. 273-201, 2006.
- DOMINGUES, Bruno William Brandão. *A cidade nas aquarelas: o Rio de Janeiro nos registros de Jean-Baptiste Debret*. Dissertação, PUC/SP, 2018.
- DUARTE, Cláudio Roberto. *Nada em cima de invisível: Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. *As aventuras do dinheiro na transição do Império à República*. Tese, USP, 2018.
- MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. Vozes na narração de *Esaú e Jacó*. *À roda de Machado de Assis*. Organização João Cezar de Castro Rocha. Chapecó, Argos, 2008, p. 249-269.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. Revisão de Maria Leticia Guedes Alcoforado e Regina Salgado Campos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. Porto Alegre: Polifonia, 2021
- Semana Ilustrada (1861-1875)*. Coleção Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/semana-illustrada/702951>. Acesso em: 14 jan. 2025.