

➤ Viagem à roda da ficção

Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira

Doutora em Literatura Comparada (UFRJ)

UNIGRANRIO

mitchell@centroin.com.br

1. Introdução

Ao romper com a narrativa romântica, Machado de Assis elabora um novo enunciado romanesco, baseado em uma estratégia formal que já havia sido utilizada anteriormente pelos precursores do romance: a autoconsciência narrativa.

A metanarrativa é uma forma textual da autoconsciência do processo do narrar que revela a ficção como artefato, como um construto do autor. O texto assim construído fornece em si mesmo um comentário acerca do seu próprio status como ficção e como linguagem e dos seus próprios processos de produção e recepção, constituindo o que Hutcheon (1984, xii) chama de “narrativa narcísica”.

A voz que, autoconscientemente comenta os mecanismos através dos quais se constrói a ficção, é o elemento mediador entre dois mundos ontologicamente diferenciados: o mundo ficcional, em que as personagens transitam, e o mundo do leitor. Por ter trânsito livre entre o real e o imaginário, ela invade o mundo aparentemente autônomo da história, estabelecendo relações dialógicas constantes, que conduzem o leitor a perceber a obra como processo e como produto.

O propósito deste ensaio é analisar os procedimentos metalingüísticos em Memórias Póstumas de Brás Cubas, a fim de demonstrar que, enquanto processo, sua finalidade não é meramente separar a ficção da realidade, e sim levar o leitor a perceber que a tensão entre o real e o imaginário reflete o “desmascaramento” das convenções literárias existentes e a busca de identidades estética. Para tanto, há que observar como se apresenta esse novo narrador, o papel da intertextualidade e da recepção e a questão da referência, a fim de perceber como a autoconsciência narrativa vem, em última instância, despertar a autoconsciência crítica.

2. A narrativa narcísica

A origem da auto-reflexividade remonta à intenção paródica de desafiar convenções através do espelho, da qual Dom Quixote, de Cervantes, é o primeiro exemplar (Hutcheon, 1984, 18). As características desse tipo de narrativa, transformadas pela habilidade de autores tais como Sterne, Fielding e Defoe, dentre outros, atravessaram os séculos XVIII e XIX, vindo a constituir o mais importante traço da literatura pós-moderna.

Ao desnudar a ficção e o sistema lingüístico ante os olhos do leitor, a narrativa narcísica transforma o processo do fazer, do poiesis, em parte do prazer compartilhado da leitura. Compartilhado porque a voz que invade o relato dirige-se a um determinado tipo de leitor, que a própria narrativa constrói.

A narrativa narcísica na obra de Machado de Assis não só foge ao paradigma romântico, com o qual rompe, mas também desafia o ideal estético realista. A adoção de um novo modelo narrativo indica a negação radical da tradição de cunho romântico, onde a natureza e a cor local constituem qualidades da própria caracterização do povo e da hegemonia de classes, ao mesmo tempo em que representa um

repúdio ao enquadramento nos moldes realistas e naturalistas.

Ao construir uma nova posição de sujeito, Machado subverte o envolvimento mimético do texto literário com o mundo, desestabilizando as noções de realismo e referência por meio da confrontação direta entre discurso da arte e os discursos do mundo empírico. Na verdade, não há em sua obra um desejo de romper com a realidade e sim com o modo tradicional de representar a realidade. Machado promove essa ruptura não só através de uma nova focalização do sujeito, mas também através da incorporação e assimilação da herança literária (Eliot, 1989), da proposta de uma “verdade” ambígua e sempre dependente de pontos de vista.

2.1 O dono da voz

A metanarrativa manifesta uma preocupação em demonstrar a presença estética do autor. Em MPBC, o pseudo-autor está confortavelmente instalado no plano extradiegético, de onde narra a sua história.

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço, a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (Cap.1)

A fratura entre o “eu narrado” – Erzählender Ich – e o “eu vivido” – Erlenbender Ich (Stanzel, 1971, 60-61) — define Brás Cubas como um narrador autodigético, situado em um tempo ulterior à história que narra (Genette, 1972, 251). Mas, ao mesmo tempo em que se refere a eventos dos quais participou como personagem, no nível intradieético, o narrador de MPBC dá o salto estético que lhe confere as características do que Friedman (1967, 111-121) convencionou chamar de onisciência editorial, apresentando-se como narrador intruso, que invade o relato, expressando suas próprias opiniões e pensamentos, que podem ou não estar relacionados à estória.

Creiam-me, o menor mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então se pode deveras, porque entre uma e outra dessas duas ilusões melhor e a que se gosta sem doer. (Cap. VI, 20)

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está de certo um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez ... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. (Cap. XXXIV, 65- 6)

Desde o primeiro capítulo, a convivência da temporalidade presente do leitor e do narrador contribui para a incorporação do paradoxo que constitui o topos do romance. A antinomia entre vida e morte é refletora da relação paradoxal entre os elementos da narrativa. O leitor passa a compactuar com o impossível, aderindo ao tom irônico da narrativa, destruindo qualquer possibilidade de envolvimento mimético convencional e, ainda assim, co-participando da construção do texto. O plano do qual Brás Cuba escreve, posto que etéreo e eterno, dispensa a verossimilhança. É com o auxílio do leitor que ele constrói a ficção. A consciência da palavra sobrepõe-se a consciência do ser e a percepção de que a compreensão do mundo é mediada pela linguagem, faz com que a ficção, um mundo construído inteiramente da linguagem, torne-se modelo facilitador do aprendizado da própria construção da realidade (Waugh, 1985,2).

O fluxo das palavras é paralelo ao fluxo da vida, que é reconstruída através delas. Machado viola as

regras da seqüência cronológica e o seu discurso ficcional se apresenta construído com a mesma ausência de regras do pensamento, da memória.

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho o que fazer, e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco de eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...(Cap. LXXI,102)

Assim, o narrador explica a subversão da forma e contesta a produção literária convencional. Ao contrário dos autores românticos de ficção, que indicavam sua preocupação com os problemas estéticos por meio de prefácios, dedicatórias e posfácios, muitas vezes interagentes como reforço da verossimilhança, Machado introduz sua preocupação com a forma, e sua consciência crítica, através da função metalingüística, do dialogismo, da manipulação da forma e dos temas do passado literário. No entanto, quando faz uso do prefácio é com alta dose ironia.

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se esse outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, 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. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; eí-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. (Ao leitor, p.11)

A mudança de posição do foco narrativo revela um narrador que tem um estatuto de classe que o localiza no alto. É o narrador que vê de cima tanto o conteúdo do relato quanto o processo do narrar e, assim, se exime do julgamento alheio. A sua atenção não se limita apenas à matéria narrada, mas também à parte da linguagem existente no social e não incorporada no texto. A visão totalizadora do narrador dá um novo significado às contradições sociais, ironicamente reveladas no texto e formalmente expressas através da manipulação da técnica narrativa.

A metanarrativa constrói a dialética do olhar que se direciona tanto para o universo ficcional quanto para fora dele, construindo e desnudando, simultaneamente, a ficção. A crise entre o homem e seu meio encontra seu equivalente na crise do narrador e do próprio texto.

Ao colocar-se entre a normalidade e o absurdo, a narrativa engendra-se para além do limite da verossimilhança, da representação de tradição aristotélica, o que desestabiliza o conceito de "verdade", sem, no entanto negar ao homem o direito de perseguí-la e compreendê-la como uma questão de ponto de vista, determinada por interesses individuais.

Na realidade, a "distância olímpica" (Gledson, 1986,19) do narrador diante da história que narra é uma reação a uma crise geral do final do século XIX: a do narrador onisciente na ficção realista. Ao mesmo tempo em que demonstra controlar o leitor na direção do significado, o narrador revela a instância da criação como algo que escapa ao seu próprio controle. O ato criador está relacionado ao poder construtor da linguagem: "Virgília, personagem de MPBC, de Machado de Assis, é nascida da palavra "Virgílio", e tem sua origem no texto da cultura, pois Brás desenha-a na folha que tem em

mãos...”(Chalhub, 1986,65).

Eu deixava-me estar no canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes sem ordem, ao acaso (...) maquinalmente tudo isto; e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução, por exemplo, foi o virumque que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia escrever virumque e sai-me Virgílio...(Cap. XXVI, 58).

O exemplo acima contém um subtexto que tece um comentário acerca do próprio fazer narrativo. A passagem citada evoca o passado literário que está incorporado ao saber humano, à memória textual, que aflora em determinadas situações, consciente ou inconscientemente. É uma metáfora do processo criador.

2.2 O leitor e a voz do Outro

O dialogismo na obra literária ocorre ao longo de dois eixos: horizontal – do diálogo do autor com seu leitor potencial – e o vertical – do diálogo entre o texto e outros textos (Kristeva, 1969).

A estética da recepção veio redimensionar o processo de recuperação do significado do texto. Se for como parte de discursos anteriores que qualquer texto detém sentido e significância (Barthes, 1987), há que descobrir os vestígios textualizados do passado e observar a sua relevância na forma discursiva do presente.

Sob esse aspecto, a percepção de outros discursos dentro de um texto configura uma competência narrativa e uma capacidade de cooperação textual que é atribuição do leitor. “Um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade comunicativa concreta, mas também da própria potencialidade significativa” (Eco, 1979,57).

Ao leitor cabe concretizar o que está escrito, abolir pontos de indeterminação, transcender o texto existente e buscar no seu conhecimento do mundo os dados que não de possibilitar as inferências necessárias à reconstrução do discurso. À medida que lê um romance, o leitor é forçado, pelo efeito da retórica diretiva do autor, pela mediação do narrador e pelo acúmulo de referentes fictícios, a preencher o espaço entre o seu próprio mundo empírico e o universo ficcional. O texto funciona como ativador da memória do leitor, onde todos os textos anteriormente lidos estão armazenados. A intertextualidade é recuperada quando, de algum modo, o leitor é capaz de perceber a significância de um texto a partir do conhecimento prévio de outros textos. É claro que esse leitor está social e historicamente situado e a maneira pela qual interpreta a obra literária é profundamente condicionada por esse fato.

A par disso, a produção de um texto implica a idealização, por parte do autor, de um leitor potencial. Embora o leitor empírico, ou real, identifique-se, em termos semióticos, com o receptor, o destinatário, enquanto leitor ideal, não funciona como receptor, mas antes como um elemento com relevância na estruturação do próprio texto (Silva, 1983), ou seja, o elemento que Genette (1983,90) convencionou chamar de “narratário”.

Machado manipula os possíveis narrativos de modo a manter uma relação dialógica constante, tanto com o leitor quanto com os discursos outros. No prólogo de MPBC há uma verdadeira teoria da recepção, na qual são descritos diversos tipos de leitores: “gente grave”, o leitor dos romances realistas, “gente frívola”, o leitor dos romances românticos, e o “fino leitor”, que parece ser o leitor potencial de Machado.

O leitor cuja atenção é invocada pelo narrador não corresponde ao leitor real e sim ao narratário. Exemplos do controle do leitor como configurador do significado são encontrados nos muitos microdiálogos com o narrador:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. (Cap. XXIV).

Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois? ... a mesma. (Cap. XXVII)

Em alguns casos, o narratário pode transcender os limites do contexto narrativo, como o faz, por exemplo, o leitor evocado em Quincas Borba:

Este Quincas Borba, se acaso fizeste o favor de ler as Memórias Póstumas de Brás Cubas, é aquele naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inspirado, e inventor de uma filosofia. (QB, 38)

O leitor de quem é cobrada a leitura de MPBC tem o estatuto de entidade ficcional (Genette, 1983). O tipo de leitor para o qual Machado parece escrever – o fino leitor – é aquele que busca desvendar os mistérios do seu texto, a quem incita a descobrir por si mesmo, na articulação da narrativa, o seu princípio de realização; o leitor capaz de perceber a sua relação com o mundo ficcional:

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não distante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma grande dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pinturesca. E repito: não é meu. (Cap.CXXIV,200)

No exemplo citado, pode ser traçada uma alusão à concepção de Nietzsche de que a arte é um consolo metafísico para os males metafísicos do homem (1872,34); em que o desejo apolíneo da experiência do sonho como instância de fuga da realidade se concretiza. Essa alusão é um exemplo típico de intertextualidade.

Há que fazer diferença entre a intertextualidade de forma e a de conteúdo (Koch, 1991,75), uma vez que a primeira se restringe à repetição de expressões, enunciados, trechos de outros textos, ou então o estilo de determinado autor ou de determinados tipos de discurso, enquanto que a última – e, por motivos óbvios, a mais constante – é mais ampla, podendo abranger qualquer tipo de texto, e apresenta-se de forma explícita ou implícita. A intertextualidade implícita, por não ter indicação da fonte, requer do receptor do texto os conhecimentos necessários para recupera-la, assim como para detectar a pistas do produtor do texto ao retomar o que foi dito por outrem.

A intertextualidade é detectável na medida em que a comunicação com o leitor é bem sucedida. A obra de Machado é profundamente intertextual, uma vez que incorpora e assimila a herança literária, operando a sua re-proposição através da paródia. “A relação que Machado de Assis estabeleceu com a tradição foi sempre parodística: incorpora-a para que ela fique, mas nega-a pela deformação e deslocamento do contexto em que existe” (Bosi, 1982,40).

A técnica adotada por Machado em MPBC é construída a partir de uma pluralidade de vozes, muitas vezes advindas de outros discursos, cuja finalidade é pôr em xeque o discurso do narrador em sua versão dos fatos narrados; é desafiar os modelos narrativos, relativizar e questionar o sentido e a forma como expressão estética de um questionamento mais amplo, situado no mundo empírico: a questão do poder. “Foi o poder, em sua multiplicidade de manifestações ao nível da linguagem, que passou a organizar a produção das formas artísticas machadianas” (Bosi, 1982,41).

Ao incorporar o passado literário, Machado o reinterpreta, ao mesmo tempo em que o utiliza para problematizar o presente. Assim ele reescreve o discurso irônico de Fielding, em Tom Jones, na sua brincadeira com a forma, em sua relação com o leitor:

Tão curto que dispensa prefácio. (Tom Jones, Cap. I, Lv, 15o.)

Breve e doce. (Tom Jones, Cap. VIII, Lv, 15o.)

Capítulo que, apesar de curto, pode arrancar lágrimas de alguns olhos. (TJ, Cap.X, Lv. 15o.)

Triste, mas curto. (MPBC, Cap XXVIII)

Curto, mas alegre. (MPBC, Cap XXIV)

Em ambas as obras, a consciência de quem narra, operando a nível fático, é a consciência da metalinguagem da arte.

Fielding foi o primeiro autor a teorizar sobre a divisão em capítulos, ainda que em um capítulo totalmente irônico, no qual afirma ser o espaço entre capítulos “ a resting- place”, uma pousada, onde o leitor tem a oportunidade de fazer uma reflexão retrospectiva sobre o capítulo anterior, além de possibilitar ao autor a antecipação do que ainda está por vir. O capítulo de Joseph Andrews (p.73-75) que trata do assunto termina com a seguinte metáfora: “ o autor geralmente divide um livro, como faz o açougueiro com a carne, pois tal auxílio é de grande ajuda para ambos, o leitor e o trinchador”.

Em MPBC, há um capítulo que se coaduna com a teoria de Fielding:

CAPÍTULO CII

De repouso

Mas este mesmo homem, que se alegrou com a partida do outro, praticou daí a tempos...Não, não hei de contá-lo nesta página; fique este capítulo para repouso do meu vexame.

Machado refere-se explicitamente à técnica de Fielding em Quincas Borba:

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros – velhos todos – em que a matéria do capítulo era posta no sumário: “De como aconteceu isto assim e mais assim”. (...) Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes e a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollett, muitos capítulos dos quais só pelos sumários estão lidos. Pegai em Tom Jones, livro IV, capítulo I, lede este título: Contendo cinco folhas de papel. É claro, é simples, não engana a ninguém; são cinco folhas, mais nada, quem não quer não lê, e quem quer lê, para os últimos é que o autor conclui obsequiosamente – e agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo”(Cap. CXII).

Eugênio Gomes, em seu estudo das correções de Machado de Assis, alerta os leitores para o fato de que o capítulo que, desde a segunda edição, apresenta o título “Destino”, originalmente era denominado “De como o autor, não achando denominação para este capítulo, limita-se a escrevê-lo”. O título denuncia a empolgação de Machado com o método de Fielding, muito embora tenha sido modificado mais tarde.

A inclusão do leitor como cúmplice da narrativa também é artifício usado por Fielding. Comparem-se os dois exemplos abaixo:

As provisões, portanto, que aqui fizemos outra coisa, não são senão a Natureza Humana. Nem receio que o leitor sensato, por mais luxuriosos que sejam os seus gostos, se assuste, me critique ou se escandalize por haver eu citado um artigo só. (Tom Jones, cap.1, 13)

Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que disse comigo, logo depois que Dona Plácida saiu da sala. (MPBC, cap. LXXV, 105)

A preocupação em relação à crítica é alvo de ambos os autores:

Uma crosta para os críticos

Cuidar-se-á, porventura, que em nosso último capítulo inicial, tenhamos tratado o formidável grupo de homens denominados críticos com mais liberdade do que nos convém...(TJ, cap. 1, lv. 11o., p.339)

A um crítico

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias” (MPBC, Cap CXXXVIII, 158).

Apesar da afinidade entre Fielding e Machado, não há dúvida de que Sterne foi a inspiração principal para as peripécias narrativas de MPBC. Laurence Sterne foi um desafio aos preceitos da estética neoclássica, ao deslocar o foco da narrativa das ações para as opiniões, do exterior para o interior, em *The life and opinion of Tristram Shandy - gentleman*. Na sua narrativa, as opiniões e impressões do

protagonista, sua atitude irônica frente à sociedade e aos comportamentos humanos são tão importantes quanto a história da sua vida. Tal procedimento contrariava a tradição narrativa de seu tempo, uma vez que visava a reunir a ação e a reflexão a fim de problematizar as questões fundamentais para o ser humano. Para tanto, optou por destruir o conceito de plot, isto é, enredo, substituindo-o pela fragmentação da narrativa (Brayner, 1979,73).

Ao entrar em contato com as teorias de Locke, Sterne transpôs para Tristram Shandy, como artista, a tese fundamental da percepção do mundo a partir dos dados sensíveis da experiência pessoal, na tentativa de captar a trajetória de uma consciência, ou melhor, a história de sua duração. Suas técnicas de retardo e digressão narrativa – amplamente utilizadas por Machado de Assis – assim como a presença de um narrador dramatizado, nasceram do contraste entre o tempo objetivo e a duração subjetiva.

Ao qualificar MPBC como “obra difusa”, seu pretenso autor adverte os possíveis leitores de que se trata de uma obra cheia de digressões e extravagâncias, de “forma livre”, tal qual Tristram Shandy. Muito embora tenha sido, provavelmente, inspirado pelo narrador de Sterne quanto à posição do sujeito, é certo que a sua natureza “fantástica” é análoga a do filósofo Menipo, personagem de Luciano de Samosata.

A divisão em capítulos feita por Sterne difere em termos de finalidade da divisão proposta por Fielding. Enquanto este via no fazer narrativo um mecanismo facilitador da assimilação pelo leitor da matéria narrada, aquele fazia da fragmentação não só um meio de expressar a subjetividade em meio à diegese, mas também um subterfúgio para atingir um alto grau de efeitos cômicos e pôr em prática a sua ironia aguçada, muitas vezes constituindo uma paródia das técnicas narrativas convencionais. O capítulo oito de Tristram Shandy, por exemplo, termina com a seguinte frase: “Imagine você – mas isso está mais adequado ao início de um capítulo”. E o capítulo seguinte inicia-se assim: “Capítulo Nove – Imagine você a figura descortês de um Doutor Slop...”

A sua manipulação do capítulo sugere uma desconfiança, uma negação da unidade narrativa. O que parece ser um episódio, ou uma digressão, na verdade não é. A divisão em capítulos é, na realidade, a metonímia da luta de um Tristram ansioso com o seu material (Stevick, 1967, 183), do autor com seu texto.

A fragmentação do texto em MPBC tem efeito análogo:

Talvez suprima o capítulo anterior; entre muitos motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro. (Cap. LXXXII, 102)

O despropósito faz-me perder outro capítulo. Que melhor não era dizer as coisas lisamente, sem todos estes solavancos. (Cap. LXXIII, 103).

Submetendo a lição de Fielding sobre o comprimento dos capítulos a um processo excêntrico, Sterne escreve capítulos incrivelmente curtos: “Agora, pelo que o mundo pensa daquela exclamação— eu não daria uma moeda de prata” (Tristram Shandy, Cap. IX, lv. IX). Se compararmos esse procedimento ao capítulo CXXXVI de MPBC, Inutilidade, tornar-se –á clara a atração de Machado pelos capítulos curtíssimos.

É interessante observar que Sterne construiu, em Tristram Shandy paródias estilísticas e temáticas das obras de seus contemporâneos. Por exemplo, Fielding, em Tom Jones, diz ao leitor como ler o livro; prescrevendo a participação imaginativa do leitor. Sterne faz em Tristram Shandy uma paródia desse procedimento, a fim de mostrar o seu respeito pela imaginação do leitor, deixando espaços em branco

no texto de modo a promover o envolvimento ativo do leitor. Basicamente, é o procedimento que se encontra no capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, mas Machado não abandona a condução diretiva do leitor. Ao contrário, através da retórica do narrador, estabelece uma cumplicidade com o leitor, a fim de que este perceba o comportamento que se espera dele, bem como o seu papel na reconstrução do significado do texto.

Se claro está que MPBC tem uma dívida para com Sterne, não é quanto à escolha do modelo, mas quanto ao seu valor modificado no contexto estético e ideológico do realismo e do determinante social, que merece ser assinalado. A excentricidade satírica de Sterne metamorfoseou-se na subversão de Machado, pela transformação dos elos deterministas de causa e efeito inerentes ao realismo oitocentista numa nova forma de realismo que é o seu reverso crítico (Macedo, 1991,10).

A incorporação da forma e do estilo de outros não possui, evidentemente, caráter puramente imitativo na obra de Machado. Na verdade, essa incorporação dá-se de forma paródica, aproximando-se da definição de Hutcheon (1985,6): inversão irônica, repetição com distância crítica, diferença no âmago da semelhança. É através do seu toque pessoal, da sua criatividade, que Machado manipula os textos do passado e do presente, elaborando um enunciado que se situa na linha tênue que separa a arte da vida.

A paródia, a carnavalização, o reconhecimento do mundo às avessas, exige um conhecimento da ordem do mundo que inverte e incorpora. Nesse aspecto reside o paradoxo da paródia, que, ao mesmo tempo, se distancia e se aproxima do modelo que utiliza (Hutcheon, 1985,74).

2.3 Os códigos compartilhados da paródia

Todo escritor cria seus próprios precursores. Sua obra modifica nossa concepção do passado, do mesmo modo que modificará o futuro.

Jorge Luís Borges

Um estudo da técnica na obra de Machado requer, antes de tudo, uma definição clara do que é um intertexto e do que é paródia, uma vez que, embora ambos atuem no âmbito das relações do texto com outros textos, há que estabelecer diferenças em termos de amplitude e intento.

Riffaterre (1980,626) define intertextualidade como uma modalidade de percepção, um ato de decodificar textos à luz de outros textos, que só pode ser efetuado pelo leitor.

Hutcheon (1985), em seu estudo sobre a paródia, afirma que muito embora a maioria dos teóricos recorra à etimologia para definir a paródia como uma imitação burlesca, há dois significados, em grego, para o prefixo “para”. Se por um lado “para” significa “contra”, o que tende a definir a paródia como oposição ou contraste entre dois textos, por outro lado “para” também pode significar “ao lado”, o que sugere acordo ou intimidade ao invés de contraste. Segundo ela, é este segundo significado, normalmente negligenciado, que alarga o escopo pragmático da paródia.

A paródia, em sua transcontextualização irônica e inversão, é a repetição com diferença. Há uma distância crítica entre o texto parodiado e o texto que o incorpora; uma distância marcada pela ironia, seja ela construtiva ou não. A paródia requer do receptor a construção de um significado subjacente através de inferências feitas pela leitura superficial do texto. A identidade estrutural da paródia depende da coincidência, no nível da estratégia, da codificação e da decodificação, caso contrário uma alusão, ou citação, será vista como parte do contexto da obra como um todo.

Hutcheon não restringe ao leitor a responsabilidade de concretizar a paródia. Muito embora seja através

do receptor que a paródia concretize, ela depende de um outro elemento, que ela denomina encoding intention, a intenção do emissor. Nesse ponto, fica clara a distinção entre paródia e intertexto, pois este pode surgir de maneira mais ou menos inconsciente na obra de um autor, por força da herança literária, enquanto que aquela contém uma intenção clara subjacente.

A incompetência para apreender uma alusão paródica implica, como já foi dito, uma leitura superficial em que o ethos pragmático é neutralizado. A competência lingüística refere-se à capacidade de decodificar não só o que está claramente exposto no texto, mas também o que está implícito. A competência retórica pressupõe um conhecimento de retórica e normas literárias, de modo que todos os desvios em relação ao cânone sejam reconhecidos. A competência ideológica repousa no fato de que a paródia requer um conjunto de valores institucionalizados – tanto estéticos quanto sociais – a fim de que possa ser compreendida, ou mesmo existir.

Ao parodiar Tristram Shandy, Machado o faz de forma inversa, a começar pela ordem dos acontecimentos. Tristram narra a sua história ab ovo, enquanto que Brás inicia pelo óbito. Sterne faz uso da forma para satirizar os códigos estéticos e sociais do seu tempo. Ao reelaborar parodicamente o passado textual Machado parece ter duas intenções distintas: primeiramente, a de romper com o cânone da literatura brasileira do século XIX, buscando uma identidade estética, e, finalmente, a de satirizar a inadequação dos modelos literários europeus à realidade brasileira.

É a través da dessacralização das convenções literárias que obtém o distanciamento necessário à sua crítica estética e social. A quem pudesse ver em MPBC algo de agressivo e ofensivo, poderia responder parodiando o seu personagem: “Mas este livro não é sério.”

2.4 Estratégias de autoconsciência narrativa

As narrativas autoconscientes apresentam certas características comuns que as definem no que diz respeito à tipologia. A principal, já citada, é a presença de um narrador intruso, que comenta a si mesmo como escritor e ao seu livro como produto literário:

Capítulo CXL

Que explica o anterior

Há coisas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior.

Outra estratégia que constitui traço de autoconsciência narrativa é a apostrofação ao leitor:

No fim de alguns anos, três ou quatro, estava enfarado do ofício, e deixei-o, não sem um donativo importante, que me deu direito ao retrato na sacristia. Não acabarei, porém, o capítulo, sem dizer que vi morrer, no hospital da Ordem, adivinhem quem?... a linda Marcela; e vi-a morrer no mesmo dia em que, visitando um cortiço, para distribuir esmolas, achei... Agora é que não são capazes de adivinhar...(Cap. CLVIII, 172)

Aí tem o leitor, em poucas letras, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. (Cap.XXVII, 59)

A apostrofação à personagem também é utilizada nesse tipo de narrativa:

Tu que me lêes, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz – tu que me lêes, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e que primeiro empreguei quando te vi? (Cap. XXVII, 59).

A discussão sobre a obra em si é estratégia recorrente na obra de Machado: “A conclusão, se há alguma no capítulo anterior, é que a opinião é uma ao solda das instituições domésticas” (Cap. CXIII, 139).

A subversão temporal é outra estratégia de importância, seja através da escamoteação temporal, por meio da antecipação ou do retardamento dos acontecimentos:

Unamos agora os pés demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar, dar cacholetas, apanhá-las e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora nas praias, onde quer que fosse propício a ociosos. (Cap. XIII, 36)

Mas este homem, que se alegrou com a partida do outro, praticou daí a tempos...Não, não hei de contá-lo nesta página. (Cap. CII, 130)

A apresentação do mundo ficcional como um construto do autor dá-se por meio do modo pelo qual o narrador revela ao leitor como constrói a narrativa: “Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX” (Cap. CXXX, 13).

A colocação de capítulos fora de ordem é um recurso já utilizado anteriormente por Fielding e Sterne. Em *Tristram Shandy* é digna de nota a intercalação arbitrária dos capítulos XVIII e XIX no capítulo XXVI do livro IX. A subversão da seqüência narrativa é um dado formal que visa, particularmente, a mostrar a obra como criação.

3. A voz do dono

Se o aparente dono da voz é Brás Cubas, o pseudo-autor, a voz que realmente se “ouve” é a do verdadeiro dono, Machado de Assis. Como escritor, ele veicula suas opiniões através da mediação da forma e da ironia. Portanto, a obra de Machado deve ser compreendida para além dessa mediação.

Dele foi dito que se mantinha à margem da história, no entanto, se a história permeia a narrativa machadiana sem interferir no destino das personagens, a não-determinação das personagens pela história não deve ser encarada como índice de a-historicidade. Na realidade, essas personagens já surgem configuradas dentro de determinadas características de cunho social que, por si só, constituem dados históricos. Tome-se de exemplo as opiniões do narrador sobre o cunhado, Cotrim.

Reconheço que era um modelo. Argüiam-no de avareza, e cuida que tinham razão; mas a avareza é apenas a exageração de uma virtude e as virtudes devem ser como os orçamentos: melhor é o saldo que o deficit. Como era muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único fato alegado neste particular era o de mandar com freqüência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouso mais duro que esse gênero de negócios requeria...(Cap.CXXIII,149).

O realismo de Machado é mitigado pelas nuances particulares que lhe imprime o autor. O espelho, apto a refletir o real, reflete antes uma imagem desfocada pela “lâmpada”, o estilo do autor, mimese dialética cuja lógica é o paradoxo. O ethos que as personagens expressam na sociedade é sutilmente revelado em meio à manipulação da forma e a ironia romântica.

Liberta do copismo, da imitação dos fatos, que se representam passivamente no espelho, a obra de Machado revela a imagem ambígua do mundo, com todas as suas contradições.

Machado é considerado um escritor moralista. Não “moralizador”, mas moralista, no sentido de que reproduz os costumes e as maneiras de ser do homem. Longe de fazê-lo à moda dos realistas, Machado invade a psicologia das personagens, cujo caráter é revelado nas entrelinhas.

Brás Cubas pinta a sociedade na qual viveu com o ar descompromissado que a sua condição de defunto permite. E, assim, surgem as nuances das relações sociais que operam como tema recorrente na economia da obra de Machado de Assis: o poder, a ascensão social, a ambição e a máscara.

Marcela amou-me durante quinze meses e 11 contos de réis; nada menos. (Cap. XVII, 42).

Na platéia achei Lobo Neves, de conversa com alguns amigos; falamos por alto, a frio, constrangidos um e outro. Mas no intervalo seguinte, prestes a levantar o pano, encontramos-nos num dos corredores, em que não havia ninguém. Ele veio a mim, com muita afabilidade e riso, puxou-me a um dos óculos do teatro, e falamos muito, principalmente ele que parecia o mais tranqüilo dos homens. Cheguei a perguntar-lhe pela mulher (...) Adivinhe quem quiser a causa da diferença. (Cap. XCIX,128)

Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é o valer pela opinião dos outros homens. (Cap. XXVIII,59)

A doutrina realista-naturalista absoluta não atendia às expectativas de um escritor como Machado, “antes um transfigurador da realidade que um mero retratista, antes o criador de uma obra semelhante à vida do que uma cópia da realidade” (Coutinho, 1975, 209).

Assim como ainda guardava dentro de si algo do Romantismo, Machado também utilizava alguns dos processos típicos da literatura realista-naturalista, como, por exemplo, o método autobiográfico, a descrição da realidade, a técnica da narração e o enredo que visa à aproximação da realidade e a um retrato do homem. Machado tinha consciência da diferença entre a arte e a vida. A sua opção pela metanarrativa parece ter sido a única maneira que encontrou para textualizar a consciência dessa separação.

O realismo de Machado é transfigurado, alargado pelo simbolismo. Em seu texto, ele cria um mundo ficcional semelhante ao real, que, embora dê uma ilusão de vida, pode ser percebido como um mundo construído. Machado opta por mostrar a realidade através de fragmentos representativos, que dão a impressão do efeito total. O “delírio” é a alegoria da condição do escritor, porque capta a dinâmica de uma nova condição de produção. É do alto da montanha que o narrador consegue ver objetivamente o conteúdo do relato e o texto. Os séculos que ele vê passar com a “sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro”, num contínuo verdejar e amarelecer, nada mais são do que a síntese da evolução do pensamento humano, que, como tudo, se corrige, em “edições”. A passagem dos séculos encontra o seu isócrona na sucessão de estilos literários.

O continuum textual rearticula contraditoriamente a convivência do velho e do novo enquanto processo de destruição e reconstrução. “O texto machadiano engendra-se sempre novo, superando a cada momento o seu estatuto anterior e propondo-se como opaco para impor a reinterpretação” (Bosi, 1982,44).

4. Conclusão

Na obra de Machado de Assis, a reelaboração dos discursos do passado, o uso paródico da literatura, traduz a ironia do olhar que ele lança à sociedade e aos valores do seu tempo. A manipulação da técnica não é um mero capricho de escritor, mas um meio de configurar significância além do limite do signo.

A questão que circunda o emprego da metanarrativa aponta para o ethos pragmático. Por não constituir um fim em si mesma, a metanarrativa assume a característica de artifício, cuja finalidade é conduzir o leitor a perceber a tensão entre o ser e o parecer.

A estória, que é um simulacro da história, traz à baila a questão da referencialidade na arte e da contradição e veleidade na vida. Em todas as instâncias, Machado discute o sistema de valoração do homem, revelando que a “verdade” de cada um é construída de maneira análoga à construção da ficção. “O que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões.”

Referência Bibliográfica

BAKHTIN, Mikhail. The dialogical imagination. Austin, University of Texas Press, 1989.

BARTHES, Roland. The death of the author. In: BARRY, Peter ed. Issues in contemporary critical theory. London, Macmillan, 1987.

BOOTH, Wayne. Distance and point of view in fiction: an essay on classification. In: _____.Essays in criticism. XI, 1961-, 60-9.

BOSI, Alfredo. Machado de Assis. São Paulo:Ática, 1982.

BRAYNER, Sonia. Labirinto do espaço romanesco. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.

COUTINHO, Afrânio. Introdução à literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Distribuidora de Livros Escolares, 1983.

CHALHUB, Samira. A metalinguagem. SãoPaulo: Ática, 1986.

- ECO, Umberto. Lector in fabula. La cooperazione iterpretativa nei texti narrativi. Milano: Bompiani, 1979.
- ELIOT, T. S. Ensaios. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.
- FIELDING, Henry. The history of Tom Jones, a foundling. Harmondsworth: Penguin, 1966.
- FRIEDMAN, N. Point of view in fiction, the development of a critical concept. PMLA, LXX, 1955, 1160-1184.
- GENETTE, Gerard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.
- _____. Nouveau discours du récit. Paris: Seuil, 1983.
- GLEDSON, John. Machado de Assis: ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, Eugênio. Machado de Assis: influências inglesas. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- _____. Espelho contra espelho. São Paulo: IPE, 1949.
- HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. The politics of postmodernism. London: Routledge, 1989.
- _____. Narcisistic narrative. New York: Methuen, 1984.
- _____. A theory of parody. New York: Methuen, 1985.
- KOCH, Ingedore. A coerência textual. São Paulo: Contexto. 1991.
- KRISTEVA, Julia. Semeiotike: recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- _____. Quincas Borba. São Paulo: Ática, 1990.
- MACEDO, Hélder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. In: Colóquio Letras 121/122. Lisboa, jul. dez. 1991, 7-24.
- MERQUIOR, José G. De Anchieta a Euclides. Petrópolis: Vozes, 1980.
- MUECKE, D. Irony and the ironic. London: Methuen, 1970.
- NIETZSCHE, F. The birth of tragedy. s.n.t.
- RIFFATERRE, Michael. La production du texte. Paris: Seuil, 1979.
- STANZEL, F. Narrative situations in the novel. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
- STERNE, Laurence. The life and opinion of Tristram Shandy: gentleman. Harmondsworth: Penguin, 1966.
- STEVIC, Philip. The theory of the novel. New York: The Free Press, 1967.
- WAUGH, Patricia. Metafiction. London: Methuen, 1985.