

O LEITOR NO LABIRINTO

Uma das questões essenciais para a compreensão do fenômeno literário, contemporaneamente, é o modo de acesso ao texto. Entendemos que, ao adotarmos um modo específico de leitura, estamos sempre determinando um saber, ora evocado pela obra, ora no embate de nossas ideias com a matéria ficcional. Trataremos, especificamente, de duas estratégias de leitura. A primeira vê o texto e procura compreendê-lo através de uma competência enciclopédica que, *a priori*, entendemos como atributo do leitor-modelo que toda obra requisita; a segunda, na qual nos centraremos com mais profundidade, compreende a matéria ficcional como uma conjugação complexa de estilos e procedimentos, cujo caráter provocador requer o referido leitor-modelo, o qual percorrerá os labirintos textuais – e deles deverá sair. Conforme advoga J. Hillis Miller, em *Ariadne's thread*, é preciso encontrar no texto certo "momento de entrada", uma linha analítica visando compreender o texto e retratá-lo: "*The line, Ariadne's thread, is both the labyrinth and a means of safely retracing the labyrinth*".¹

Miller defende a ideia de que qualquer análise textual como tentativa crítica que vê de fora para dentro é uma ilusão do intérprete para se situar racionalmente e seguramente fora das contradições e impasses da matéria narrada, o que seria apenas uma fantasia, já que o crítico, ao abordar um texto, "*is already entangled in this web*".² Assim como Umberto Eco nos mostra que no texto "um universo ficcional não termina com a história, mas se estende infinitamente",³ J. Hillis Miller vê na matéria textual a ausência de uma base comum, definitiva e definidora. Dispomos de categorias de análise que, hoje, para nós, leitores do século XXI, dão conta mais da insuficiência de se pensar uma verdade unívoca do que de se estabelecer uma base estável e confortável de interpretação.

¹ MILLER, J. Hillis. *Ariadne's thread: repetition and the narrative line*. In: VALDÈS, Mario J.; MILLER, Owen J. (Eds.) *Interpretation of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1981. p. 156.

² Idem, p. 162.

³ ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 91.

Assim, pretendemos mostrar que a análise de narrativas complexas, sob o ponto de vista do receptor, traz ao debate a própria compreensão do que é o texto, das poéticas das obras envolvidas e de como suas estratégias discursivas darão conta dessa complexidade. O leitor, ou destinatário, atualiza os dados apresentados pelo texto, e sua movimentação dentro da cadeia de artifícios textuais dependerá do alcance de sua enciclopédia. Entretanto, é necessário, ainda, um "pacto" entre leitor e texto. Seja pela perspectiva do modo de penetrar na narrativa, ou na maneira de percorrer o texto, nossa investigação quer compreender o trabalho do leitor, construído e desconstruído, requisitado, questionado, ironizado pelas chamadas "narrativas autoconscientes". Por desmontar o arsenal de certezas do leitor, a narrativa autoconsciente, indelicada, provocadora, acaba por desmascarar e criticar a própria razão ocidental instrumentalizada – debate que é protagonizado por Yorick e levado ao paroxismo por Brás Cubas.

Ao traçarmos um percurso que se inicia com *A sentimental journey* (utilizaremos a abreviação "Asj", de agora em diante), de Laurence Sterne, passando por *Memórias póstumas de Brás Cubas* ("MpBC", de agora em diante), de Machado de Assis, queremos compreender a derrocada da ideia transcendente, dos ideários da razão, da crença na verdade absoluta e na representação do real como assentamento de uma ordem que já não mostra sua eficácia em explicar o mundo e seus fenômenos. A leitura de Sterne, por exemplo, vai nos mostrar que o ficcional está a todo o momento na linha de frente do combate à noção de um mundo organizado metafisicamente. Isto é, os binarismos, que estabelecem posições – muito mais do que oposições – acabam por reduzir a realidade a conceitos de verdade. Na obra de Sterne, esses binarismos cedem ao movimento inconstante, fugidio, deslizante de um narrador que "brinca" de fazer, refazer e desfazer as questões que provoca. A "comédia de sentimentos", apontada por John Mullan, mostra que o narrador "*is more sensitive to his odd mixtures of feeling than any cynic, or any prude, ever could be; Yorick knows that his feelings need not be base, and cannot quite be pure*".⁴ Nessa "impureza", na qual a narrativa se apoia, conta-se uma viagem, que é mais um passeio por divagações e digressões da trama discursiva do que um relato verossímil de uma jornada turística ou sentimental.

⁴ MULLAN, John. Sterne's comedy of sentiments. *Bulletin de la Société d'Etudes Aglo-Américaines des XVII et XVIII siècles*, 38, Juin 1994, p. 238.

Esse caráter de instabilidade e incompletude já se mostra a partir do título das viagens que, geograficamente, deveriam abranger também a Itália, mas que se concentram apenas – no nível do enunciado – na França. Sabemos também que o paradigma dos livros de viagem na época de Sterne é o livro de Tobias Smollett, *Travels through France and Italy*, de 1766, subvertido "parodisticamente"⁵ em *Asj*. O que se poderia esperar – à época – de uma viagem autoproclamada "sentimental" não é exatamente o que encontramos na narrativa. Isso pressupõe mais um elemento parodístico estendido ao discurso ficcional, mas a questão não é tão simples assim, pois incorreríamos naquele binarismo bastante redutor o qual estamos inclinados a rejeitar. John Mullan talvez nos dê a chave para essa questão quando diz que o caráter cômico de *Asj* não se dá pela ironização do sentimentalismo, "*but because we cannot tell whether it is being mocked or not*".⁶ Essa indecidibilidade proposta pelo texto e estendida ao leitor – conclamado a preencher os vazios significativos da narrativa – é confirmada pela leitura, garantindo sua validade e atualidade. Discutir tais procedimentos ficcionais em Sterne, hoje, significa retomar criticamente indagações essenciais da problemática narrativa.

Entendemos que as questões percebidas na obra de Sterne são fundamentais para a compreensão do projeto machadiano. A poética de Machado vai, sem dúvida, dialogar com a tradição sterniana, mas resguarda sua diferença e originalidade em relação ao(s) seu(s) modelo(s). No "Prólogo da terceira edição" das *MpBC*, Machado responde a duas questões: a primeira, levantada por Capistrano de Abreu, interroga se as *Memórias* são um romance ou não; a outra, de Macedo Soares, recorda as *Viagens na minha terra*, de Garrett.

À primeira, responderá o próprio Brás Cubas: "era romance para uns e não para outros"; na segunda questão, também Brás Cubas socorrerá o autor: "Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo".⁷

As duas colocações machadianas são particularmente reveladoras para nossa investigação. Em primeiro lugar, identificamos dois leitores. O primeiro (Capistrano de

⁵ VIVIÈS, Jean. A sentimental journey or reading rewarded. *Bulletin de la Société d'Etudes Anglo-Américaines des XVII et XVIII siècles*, 38, Juin 1994, p. 246.

⁶ MULLAN, John. Sterne's comedy of sentiments, cit., p. 241.

Abreu) pergunta sobre a natureza da obra, enquanto o segundo (Macedo) a associa a outro romance. Se a primeira interrogação instaura perplexidade frente à forma do romance, a segunda o vincula a uma tradição, recusada, no entanto, por Machado:

O que faz de meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama "rabugens de pessimismo". Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter lavores de tal escola, mas leva outro vinho.⁸

Porém, reclama nossa atenção o fato de Machado transferir – mais uma vez, genialmente – a autoridade da resposta ao "defunto autor", uma entidade narrativa que adquire vida própria, escapa ao crivo do autor-empírico (ou o "eu civil", Machado de Assis) e assume identidade e discurso. Esta é uma guinada conceitual *originária* em nossas letras. A partir dela, necessariamente se criou um novo modelo de leitor. Este novo leitor está compelido a abdicar de seus pressupostos racionalizantes fornecidos pelo confortável "distanciamento crítico", "imparcial" e "objetivo", para ser lançado no labirinto romanesco de uma prosa que não lhe dá tréguas: "O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado". À nova tarefa do leitor, inaugurada entre nós por Machado, impõe-se o risco de interpretar as instâncias perturbadoras da obra e do real que esta quer problematizar, e sem concessões: "A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus".⁹

Em um pequeno "Prólogo" de três parágrafos, Machado consegue, ao mesmo tempo, problematizar o leitor, o autor, o narrador-personagem, a própria ficcionalidade da ficção, além de desestabilizar assentamentos do real representado. Instaura uma nova poética, faz nascer um novo leitor. O projeto machadiano está contido nas mediações entre narrar e "ficcional", muito bem descritas por Carlos Sepúlveda: "narrar é, decerto, contar, isto é, ordenar segundo uma sequência temporal-espacial, contida na lógica de

⁷ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 512.

⁸ Idem, p. 512.

⁹ Idem, p. 513.

uma língua, porém ficcionar é o esforço metódico para escapar a esta fatalidade, porque significa, ao mesmo tempo, fingir e revelar".¹⁰

Toda obra, ao fingir, representa, e ao representar, revela. Nesse fingimento que representa e nessa representação que revela, impõe-se ao leitor a responsabilidade de, não mais ingenuamente, responder à provocação do Bruxo. Não houvesse um óbvio parentesco literário entre as obras, a aproximação com as temáticas desenvolvidas em cada uma particularmente já nos daria um farto material de análise. Embora de culturas e épocas distintas, o conjunto formado pelos dois romances vai apontar para uma questão, na atualidade, crucial, pois dá o tom do debate contemporâneo sobre as possibilidades da razão e da metafísica na compreensão do real e da verdade.

A partir dessas constatações, pretendemos compreender os romances contemplados como instâncias estruturadas por uma ordem e regras internas, cuja economia é a conjuntura formal, organizacional dessas obras, que evocam, ao mesmo tempo, um "mundo possível", no sentido conferido a essa questão por Umberto Eco: como um "construto cultural".¹¹ Por outro lado, não deixaremos de lado o eixo dialógico/semiótico que nos permitirá estabelecer pontos de contato entre a criação ficcional e a reflexão acerca do real.

Como não pode dar conta de todas as possibilidades, visto que um "mundo possível constitui um fato ideológico"¹² e que toda ideologia, seja individual ou de classe, depende do âmbito interpretativo e apriorístico do real, o texto não pode ser esgotado, assim como as interpretações só podem ser transitórias. Não poderemos, portanto, nos desviar do texto-esfinge, reconhecendo, de antemão, o caráter desconstrutor do texto originário, que dá consistência e sentido aos textos que virão.

Observemos, inicialmente, uma citação de Ítalo Calvino:

A rapidez do estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura, qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um

¹⁰ SEPÚLVEDA, Carlos. *Machado de Assis e os outros*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1994. Cópia mimeo. Publicação avulsa. p. 37.

¹¹ ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 110.

¹² Idem, p. 113.

assunto para outro, a perder o fio do relato para encontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios.¹³

Mais adiante, prossegue o autor: "A grande invenção de Sterne consistiu no romance inteiramente feito de digressões".¹⁴ Quando vê nas divagações e digressões uma estratégia para adiar a conclusão, uma fuga do poder do tempo e da morte, Calvino aponta para o ilimitado como marca da busca narrativa, do fato ficcional. Não estamos longe de compreender que, atualizando a obra na leitura, o consumidor do texto de ficção necessariamente evoca a questão do limite, do ilimitado e do tempo. Em *Asj*, o caráter desagregador das divagações e digressões convida o leitor a um trabalho de reapropriação do tempo que não mais se efetiva na linearidade expositiva dos fatos. Em certo momento, diz o narrador de *Asj*: "*I seldom go to the place I set out for*".¹⁵ A narrativa está sempre a apontar para um outro lugar. Este dispositivo iterativo altera, desestabiliza, rompe a crença do leitor no pórtico seguro da leitura até então produzida.

O leitor, convidado a julgar e participar, será exposto às "indelicadezas" de uma prosa que não permite o ponto final, operando nas reticências. Madeleine Descargues refletiu muito bem sobre essa questão ao dizer que o texto delicado de *Asj* é também "*la plus grande indélicatesse*", que propõe "*l'exploration du lecteur comme apprentissage de la maïeutique sternienne de la lecture*".¹⁶ Acrescentaríamos que a maïeutica sterniana é uma maïeutica deslocada, já que, diferentemente do método socrático, visa a suspender as categorizações da verdade, desestabilizando o interlocutor-leitor em sua crença na verossimilhança ao expô-lo aos caprichos do narrador: "*It is time the reader should know it, for in the order of things in which it happened, it was omitted; not that it was out of my head; but that, had I told it then, it might have been forgot now, and now is the time I want it*".¹⁷

A decisão de narrar está condicionada ao narrador, que domina seu ofício. Essa indelicadeza com relação ao leitor também é demonstrada em outra passagem – em

¹³ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 59.

¹⁴ Idem, p. 59.

¹⁵ STERNE, Laurence. *A sentimental journey through France and Italy*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1937. p. 82.

¹⁶ DESCARGUES, Madeleine. A sentimental journey ou le cas d'indélicatesse. *Études anglaises* 4, 1993, p. 409.

¹⁷ STERNE, Laurence. *A sentimental journey through France and Italy*, cit., p. 82.

ótica diferenciada –, na qual vemos que a personalidade voluntariosa do narrador se desvela. Na primeira vez em que avista o monge, Yorick predispõe-se a negá-lo um centavo sequer: "*The moment I cast my eyes upon him, I was predetermined not to give him a single sous*",¹⁸ embora sentindo "*the full force of the appeal*".¹⁹ Para Eugênio Gomes,²⁰ esse episódio mostra o caráter permanente da sovinice e circunstancial da generosidade. Acreditamos que, além disso, essas demonstrações da vontade consciente querem apontar ao leitor o caráter instável do narrador e de sua prosa: "*Le pour et le contre se traivant en chaque nation; there is a balance, said he, of good and bad every where*".²¹ É o que diz o oficial francês e é uma lição que Sterne/Yorick estende ao leitor.

Voltando ao tema das digressões e divagações, entendemos que a própria construção da narrativa, a ordem dos capítulos, enunciação e enunciado, compõem um quadro que propicia à técnica *sterniana* um resultado efetivo, desmantelando a linearidade da narrativa tradicional. A própria duplicidade de Yorick (narrador virtuoso x protagonista impuro), sua não-identidade oficial – viaja sem passaporte –, requer do leitor uma postura crítica, na qual este deve rever sua visão de mundo no momento em que penetra no universo significativo do autor. *Asj* é narrativa de aprendizagem, tanto do narrador em suas andanças e divagações, quanto do leitor desvendando a *gnose* do autor.

O modelo digressivo fornecido pelo texto aponta ainda para sua literariedade. Todo grande autor, em determinado momento de sua obra, reflete sobre sua matéria ficcional. Sterne não foge à regra: "*Where there is risk, there may be loss*".²² Literatura é risco e também acaso: "*Now the event I treated gaily came seriously to my door*";²³ mas também é uma construção, como já mostramos anteriormente: um ato de vontade, estrutural. Dentro dessa contradição, o leitor opera mecanismos textuais, faz sua viagem/aprendizado, sem descartar o fato de que o relato literário é obra da imaginação,

¹⁸ Idem, p. 5.

¹⁹ Idem, p. 7.

²⁰ Cf. GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília, INL, 1976. p. 53-73.

²¹ STERNE, Laurence. *A sentimental journey through France and Italy*, cit., p. 67.

²² Idem, p. 46.

²³ Idem, p. 75.

o que o próprio Sterne nos mostra: "*I will not go to Brussels, replied I, interrupting myself – but my imagination went on*".²⁴

Em um capítulo intitulado "*The Letter*", o narrador não hesita ainda em apropriar-se de uma carta. A epístola, instrumento paraliterário do qual se serve o narrador, com algumas alterações aqui e ali, serve com eficiência a propósitos diferentes. As palavras, mostra Sterne, apenas dispostas no texto, centralizadas no modo "escritura", são apenas repetições empobrecedoras que não dão conta da complexidade do real: cortam em qualquer direção, caminham por qualquer estrada. Busca-se na diferença a identidade e na identidade a diferença, não se decidindo por uma nem por outra.

O caráter transitório e inconstante das digressões e divagações está relacionado ao tempo do discurso: "O tempo do discurso é o resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõe um tempo de leitura". No texto Sterneano ocorre um processo de "desfamiliarização" no qual "o leitor é obrigado a 'mudar de marcha' através daquele vazio simples, porém enorme".²⁵ Desta forma, o narrador de *Asj* consegue provocar o questionamento pela ruptura da linearidade; e, por outro lado, faz com que os vazios – plenos de significação – possam ser preenchidos pelo mesmo leitor (atento). Talvez aí resida a "delicadeza" da prosa sterniana em *Asj* – e podemos ainda estender essa "delicadeza" ao projeto machadiano –, mas essa palavra final é uma conjectura e implica dizer que também o crítico literário (lembramos Capistrano de Abreu, no caso de Machado) está impelido a deslocar-se no tempo do discurso, ajustando-se aos reclames da prosa. Singular inversão, que retira do crítico as ferramentas da razão com as quais operou (e ainda hoje vem operando) no sistema literário.

Voltando a Madeleine Descargues, "*A sentimental journey est le fruit d'un équilibre entre plusieurs désirs*"; "*ce voyage est la condition du dialogue avec le lecteur, lui-même condition des retrouvailles de Sterne et de Yorick, de Sterne et du lecteur avec lui-mêmes*".²⁶ Nessas duas passagens, Descargues nos mostra seu ponto de vista em relação à "delicadeza" como possibilidade de comunhão do "eu" errante da

²⁴ Idem, p. 47.

²⁵ ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*, cit., p.63.

²⁶ DESCARGUES, Madeleine. *A sentimental journey ou le cas d'indélicatesse*, cit., p. 418.

prosa com o outro. Se entendermos o leitor como um dos "outros" para quem a narrativa se dirige, podemos compreender melhor de que forma divagação e digressão são artifícios da reflexão. Retornemos a Descargues:

*[...] c'est enfin la suprême délicatesse de Sterne de traiter ce sujet comme le jeu d'une conversation polie et de ne pas prétendre imposer à son lecteur une description de lui-même que impliquerait la naïveté d'une conviction de soi, mais de lui proposer en lieu et place une activité vraie de réflexion dans son écriture de l'indélicatesse que le jeu habile du réthoricien lui fait découvrir comme la sienne propre.*²⁷

Descobrimos as viagens inferenciais propostas pelo narrador, o leitor participa do "jogo de uma conversação polida" que é a marca da delicadeza sterniana para com o leitor. Porém, o que poderia significar uma tutela socrática é esvaziado pelo *humour*, pelo ceticismo de uma prosa que não cede aos assédios de uma razão monológica que dissolveria o texto nas malhas de uma óbvia pedagogia do leitor.

O "viajante sentimental" corre riscos; melhor, está sob o risco do agir. A natureza, diz, é tímida e odeia atuar na frente dos expectadores. Por isso, o lugar da reflexão repousa em "não-lugares", nas digressões que alteram e contaminam aquilo que identificam, repetindo o que já foi dito e compreendendo outra coisa além. Se nossas palavras lembram as correntes críticas da desconstrução, é porque a digressão e a divagação são instrumentos de uma poética do acaso e da indecidibilidade: "[...] *in such an unobserved corner you sometimes see a single short scene of hers (nature), worth all the sentiments of a dozen French plays compounded together*".²⁸

Vejamos, ainda, uma passagem em que a fala do velho oficial francês é representativa:

*[...] there is a balance, said he, of good and bad every where; and nothing but the knowing it is so, can emancipate one-half of the world from the prepossession which it holds against the other; that the advantage of travel, as it regarded the "savoir vivre", was by seeing a great deal both of men and manners; it taught us mutual toleration; and mutual toleration, concluded he, making me a bow, taught us mutual love.*²⁹

²⁷ Idem, p. 419.

²⁸ STERNE, Laurence. *A sentimental journey through France and Italy*, cit., p. 114.

²⁹ Idem, p. 67.

Yorick está prestes a concordar com o francês. Mas o *eu* que não decide fala mais alto: "*I thought I loved the man; but I fear I mistook the object – 'twas my own way of thinking – the difference was, I could not have expressed it half so well*".³⁰ O que se insinua aqui é uma diferença na repetição: "[...] *I blush'd at many a Word the first month which I found inconsequent and perfectly innocent the second*".³¹ Essa passagem revela que o caráter digressivo e divagador é uma estratégia textual, mas seu conceito é filosófico. Implica um reconhecimento da transitoriedade do mundo e dos instrumentos que a razão nos fornece – a nós, leitores – para compreendê-los e questioná-los: "*Subversion makes sense only if the subverted form can be identified*", e essa identificação é histórica: "[...] *Sterne's garden of forking paths is also an eighteenth-century English garden*".³²

A crítica que pretende, hoje, tratar dos problemas evocados na obra deve levar em consideração essa questão levantada por Viviès. Sterne estava diante um novo público o qual sua prosa viria a formar e que só muito mais adiante estaria apto a movimentar-se nesse novo universo de imprevisibilidades. Portanto, se hoje nos é elementar afirmar o caráter polissêmico do texto, para os contemporâneos de Sterne – e mesmo para os que vieram logo depois – não era tarefa tão simples.

Dessa forma, é fundamental perceber a contribuição de Sterne para a análise da literariedade do discurso literário. E é com as palavras de Yorick que resumiremos nossas indagações e divagações sobre *Asj*: "*As this is not a work of reasoning, I leave the solution as I found it, and content myself with the truth only of the remark [...]*".³³ A tarefa que encaminharemos a seguir, aberta pela reflexão sobre a poética sterniana, amplia a discussão, que não se encerra aqui. Sabemos da deficiência da crítica – de nossa crítica, especialmente – face aos desafios propostos por obras fundadoras; mas como – felizmente – perdemos o medo de correr riscos e de errar, podemos proceder a uma aproximação com os textos, sabendo dos limites desta busca e da própria transitoriedade dos conceitos.

³⁰ Idem, p. 67.

³¹ Idem, p. 67.

³² VIVIÈS, Jean. *A sentimental journey or reading rewarded*, cit., p. 249-250.

³³ STERNE, Laurence. *A sentimental journey through France and Italy*, cit., p. 64.

Um dos aspectos mais importantes da caracterização do leitor esboçado em *MpBC*, romance com o qual Machado inaugura uma nova página em nossas letras, é, sem dúvida, a caracterização de um novo público. Após um período de reclusão, em 1878/1879, por motivo de doença, Machado retorna à cena literária com as *MpBC*. Nessa obra, do título ao ponto final, o que se busca é a "construção" do "novo leitor". Essa construção, como veremos, será problemática. A primeira questão é a seguinte: como alguém que visa criar um novo público dirige-se a este recorrendo à ironia, ao jogo de desestabilização que, paradoxalmente, afasta o leitor ao questioná-lo?

Em primeiro lugar, é preciso notar o estardalhaço do narrador³⁴ ao se "apresentar" ao leitor. Da epígrafe, dedicada ao verme inaugural, passando pelo insólito do título, na dedicatória ao leitor, ou pelos vários chamamentos com os quais o narrador evoca-provoca uma leitura diferenciada, a narrativa acidentada quer e procura desestabilizar, o que "permite uma pluralidade de leituras, em função da mudança da ótica histórica do leitor",³⁵ lembrando que o projeto machadiano se compromete com a edificação de um leitor diferenciado.

Já foi dito que o Machado da segunda fase estava contido no primeiro Machado. De fato, em *Ressurreição*, seu primeiro romance, o autor já esboçava uma crítica à razão cientificista e monológica. Por exemplo, o médico que assiste Raquel dá a medida do germe crítico que iria contaminar os romances da maturidade:

Em sua opinião Raquel estava irremediavelmente perdida. Não era opinião aérea e infundada; ele podia demonstrá-la com argumentos cabais e irrefutáveis. Demonstrou-o efetivamente, durante vinte minutos, com a justa apreciação dos fatos, os *dados seguros da ciência*, e uma *dialética tão cerrada* que era impossível fazer-lhe a menor objeção.³⁶ (Grifos nossos)

Mas esse caminho, disseminado já no primeiro romance, cedeu aos dispositivos românticos nos três romances seguintes, com os quais o autor irá "acertar contas", para mais tarde inaugurar uma nova fase. Nesse projeto fundador, o vínculo com a fase romântica não deixou de revelar seus percalços.

³⁴ Cf. SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

³⁵ LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 85.

³⁶ ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 152.

Ao lançar as *MpBC*, Machado já era um escritor respeitado. A nova e surpreendente narrativa, a princípio, não lhe rendeu sucesso de público. Algumas críticas – como a de Sílvio Romero – veriam no autor um "macaqueador" de Sterne, mero imitador dos europeus. Machado perde ainda para Aluísio de Azevedo em vendagem. Enquanto *O mulato* caía no gosto do público, a vendagem das *MpBC* declinava. Esses dados mostram que a construção de um novo público leitor é algo sempre problemático e que Machado não escapou à regra.

A segunda observação se funda na separação que devemos fazer entre o leitor evocado na obra e o leitor-receptor. No prólogo "Ao leitor", Machado distingue a "gente grave" da "gente frívola", as "duas colunas máximas da opinião". Essa dicotomia é rompida pelo propósito de escrever e dizer as coisas "de um jeito obscuro e truncado", propondo uma terceira via de compreensão,³⁷ fincada no abandono de uma ideia de leitura vinculada ao estratagema romântico. Segue-se a isso uma profunda e constante sequência de "indelicadezas" para com o leitor. José Guilherme Merquior já havia dito que "*Brás Cubas* é um caso de novelística filosófica em tom bufo; um manual de moralista em ritmo polifônico",³⁸ e este ritmo, estendido ao leitor, lança o mesmo no jogo de ironia e descentramento. A paródia dos dispositivos românticos, por exemplo, solapa a leitura da "gente frívola".

Situações clássicas do universo romântico são devidamente desmanteladas. Quebram-se as expectativas:

Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: Nada.³⁹

A ausência de enobrecimento dos personagens, a começar pelo protagonista – basta verificar sua "genealogia", do tanoeiro Damião Cubas, devidamente esquecido pela família, passando por Luís Cubas, licenciado e estudante de Coimbra –, também é

³⁷ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cit., p. 513.

³⁸ MERQUIOR, José Guilherme. O romance carnavalesco de Machado. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1987. p. 6-7.

³⁹ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cit., p. 525.

anticonvencional. Mas o fato de ser Brás Cubas um sátiro, um galhofeiro, além de representante das classes dominantes, é revelador a ponto de motivar Roberto Schwarz à crítica à desfaçatez de classe, que é a base de sua interpretação das *MpBC*. Acrescentemos que as heroínas das *MpBC* estão na contramão da série romântica: "Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos".⁴⁰ Esse recurso parodístico vai se estender a Eugênia, "flor da moita", filha de encontros furtivos, cujo destino expõe-se aos caprichos do narrador. E os exemplos se multiplicam. Mas, voltemos ao nosso leitor-personagem.

Todo leitor construído pela prosa e participante do esquema narrativo machadiano possui uma identidade duvidosa. Como construção abstrata, sua condição se centra na mobilidade da leitura e na economia interna da obra, este um terreno um pouco mais seguro. A homologia entre o leitor-personagem e os possíveis leitores empíricos só se dá pela mediação, que prevê uma atualização, por parte dos últimos, vinculada a sua enciclopédia e aos conceitos de mundo (ideológico, como já vimos), que vão fornecer dados para a interpretação. Questionando o leitor-personagem, podemos compreender certas características que denotam sua função na obra. Dentre os vários aspectos que esta questão levanta, gostaríamos de destacar a função dialógica na relação narrador/leitor. Em primeiro lugar, devemos compreender que o autor – nos informa Bakhtin – é uma entidade autônoma, "um objeto do discurso, mudo e sem reação, que permanece fora dele",⁴¹ e sua concordância com o narrador, além de ser hipótese há muito descartada ou desprestigiada, não nos auxilia em nossa interpretação: "Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a imagem de sua linguagem".⁴²

Se o narrador – o sujeito que fala no romance, na terminologia bakhtiniana – é sempre um ideólogo, como pretende Schwarz, um dos pólos dessa questão é, nas *MpBC*, a provocação ao leitor. Provocação que é levada ao paroxismo: "[...] o maior defeito deste livro és tu, leitor".⁴³ Na "corrente serpeante" da leitura, o leitor é guiado:

⁴⁰ Idem, p. 536.

⁴¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1988. p. 156.

⁴² Idem, p. 137.

⁴³ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cit., p. 583.

"Vejam agora leitor, oito dias depois da morte de meu pai [...];"⁴⁴ "Não tremas assim, leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue";⁴⁵ "[...] já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à Casa, e convidava a Sandice a sair [...]"⁴⁶ A mão que encaminha o leitor o conduz ao jogo de assimetrias, bem resumido no conceito de "errata pensante", em que "cada estação de vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes".⁴⁷

O jogo discursivo de Machado é um lance de dados; não abole o acaso, vive do que é interpretação e contradição e só se esgota com a morte. O "legado de nossa miséria" só nos é dado em parte e o estatuto de defunto-autor permite uma visão ao mesmo tempo distanciada e irônica. Livre das barreiras metafísicas, dos binarismos, da própria finitude que é a vida, o narrador se configura como instância que paira sobre o real, roça as verdades, circundando-as, sem compromisso com um projeto acabado; ao contrário, vincula-se ao jogo das dessimetrias. Brás Cubas pode narrar fora do centro, afastado de uma estrutura concentradora, daí conduzindo o leitor, surpreendendo-o no labirinto, onde as várias formas de entrada são mais importantes do que a saída. Entre entrada e saída há mediações, processos de descentramento, que escapam aos critérios de verdade criticados no jogo irônico e desestabilizador. A natureza dialógica das *MpBC* nos permite observar na relação narrador/leitor uma pluralidade de línguas e discursos que, dispostos, formam o arcabouço da pena machadiana.

Podemos agora estabelecer uma compreensão do processo de formação do novo leitor, em que se nota a indelicadeza machadiana. Machado apreendeu, em suas leituras de Sterne, um modelo dialógico, e o estranhamento provocado por aquela obra será temperado "pelo sentimento amargo e áspero".⁴⁸ Assim, sem desprezar as interpretações de cunho sociológico, entendemos que os aspectos psicológicos são fundamentais para a apreensão do conjunto de estratégias esboçado pelo narrador.

Não se pode esquecer que, apontando a todo o momento para o esquecimento, para a fragilidade da memória e para a falibilidade da razão em responder a questões de

⁴⁴ Idem, p. 562.

⁴⁵ Idem, p. 577.

⁴⁶ Idem, p. 524.

⁴⁷ Idem, p. 549.

⁴⁸ Idem, p. 512.

cunho existencial e psicológico, o narrador testa, no leitor, sua capacidade de ler criticamente, mostrando que qualquer distração pode conduzi-lo a equívocos interpretativos. O erro, porém, como condição do homem na qualidade de errata pensante, não sendo um defeito propriamente dito, mas condição humana, faz parte dos acasos da vivência. Como não podemos nos apropriar da realidade de forma segura e confiável, o jogo é a possibilidade de compreensão do mundo. Jogar significa revelar aquilo que se esconde ao mesmo tempo em que encobre o que se manifesta. Porque a realidade é relativa, ao apontar a leitora pálida, o leitor culpado, trêmulo, ingênuo, Machado mostra como tudo se dissolve e se desconstrói no labirinto do discurso, em suas ramificações.

Dessa forma, percebido quer no âmbito das desventuras da razão, sob a ótica da "desfaçatez de classe", ou visto sob o prisma psicológico,⁴⁹ é certo que o narrador Brás Cubas aponta para o (seu) jogo, no qual o leitor, impelido a participar, vê-se enredado no fio da ironia, da dissimulação e do descentramento. Antecipando os modernos, Machado, consciente ou inconscientemente, dialoga com a tradição sterniana e nos indica caminhos férteis para a compreensão das narrativas que se seguiriam à sua obra renovadora.

Procuramos um modo de entrada no texto. Este nos foi dado pela análise do papel do leitor: seja ele construído pelas obras ou sob a ótica do leitor-receptor, estão ambos expostos ao dialogismo que as narrativas evocam. Essa vocação para provocar foi, cronologicamente, estabelecida por Sterne. Na reflexão crítica em relação ao ficcional – revestida de ironia, paródia e jogo –, Sterne aprofunda a problemática da ficcionalidade do ficcional quando se dirige ao leitor e institui questões. Na contramão da literatura vigente, a prosa de *Viagem sentimental* rompe a cadeia discursiva e questiona a dialética de um mundo empírico que rejeita o acaso. Desta forma, visando surpreender o leitor na "suspensão da crença" em uma prosa estável, confortável, Sterne, delicadamente, o aponta como *a questão* da obra por excelência. Ironia e jogo são atitudes fundamentais para essa compreensão, pois no jogo algo se lança – como em um lance de dados – e nesse movimento questiona-se razão e acaso.

Esse vigor do questionamento ganha músculos na prosa machadiana. Machado radicaliza a proposta sterniana quando, segundo o próprio narrador, incorpora as tintas do pessimismo. O pessimismo machadiano surpreende as categorias de verdade e as volatiliza. As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um tratado sobre a instabilidade do mundo, antíode ao naturalismo o qual via na interpretação cientificista do mundo o modo privilegiado de acesso à verdade. Machado mostra que o império do significado está exposto ao paradoxo: quando olhamos para o nosso umbigo, os acontecimentos escapam a nossa compreensão, nos ensina o Bruxo. Portanto, impossibilitados de pensar a totalidade, nos resta radicalizar a reflexão, único modo de acesso à significação. Delicadeza do autor: transferir esse papel e essa responsabilidade para o leitor. Ironia, jogo? Sim, pois ambos são as condições de reflexão do real com as quais Machado opera.

O leitor construído pelas narrativas sintetiza a busca de novos paradigmas. Com Sterne e Machado – cada um em sua época, cada qual com suas inquietações – percebemos nos paradigmas que orientam as épocas históricas um determinado saber disseminado, uma concepção de mundo e de história que norteiam o percurso da razão, em que os decretos de verdade não resistem ao questionamento radical. Os mecanismos de produção do saber são instáveis e o discurso deve ser, como nos mostram os textos estudados, o alvo da reflexão, sem esquecer o papel do leitor como agente fundamental.

Prosas inconstantes, as duas narrativas rumam ao futuro; mostram seu vigor na radicalização do discurso como forma de poder; desvelam seus mecanismos quando jogam com os leitores e os alertam para as armadilhas deste poder. Suprema delicadeza.

Paulo César Silva de Oliveira
Centro Universitário Uniabeu
Belford Roxo, RJ

⁴⁹ Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. Contribuição, salvo engano, para uma dialética da volubilidade. In: _____. *Mal-estar na modernidade: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 304-338.

Paulo César Silva de Oliveira é doutor em Ciência da Literatura – Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; professor adjunto do curso de Letras do Centro Universitário Uniabeu. Em 2010, obteve o 1º lugar no concurso para professor adjunto de Teoria Literária do curso de Letras da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: paulo.centrorio@uol.com.br