

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE LETRAS

MEMÓRIAS PÓSTUMAS E ROMANCE
Um estudo sobre gênero, ficcionalidade e vazio

LUÍSA CHAVES DE MELO

Rio de Janeiro
2006

LUÍSA CHAVES DE MELO

MEMÓRIAS PÓSTUMAS E ROMANCE
Um estudo sobre gênero, ficcionalidade e vazio

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutorado em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Costa Lima

Rio de Janeiro
2006

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

A848 Melo, Luísa Chaves de.
 Memórias póstumas e romance : um estudo sobre gênero,
 ficcionalidade e vazio / Luísa Chaves de Melo. – 2006.
 159 f.

 Orientador: Luiz Costa Lima
 Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro, Instituto de Letras

 1. Assis, Machado de, 1839-1908. Memórias póstumas de
 Brás Cubas. 2. Ficção – Técnica – Teses. I. Lima, Luiz Costa. II.
 Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
 III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Ao Henrique, dádiva, que nasce junto com esta tese.
Ao Sérgio, amor tranqüilo, com quem partilho a aventura.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho acadêmico sempre traz em suas primeiras páginas agradecimentos que, para quem os lê, podem parecer mero protocolo. No meu caso, contudo, devo tanto a tanta gente por ter chegado até aqui, que o simples agradecimento não quita a dívida. Gostaria, então, de agradecer sinceramente:

À Faperj, pelo auxílio financeiro;

Ao meu orientador, Luiz Costa Lima, pela presteza com que sempre me atendeu e pelo respeito que teve para com meu trabalho;

À Carlinda Fragale Patê Nuñez, pelo estímulo constante e pelo apoio sempre imediato nas questões de ordem burocrática;

Ao Ítalo Moriconi, pela confiança que o levou a me oferecer a regência da turma de Literatura IV, dando oportunidade para eu elaborar grande parte das questões aqui desenvolvidas;

À Cristiane Brasileiro pela pronta acolhida ao meu trabalho, pela leitura cuidadosa e pela gentileza com que participou das duas bancas;

À Maria Antonieta Jordão que me fez dar os primeiros passos rumo à teoria literária, quando ainda era aluna de Comunicação Social, na PUC-Rio, pelo carinho, pela atenção sempre dispensada e pelo entusiasmo;

À Ana Maria Bulhões pelo interesse de sempre, pela adesão ao projeto e pelas sugestões salvadoras quando as perspectivas eram mais do que desanimadoras;

Ao João Cezar de Castro Rocha, pelo grande incentivo e por permitir que desenvolvêssemos as atividades extracurriculares que fizeram a passagem pela pós-graduação em Letras ser mais intensamente vivida;

À Raquel Abi-Sâmara, parceira, grande descoberta deste doutorado, pelas muitas trocas, pelo carinho e pela seriedade, que fizeram nossa convivência, além de estimulante, ser um aprendizado constante;

Aos meus alunos, com quem (sem nenhuma demagogia) mais aprendi do que ensinei, pelo interesse que me fez pensar e elaborar questões que não imaginava ter, por terem sido, em suma, laboratório para verificar o que ia desenvolvendo. Em especial, Letícia Calhau e Raquel Pontes Ávila, pelo entusiasmo e carinho.

A Patrícia Marjorie, Helio Sales Jr., André Garcia, Flavio Alcântara, Savina Kelly e Cristiano Gomes, hoje amigos, pela crença em mim reiterada;

À minha família: minha mãe, Maria Inês, sempre presente, disponível, acolhedora, leitora de primeira hora, cuidou para que meu filho pudesse chegar ao mundo, enquanto minha única ocupação era a tese; minha irmã, Mônica, e meu sobrinho, Vitor, que me receberam em sua casa, e com o carinho da convivência diária, ocuparam minha mente no final da gravidez, dando condições para eu prosseguir com a tese sem sustos; meu irmão, Cristiano, sempre pronto para ajudar no que eu pedisse, sempre com um bom humor inabalável que fazia meus pedidos não parecerem se tratar de favor, mas de diversão; meus cunhados, Flavio Henrique e Carolina, generosos, cujos oferecimentos reiterados me deram grande segurança; meu pai, Tomás, presente em todas as convocações; minha sogra, Beatriz que, amorosa, abriu sua casa e seu afeto para me receber no meu momento de maior fragilidade, cuidando para que tudo funcionasse perfeitamente; meu marido, Sérgio, apoio, estímulo, tranquilizador, ouvinte de

questões às quais é pouco afeito, fato que nunca o impediu de dar sugestões e encontrar problemas de coerência.

A essas pessoas meu muitíssimo obrigada. Espero que gostem desta pesquisa, pois vejo um pouco delas em cada uma de suas páginas.

O autor deveria morrer depois de escrever.
Para não perturbar o caminho do texto.

Umberto Eco

SINOPSE

Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, ao colocar como protagonista um personagem morto, torna-se alegoria do gênero romanesco; pois, por se tratar de uma existência imaginada pelo autor, o(s) personagem(ns) de um romance não tem mais possibilidade de vida quando a leitura começa. Contudo, tal alegoria se desdobra e o romance, por seu turno, torna-se figura, cujo preenchimento é a tragicidade da existência humana. Como se verá, a assertiva faz, pela analogia estabelecida, o vazio constitutivo do texto literário indicar o vazio existencial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE I: <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS</i> E TEORIA LITERÁRIA	24
CAPÍTULO 1: Originalidade do Romance de Machado.....	25
1.1 Pedagogia de leitura	26
1.2 Narratário em Machado	29
1.3 Projeto ficcional.....	33
1.4 Personagem X leitor	35
1.5 Zona intermediária e objeto transicional	39
CAPÍTULO 2: Tragicidade da Existência Humana e Texto Ficcional	43
2.1 Romance de Machado como alegoria do gênero.....	45
2.2 Gênero romanesco como figura da morte.....	49
2.3 Vazio na literatura e vazio existencial.....	57
CAPÍTULO 3: Ficcionalidade e vazio em <i>Memórias</i>	64
3.1 Alegoria	66
3.2. Pontos cardeais da existência	71
3.3 Metáfora	75
3.4 Figura.....	79
3.5 Composição da narrativa e tragicidade da existência.....	86
PARTE II: DOIS MOMENTOS DO VAZIO NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XX.....	88
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	89
CAPÍTULO 4: O Pio da Coruja em <i>São Bernardo</i>	92
4.1 Narrador oculto no malogro da narrativa	92
4.2 Metalinguagem e estrutura piramidal	93
4.3 Sentido da escrita.....	99
4.4 <i>São Bernardo</i> e a crítica ao sistema.....	108
CAPÍTULO 5: Memória e Encenação em <i>Que Pensam Vocês Que Ele Fez</i>	110
5.1 Romance no romance	110
5.2 Realidade e fantasia	115
5.3 Outra voz narrativa	118
5.4 Memórias desmemoriadas	124
5.5 Capítulos extraviados e bilhete <i>nonsense</i>	131
5.6 Objetivo esquecido	136
5.7 Impotência existencial	137
CONCLUSÕES	145
REFERÊNCIAS	152
1. Textos literários	152
2. Bibliografia geral.....	153
Resumo	158
Abstract.....	159

INTRODUÇÃO

A subjetividade autodirigida é fenômeno relativamente recente. Na Antigüidade Clássica, não havia a idéia de indivíduo e sim a de individualidade. Nos dias de hoje, a fala coloquial costuma indiscriminar esses dois termos. Quando os distinguimos é, geralmente, para tornar a individualidade ainda mais íntima do que o indivíduo: falamos, muitas vezes, “indivíduo” ao nos referirmos a um sujeito abstrato, e dizemos “respeite minha individualidade”, para acentuar nosso caráter subjetivo. Apesar disto é preciso diferenciá-los.

Pelo conceito de individualidade da Antigüidade Clássica, a identidade de um ser estava inscrita em alguma coletividade, ou seja, pressupunha o conjunto, ou seja, ocorria em função de algo externo ao eu. A identidade de uma pessoa se fazia sentir por subordinação a um marco valorativo: o eu estava inscrito na ordem da *mimesis*, supundo, portanto, a obediência a um modelo prévio (LIMA, 1993). Essa “impessoalidade da persona” inscrevia-se em uma concepção substancialista de mundo, a partir da qual seres e coisas têm características inerentes à ordem a que pertencem. Para Aristóteles, o horizonte valorativo da individualidade teria surgido a partir da *polis*, ou seja, decorreria da prática da cidadania.

Na Idade Média, o conceito de individualidade modificou-se, embora a identidade do eu mantivesse seu lastro em algo externo a ele. Segundo Luiz Costa Lima, “os primeiros pensadores da Igreja estabeleceram uma concepção individual em que a idéia de sujeito permanecia fiel à sua acepção de *subditus*” (Ibid., p. 23), como ocorre, por exemplo, nos escritos de São Paulo, nos quais o homem é o que é pela graça de Deus. Apesar da mudança no conceito, a ordem da *mimesis* permaneceu soberana.

Será dentro dessa ordem que ocorre a transformação do súdito no átomo autônomo, ao qual corresponde a idéia de indivíduo. Para isso, no entanto, a consciência do eu terá de ganhar autonomia em relação ao conjunto que fornecia sua identidade. O eu só se tornará sujeito autônomo com a dissolução da concepção substancialista de mundo.

O antropólogo francês Louis Dumont descreve como a Igreja Católica, ao longo dos séculos que separam o Império Romano do Renascimento Cultural e Urbano, contribui para o surgimento do conceito moderno de indivíduo. Ele estuda, evidentemente, a partir de uma perspectiva antropológica, o desenvolvimento da ideologia moderna do individualismo (DUMONT, 2000). Aqui, o termo não diz respeito à concepção clássica grega, mas à ideologia corrente amparada sobre a idéia de subjetividade, ou seja, ao indivíduo

psicologicamente orientado, à idéia do ser como sujeito único dotado de características próprias, pessoais e intransponíveis.

Para o antropólogo, os primeiros cristãos são *indivíduos-em-relação-com-Deus*, o que ainda não se confunde com a concepção do indivíduo autocentrado. Significa dizer que há uma hierarquia entre as coisas mundanas e os assuntos da ordem da fé, pois o mundo terreno apresenta-se como obstáculo a ser superado para se alcançar a salvação. A própria relação entre os homens parte dessa concepção de mundo, uma vez que se trata da aproximação entre seres feitos à imagem e semelhança de Deus (Ibid., p. 50). No entanto, é preciso lembrar que os ensinamentos de Cristo sobre a pobreza como meio de salvação da alma dizem respeito ao indivíduo, trata-se, portanto, de uma redenção pessoal.

Os primeiros séculos da História da Igreja marcam a adaptação da nova idéia de ser; e, para superar a dicotomia entre mundo terreno e esfera divina, os primeiros pensadores cristãos recorrerão aos estóicos, de quem conseguem a base racional para adequar os valores transcendentais aos mundanos.

Com a conversão do imperador Constantino, no ano 312, e a posterior decretação por Teodósio, em 380, do cristianismo como religião oficial do Império Romano, a separação entre as esferas divina e terrena começa a ruir e impõe-se, de modo crescente, a aproximação entre a Igreja e o Estado.

A etapa mais drástica, contudo, será no século XI, com o cisma do Oriente, o rompimento do papado com Bizâncio, e o controle pela Igreja do poder temporal supremo no Ocidente: “A Igreja pretende agora reinar, direta ou indiretamente, sobre o mundo, o que significa que o indivíduo cristão está agora comprometido no mundo num grau sem precedentes” (Ibid., p. 62). A supremacia da Igreja na esfera terrena levará, progressivamente, à transformação do primeiro cristão, um *indivíduo-fora-do-mundo* por ser um *indivíduo-em-relação-com-Deus*, em *indivíduo-no-mundo*, característico da ideologia do individualismo, que começa a se solidificar na Idade Moderna.

Dumont mostra, então, como a concepção de sociedade como *universitas* – um corpo social integrado do qual o indivíduo é parte –, é gradualmente substituída pela de *societas*, que traz a idéia oposta: a de sociedade como associação de pessoas.

No século XIII, a idéia de *universitas* começa a sofrer fraturas. O filósofo e teólogo católico Tomás de Aquino (1227-1274) define o homem a partir de uma perspectiva holística,

como um “todo vivo” (Ibid., p. 75). Em sua participação na vida terrena, nas instituições, ele é “membro de uma comunidade, uma parte integrante do corpo social” (Idem).

No século XVIII, já é possível perceber a nova concepção de corpo social como *societas* no conceito de contrato social, desenvolvido por Jean Jacques Rousseau (1712-1778). A Declaração dos Direitos do Homem, proclamada na França em 1789, é, para Dumont, marco da supremacia do indivíduo e, portanto, da constituição da ideologia moderna.

Em *O controle do imaginário*, Luiz Costa Lima também localiza o surgimento da subjetividade na Idade Média. Descreve, então, um estudo de Howard Bloch, segundo o qual o movimento de reconhecimento da subjetividade começaria a germinar no século XII, como se pode perceber no interesse pela autobiografia, pela epistolografia, pelos relatos de experiência religiosa pessoalizada, expressos nos escritos monásticos; e, na arte, no gosto pela escultura, pelo retrato, pela valorização do caráter individual no romance cortês e pelo aparecimento de formas satíricas.

Ao se voltar mais detalhadamente para o processo judicial, Bloch aponta, segundo Costa Lima, grandes mudanças. Antes do século XII, o julgamento dependia de um sinal visível de Deus. Só Ele seria capaz de avaliar a intencionalidade do criminoso e, portanto, a razão da disputa se evidenciaria, fisicamente, no duelo – último ato do processo judicial –, quando se daria a derrota do culpado e a vitória do justo (ordálio).

Do século XIII ao XIV, a perícia criminal vai sendo progressivamente introduzida nos processos, como pode ser comprovado em documentos da época. Ainda de acordo com Bloch, a transformação está diretamente ligada à luta pela centralização do Estado, empreendida pelas famílias reais e pela burguesia nascente contra a aristocracia feudal (que cultivava valores como comunidade de sangue e crença na justiça divina, manifesta por sinais externos).

Segundo Costa Lima, não por acaso, seria também no século XII que surgiria a idéia de Purgatório. O historiador francês Jacques Le Goff data o nascimento do Purgatório – como lugar purificador para pecadores arrependidos ascenderem aos Céus – no período entre 1170 e 1200 (LIMA, 1989, p. 15). O Purgatório significaria a vitória das casas reais sobre a aristocracia feudal e evidenciaria a constituição cada vez mais sólida da idéia de indivíduo, já caracterizada pelas noções de culpa e punição, que levaram à institucionalização do sacramento da confissão.

Michel Foucault, em seu estudo sobre a sexualidade¹ (1977), especula como deve ter parecido absurda, aos fiéis do século XII, a obrigatoriedade de se ajoelhar duas vezes por ano para confessar suas culpas. Ele argumenta, contudo, que a importância progressiva do sacramento fará a prática se expandir para outros setores da atividade humana, como o inquérito policial, as relações amorosas, a pedagogia familiar, a medicina e a psicanálise. Para o autor, a prática da confissão tornar-se-á, no Ocidente, um ritual determinante para a produção da verdade. Nem é preciso destacar a idéia de subjetividade subjacente ao ato: parte-se do pressuposto de que o sujeito individual esconde uma verdade íntima que precisa ser revelada.

Antes, porém, de a confissão alastrar-se para diferentes setores da vida humana, a crença na individualidade da alma, que mantém a autonomia do eu no devir, aparece solidificada no Purgatório, quando é estabelecido um julgamento pessoal no início da Vida Eterna. O veredicto e a duração da pena a ser cumprida pela alma recém desencarnada não dependerão apenas dos méritos da pessoa em questão, do que realizou durante sua passagem pela terra, mas, também, da interferência de amigos e parentes vivos, através de orações, preces e missas. “O individual passava a ser ouvido na própria esfera celeste” (Ibid., p. 16). Verifica-se, aqui, uma flexibilização da concepção substancialista, segundo a qual a verdade estaria inscrita nas coisas.

Para demonstrar o caminho da transformação da pessoa-súdito em pessoa-indivíduo, Costa Lima recorre, ainda, aos estudos sobre a poesia lírica do medievalista Paul Zumthor. Segundo o autor, nos séculos XII e XIII, a lírica estaria mais ligada à oralidade e à memória, haveria uma maior objetividade do texto – nos quais predomina o discurso narrativo – e um vazio de referente. O eu lírico não corresponderia à pessoa do escritor, ou seja, a experiência textual não traduziria a vivência biográfica. Nos séculos XIV e XV a situação transformar-se-ia e já seria possível estabelecer identidade entre o autor e a voz do poema. O discurso, permeado pela pessoalidade, é invadido pelos sentimentos.

Embora, aqui, o *eu* já tenha iniciado seu processo de afirmação e caminhe para o centralismo, a concepção de ciência no Renascimento ainda se apóia na estabilidade da natureza, na idéia do mundo como um campo ordenado e legislado.

A crise na Lei Antiga, crise essa em estado latente desde o século XII, é deflagrada pelas descobertas de Copérnico e Galileu, que negaram à Terra seu lugar central no Universo,

¹ História da Sexualidade I; a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal. 1977.

pelas fraturas no substancialismo e na concepção teocêntrica do mundo e pela Reforma Protestante.

Louis Dumont defende que a Reforma de Calvinista (1549) é um marco na transformação do *indivíduo-em-relação-com-Deus* no *indivíduo-no-mundo* (op. cit.). Para ele, se a concepção de *indivíduo-no-mundo* progride consideravelmente com os filósofos e pensadores iluministas, no plano religioso – na relação do homem com Deus – a Igreja de Calvino “é a última forma que a Igreja podia adotar sem desaparecer” (Ibid., p. 63), pois, agora, o indivíduo reina num mundo “sem restrições e limitações” (Idem).

Dumont argumenta que Calvino parte de Lutero para romper, de vez, com a hierarquia estabelecida pelo cristianismo, na qual as coisas mundanas são antagônicas às celestiais. Em Calvino, Deus é vontade e majestade – o que, para o autor, representa distância –, seguindo caminho aberto por Lutero que, ao negar a mediação da Igreja, afasta Deus do mundo. Contudo, para Lutero, Deus ainda seria acessível à consciência individual pela fé, pelo amor e pela razão, enquanto em Calvino a razão é a única medida das coisas no mundo terreno (Ibid., p. 65).

A partir da idéia da vontade divina, cria-se a categoria de eleito de Deus, um indivíduo que trabalhará, no mundo, para glorificar o Redentor e o indício dessa eleição é, exatamente, sua tarefa terrena. Através da predestinação, portanto, o indivíduo tem ascendência sobre a Igreja, que passa a significar o conjunto de pessoas que a constitui: “(...) a Igreja, englobando o Estado, desapareceu como instituição holística” (Ibid., p. 70). Na modernidade, a Igreja não é mais definida por ordens e funções, não é mais ela que constitui seus fiéis. Passa a existir como instituição da *societas*, como uma associação dos crentes que, com sua contribuição particular, compõem o corpo religioso.

No século XVI, em meio às guerras religiosas francesas, Montaigne é a expressão mais contundente da crise que levará ao rompimento com a concepção substancialista do mundo e ao conseqüente surgimento da Nova Lei. Ao procurar estabilidade na natureza, o autor francês só encontra heterogeneidade. Precisa, portanto, usar o exemplo – de caráter heterogêneo – e buscar se fixar no elogio aos costumes.

De acordo com Luiz Costa Lima (1993), *Os ensaios* de Montaigne são o marco zero da sagração do indivíduo. O autor francês, do século XVI, deseja traçar um retrato fiel de seu amigo, Etienne de La Boétie. No entanto, o amigo morrera jovem, sem glória, sem ter realizado feitos que pudessem ser perpetuados. Como lhe pesa a ausência do amigo,

Montaigne resolve retratar a amizade; amizade que, enquanto afeto, não tem substância. Portanto, será necessário retratar a si próprio, ou seja, mostrar os efeitos da amizade sobre si. Apesar da mudança de rumos, permanece sem encontrar a substância necessária para o retrato, pois o eu está desarvorado: ao voltar-se para si mesmo, não chega à sua essência, mas, ao contrário, depara-se com o vazio. A experiência do vazio será fundamental para o surgimento da literatura no lugar das belas-lettras.

A obra de Montaigne se coloca na antecâmara da formulação da Nova Lei, possível no século XVIII, com Kant. A Lei Antiga estruturava-se no caráter cósmico do mundo, na ordem das coisas, na metafísica. A Nova Lei, ainda por surgir, tem um caráter antropológico e afirma a razão humana como fonte da experiência e, conseqüentemente, da construção do saber.

A sagração da subjetividade, contudo, esbarra em um grande problema: a imaginação, “fonte de extravio” (LIMA, 1993). Montaigne acusa a imaginação de ser uma erva daninha para o espírito. Seria preciso manter a mente ocupada, pois, sem assunto ao qual se dirija, ela se enredaria pelos caminhos da imaginação e, para o autor, “nesse estado não há loucura nem desvario que não concebam” (MONTAIGNE, 1972, p. 25). Sob sua influência, pessoas sensíveis sentiriam sintomas de doença inexistentes, mulheres grávidas produziriam filhos com características decorrentes de fantasias vividas durante a gestação, fiéis acreditariam em falsos milagres e propagariam credices. É, justamente, devido ao seu poder de influência e sugestão, que a imaginação deve ser mantida sob vigilância.

Se a obra de Montaigne é marcada pela heterogeneidade dos exemplos, quando se refere à imaginação, há uma homogeneidade acusatória, como bem sublinha Costa Lima (op. cit.). Todos os exemplos apontam para o perigo constante e para a necessidade da vigilância sem trégua. No mundo clássico, já existia a suspeita à imaginação; sem o centramento do indivíduo, contudo, a suspeita não compromete o equilíbrio do eu. Com a Nova Lei, se não houver uma vigilância efetiva, o sujeito não saberá no que acreditar. É preciso, portanto, enaltecer o fato, única coisa capaz de anular a máquina falaciosa da imaginação.

Prepara-se, aqui, o terreno para o *cogito ergo sum*. Em 1637, René Descartes publica o *Discurso do método*, no qual expõe o método por ele desenvolvido para chegar à verdade. A diversidade dos costumes, percebida em suas viagens e nos escritos de filósofos que o antecederam, fez o pensador francês perceber que muitas das certezas que tinha não eram certas, pois baseavam-se em costumes ou na lógica do bom senso. Não apresentavam a demonstração capaz de assegurar a veracidade da proposição. Assim, colocou em suspenso todas as suas crenças e todos os conceitos aprendidos, para reafirmá-los ou encontrar

respostas melhores. Criou para si, então, um método com quatro preceitos: a) não ser precipitado e só aceitar algo como verdade depois de ter submetido a assertiva a todas as dúvidas possíveis; b) dividir as dificuldades que surgissem, para resolvê-las uma após a outra; c) ordenar o pensamento de modo a ir das questões mais simples às mais complexas; d) fazer enumerações minuciosas e revisões gerais antes de chegar a qualquer conclusão. Dessa forma – e só dessa forma – faria o melhor uso possível da razão. Descartes diferencia-se dos céticos, que, no seu entender, desfaziam as certezas com o único intuito de duvidar. Ele, ao contrário, apega-se à dúvida para encontrar a verdade.

O método leva Descartes a não aceitar nenhum conhecimento apreendido pelos sentidos, pois se os sentidos às vezes o enganam não são fonte confiável: “resolvi fazer de conta que todas as coisas que até então haviam entrado no meu espírito não eram mais verdadeiras que as ilusões de meus sonhos” (DESCARTES, 1973, p. 54). Se tudo era falso, a única certeza que tem é a de que pensa, duvida. E, assim, a dúvida constante passa a ser a constatação de sua existência. A razão ganha, portanto, ascendência sobre os sentidos, pois só com o seu bom uso, poder-se-á apreender as coisas do mundo.

Ato contínuo, a existência de Deus é comprovada por esta faculdade soberana. Agora, a presença de Deus não ocorre mais, como se acreditava na Idade Média, por sonhos, visões e vozes. Claro, num mundo no qual o homem se desloca para o centro, num mundo em que o conhecimento não é mais revelado por Deus, mas compreendido pela razão, esses indícios – que para santos medievais como Joana D'Arc significavam a voz do Pai – poderiam ser fruto da falaciosa imaginação.

Racionalmente, Descartes afirma que o homem é um ser imperfeito e tem, em si, a idéia de perfeição, daí buscar sempre aprimorar seus conhecimentos. Ocorre que a idéia da perfeição não pode sair do nada, uma vez que seria absurdo pensar ser possível tirar alguma coisa do nada. Igual absurdo seria, para o autor, tirar a idéia da perfeição de si próprio, uma vez que ele é imperfeito, não tem como conhecer a perfeição. Ou seja, se o homem é um ser imperfeito e não conhece a perfeição por sua experiência pessoal, só poderia ter essa idéia em si se ela lhe fosse dada por alguém, um ser perfeito: Deus.

Percebe-se que, em Descartes, à razão já foi destinada a tarefa de encontrar um solo estável para o eu e que, se não há menção explícita aos perigos da imaginação, como em Montaigne, é apenas porque esse dado já está previamente determinado. O controle do imaginário começou sua marcha: é justamente por causa do poder melífluo da imaginação que o autor põe em xeque a veracidade das informações apreendidas pelos sentidos.

Será, contudo, no século seguinte, mais precisamente em 1781, com a publicação de a *Crítica da razão pura*, de Immanuel Kant, que se formula pela primeira vez uma teoria do conhecimento a partir do aparato cognitivo do indivíduo. Como a razão pura não abarca todas as atividades humanas, é preciso elaborar a *Crítica da razão prática*, que trata da questão moral, e a *Crítica da faculdade de julgar*, que se volta para a experiência do belo e do sublime, e tenta conciliar as duas outras.

Depois de Kant, a Nova Lei torna-se realidade. Paradoxalmente, a mesma lei que põe a imaginação sob suspeita e que elege a razão como fonte de conhecimento, como meio de se chegar à verdade, impondo rígido controle ao imaginário, permite o surgimento e a legitimação da literatura moderna, que substituirá o beletrismo na esfera da arte. Com a sacralização do indivíduo, torna-se possível falar em nome do eu, criando, assim, o solo propício para o surgimento da reflexão a respeito da literatura.

Os estudos literários surgem com os primeiros românticos, no final do século XVIII, seguindo os caminhos abertos por Kant. Mas é apenas em meados do XIX que o estudo da literatura se sistematiza e se solidifica, na Europa e nas Américas, a partir da incorporação da história como método de abordagem. As histórias literárias próprias a cada país servirão como meio de construção do sentimento nacional. Entretanto, para isso ocorrer é necessário que a literatura tenha completado seu processo de afirmação sobre as belas letras.

Quando Cervantes publica, em 1604, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*, traz ao público um romance que fala do cotidiano e mostra personagens que não são seres superiores a nós – como os heróis da tragédia, do romance de cavalaria e do romance pastoril – nem claramente inferiores, como os personagens da comédia. Apesar da elaboração satírica da obra, a categorização da *Poética*, de Aristóteles, não funciona para o livro em questão, colocando em xeque as normas clássicas.

É, contudo, durante os séculos XVIII e XIX, que o circuito autor, obra e público-leitor torna-se cada vez mais associado à experiência da subjetividade. Firmar-se-á um forte elo entre literatura e subjetividade, a ponto de as primeiras teorizações sobre a arte a caracterizarem como forma legítima de expressão de determinado indivíduo, conceituação ainda hoje recorrente em alguns setores da sociedade.

Em 1762, Diderot faz um elogio ao romancista por ele ter como modelo o coração humano e, por isso, escrever coisas universais, já que o coração seria igual em toda parte (LIMA, 1989). Em 1798, Novalis defende sua poesia como expressão de sua natureza

pessoal. Em 1851, Schopenhauer afirma que quanto mais um romance exprimir a vida interna de um indivíduo, melhor e mais nobre será (Idem).

A solidificação do romance como gênero literário privilegiado levará ao declínio da figura do narrador oral, um sujeito que corria de aldeia em aldeia, contando histórias próprias ou de outras pessoas com quem convivera, intercambiando experiências e dando conselhos. O romance, segundo Walter Benjamin, teria essa especificidade de não ter origem na tradição oral, nem contribuir com ela, diferenciando-se das outras formas de prosa, como os contos de fada e as lendas. Para ele,

(...) o romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

No primeiro grande romance moderno, o já mencionado *D. Quixote*, as peripécias do protagonista mostrariam grandeza de alma e generosidade, mas uma grandeza que não ouve conselhos e não tem “a menor centelha de sabedoria” (Idem).

O caráter ficcional da literatura, fator determinante e peculiar da construção das obras, só se consolida pela identificação da literatura como expressão da subjetividade do autor. Segundo Foucault, o centralismo do eu causará grande metamorfose na literatura: o prazer de contar e ouvir histórias será substituído pela tarefa de se escavar a verdade oculta do autor, coisa que a própria confissão entende ser inalcançável (FOUCAULT, 1977).

Percebe-se, portanto, a construção do paradoxo: a legitimação da literatura como discurso autônomo só foi possível a partir da sagração do indivíduo, da instituição da Nova Lei, que traz consigo a instituição de métodos para garantir a veracidade do conhecimento num mundo sem substância, diferenciando a verdade do mundo real de criações imaginárias. Para se chegar à autonomia da literatura, será preciso, portanto, que a questão do ficcional se imponha na cena filosófico-cultural. Assim, concomitantemente à primeira questão surge outra: a do controle do imaginário. Como o conhecimento é construído pelo indivíduo, e o indivíduo não é estável, caberia à razão eliminar os indícios falsos, proteger-se da enganosa imaginação e criar métodos para se chegar à verdade dos fatos e à formulação do conhecimento. Assim, paralelamente à construção do primado do eu surge a prática do controle do imaginário.

Como já vimos, se o homem ocupa o centro, se não há mais substância e se o saber é adquirido pelo sujeito, é preciso encontrar um solo que estabilize o eu. A imaginação torna o mundo instável, daí a necessidade do controle. Ou seja, no caminho de sua legitimação como discurso autônomo, à literatura de ficção é relegado lugar hierarquicamente inferior aos discursos “sérios”, àqueles das ciências humanas e sociais que produzem conhecimento sobre o homem de forma mais direta do que o texto literário, como a política, a sociologia ou a filosofia.

Apesar de a literatura, no século XIX, ser definida como a expressão pessoal do autor ou do poeta, o que lhe daria um *status* superior em tempos do apogeu da subjetividade, ela é considerada, do ponto de vista do leitor, leitura amena, de diversão e entretenimento. Por isso, a maior parte do público leitor de romances, no Brasil, será composta por mulheres: os homens se ocupariam da leitura de textos “sérios”.

Sem mencionar diretamente a necessidade de controlar o imaginário, mas afirmando o aspecto aparentemente documental da literatura do Novo Mundo, Roberto González Echevarría propõe uma interessante teoria sobre a narrativa latino-americana no livro *Myth and Archive*. O autor argumenta que a tradição latino-americana é a de uma ficção narrativa cuja preocupação é estabelecer a especificidade de uma cultura que, apesar de se inserir na ocidental, volta-se contra ela, num embate contínuo.

Entre o teórico russo Mikail Bakhtin e o pensador francês Michel Foucault, Echevarría pende para o segundo: mais do que diálogo, a intertextualidade e interdiscursividade características do romance representam o embate de textos, a luta pelo poder. Ele não despreza, contudo, Bakhtin, mas promove a aproximação dos dois: “These archival fictions, which are my hermeneutical model, constitute in some ways a dialogue between Foucault and Bakhtin, a counterpoint of prison and carnival” (ECHEVARRÍA, 1998, p. 173)².

Na América Latina, portanto, esse embate intertextual decorre das relações entre a literatura ficcional com três manifestações do discurso hegemônico ocidental: a) durante o período colonial, a lei; b) no século XIX, o pensamento científico e os relatos de viagem naturalistas; c) após a década de 1920 e o modernismo, o lastro antropológico.

A administração colonial ibérica era altamente burocratizada e uma das formas de a Coroa controlar a escrita e o conhecimento em seu império era pela criação do *cronista*

² “Essas ficções de arquivo, que são meu modelo hermenêutico, constituem de algumas maneiras um diálogo entre Foucault e Bakhtin, uma justaposição entre prisão e carnaval”. (ECHEVARRÍA, 1998, p. 173)

mayor, que escrevia a história da colônia, alimentando os grandes arquivos reais, como o de Salamanca. Assim, escrever a História do Peru, no século XVI, como fez Garcilaso de La Vega, o Inca, era “um perigoso ato político” (Ibid., p. 73).

Echevarría compara o ato da escrita, na época, com o pelourinho e a prática de punir publicamente os rebeldes, para dizer que o mesmo código de interdições do estado medeia as relações entre coroa e colonos. Os escritos da lei são textos da legitimação e definição, por isso, ao buscarem imitar as formas e a linguagem da retórica forense, a narrativa latino-americana consegue burlar o sistema, suspendendo momentaneamente a censura, e mostrando tanto a convencionalidade dessa linguagem, como o poder arbitrário imposto à colônia.

O texto pícaro, por ser ambíguo e polissêmico, permitirá que a literatura lide com a delinqüência e a falta de legitimidade da administração colonial, mantendo a forma de documento legal. Além disso, é preciso lembrar, também, que a própria América existiu primeiro como documento legal (Tratado de Tordesilhas) e que a literatura do Século de Ouro Espanhol – época de grande prosperidade cultural graças à efervescência econômica decorrente da mineração nas colônias – tem várias alusões à lei, à justiça e ao direito.

Echevarría lembra que tanto o picaresco como o romance moderno emergem da lei; para ele, os textos oficiais são fundamentais à sua formação. O romance – o único gênero moderno por ter permanecido durante séculos sem uma poética própria – surgiu junto com a América Latina, no século XVI, e, desde então, teria tentado disfarçar seu caráter literário para romper com as belas-letas.

O autor fala de romances que fingem ser autobiografias, manuscritos perdidos, correspondência entre os personagens etc. e cita o exemplo de *Dom Quixote*, apresentado como a tradução de uma história em árabe; *Lazarillo de Tormes*, supostamente um depoimento anotado por um juiz; e *The Pickwick Papers*, registros fiéis das viagens, aventuras, esportes, dos membros do clube desfeito. Escreve ele: “Carpentier once exclaimed that most modern novels were received by criticism with the complaint that they were not novels at all, making it seem that, to be successful, the novel must fulfill its desire not to be literature” (Ibid., p. 7)³.

O século XIX, época de Machado de Assis, será o da transformação, pelos naturalistas, da América Latina em laboratório vivo do pensamento evolucionista, que

³ “Carpentier ressaltou, certa vez, que grande parte dos romances modernos foram recebidos pela crítica com a queixa de não serem romances, como se, para ser bem-sucedido, o romance devesse realizar seu desejo de não ser literatura”. (Ibid., p. 7)

permeava as ciências em geral. Segundo Echevarría, a narrativa latino-americana imita o discurso ocidental dominante para dele escapar “pela fusão com a transfiguração do objeto” (Ibid., p. 173).

No século XX, o modernismo trará a mediação antropológica, que garante a originalidade das histórias e costumes latino-americanos, fazendo surgir a *novela de la tierra*. A antropologia teria garantido aos escritores daqui formularem uma origem própria, que escapasse à ocidental: a disciplina, que agora é linguagem e mito e não mais natureza, permite ao romance latino-americano ver a si mesmo como um outro (Ibid., p. 14). O resultado será uma narrativa híbrida e altamente crítica, na qual, como ocorre com o naturalismo, também haverá a fusão do discurso dominante com o objeto.

Echevarría não percebe, contudo, que essa tradição de subverter o discurso dominante ocidental em algo próprio é, também, o modo específico pelo qual a América Latina mantém o controle do imaginário e elabora a ideologia do individualismo – ideologia específica do Ocidente – fato que mais enquadra o continente do que o exclui do grande bloco de países ocidentais.

Essa tradição documental, de ocultação do caráter literário dos textos, será rompida, no Brasil, por Machado de Assis, quando publica um livro cujo título apresenta a estranha possibilidade de se tratar de *Memórias póstumas*.

Conforme será desenvolvido no primeiro capítulo deste trabalho, a publicação do romance de Machado é determinante na história da literatura no Brasil por afirmar a ficcionalidade da obra. Até ela surgir, os romancistas brasileiros, para valorizarem seu texto, usariam o recurso de afirmar que a história tinha lastro real. Alguém teria conhecido a protagonista do enredo, a história teria ocorrido há anos, seria conhecida de familiares do escritor etc. Por isso, os prefácios teriam a função de disfarçar a ficcionalidade da obra: como a sociedade brasileira do século XIX interditaria a ficção, seria preciso ocultar esse *status* do texto literário.

Ao criar as *Memórias póstumas*, Machado ‘joga na cara’ do leitor a ficcionalidade da obra, da mesma forma que os impressionistas do *salon des refusés* jogaram, segundo críticos de arte da época, a tinta dos quadros na cara das pessoas, num processo metalingüístico que, segundo Clement Greenberg, será próprio a cada uma das formas de artes em seu caminhar para a modernidade.

No seu artigo sobre a “Pintura modernista” (GREENBERG, 1997), o autor defende que a modernidade teria sido inaugurada por Kant quando ele usou “a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou” (Ibid., p. 101). É então que, segundo o autor, surgirá a busca da “arte pela arte”, ou da “arte pura”. Cada meio de expressão artística tentará se libertar dos resquícios de outros meios. Assim, a pintura romperá com as técnicas de perspectiva, tentativa de se forjar a tridimensionalidade (característica própria à escultura), para em seu lugar afirmar a planaridade da tela. O raciocínio deve ser estendido a toda e qualquer uma das artes. Caberá à literatura, portanto, se afirmar como literatura. Assim, no romance, gênero em questão, não seria preciso que a narrativa se apresentasse, antes de mais nada, como ficção?

A idéia central a ser desenvolvida nesta pesquisa é a de que, em tempos do sujeito subjetivo e do romance psicologicamente orientado, todo texto que assume seu caráter ficcional será, como no romance de Machado, memórias póstumas de alguém; pois, conhecedor do *status* da obra, quando o leitor começa a ler um livro, já sabe, de antemão, que aquele personagem estará morto ao final da leitura, mesmo se ele continuar vivo no enredo. Ou seja, terminada a narrativa, o sujeito-personagem não mais existe, uma vez que sua presença no mundo depende do ato de leitura.

Além disso, como confessa Brás Cubas, só porque está morto é que ele pode, com sinceridade, expor suas mazelas, a crueldade humana, a vileza do indivíduo:

Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência. (...) Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente põe sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele não se estende para lá, e não nos examine e julgue, mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (ASSIS, 1991, p. 61-62)

Portanto, ao publicar seu livro, Machado inaugura, no país, a tradição das memórias póstumas, ou da ficcionalidade assumida do texto. Tema que, como já foi dito, será desenvolvido mais acuradamente no Capítulo 1.

O Capítulo 2 parte das idéias discutidas no primeiro, para mostrar que *Memórias póstumas* é alegoria da escrita da ficção romanesca. Dentro dessa perspectiva, é possível perceber o romance ficcional, por sua vez, como preenchimento da figura da morte – segundo

o modelo figural de Eric Auerbach –, marca trágica da existência humana. A morte livra o homem de duas grandes angústias: a temporalidade da vida e o vazio da existência, destinada a acabar sem deixar rastros (não por acaso, esses assuntos são desenvolvidos no romance de Machado). Assim, se todo romance que se apresenta como um produto ficcional pode ser encarado como memórias póstumas de determinado(s) personagem(ns), pelo processo de identificação que a leitura proporciona, ler um romance ficcional é experimentar, numa certa medida, a própria morte. Dessa forma, o vazio constitutivo da literatura aponta para o vazio constitutivo do ser, ou seja, da nossa existência trágica; aponta para a certeza de que, ao nascermos, iniciamos um caminho sem volta, cujo desfecho inexorável é a morte.

Faz-se necessário, aqui, destacar duas questões. O vazio existencial do qual falo surge na modernidade com a constatação da “morte” de Deus. Num mundo sem Deus, desaparece o sentido, possível com a resposta teológica ou teleológica. Enquanto se atribui à vida uma razão de ordem divino transcendental ou se confere a ela uma função essencial, encontra-se o sentido e acomoda-se a inquietação. Inquietação, essa, que nem sempre ganha a forma de tormento ou angústia, mas que pode despertar no sujeito a necessidade de ação, júbilo e/ou produção no mundo, como meios de se aproveitar a transitoriedade.

A segunda questão diz respeito ao conceito de tragicidade a ser empregado nesse trabalho. Como filósofos e pensadores denominam como trágico coisas dispares e até mesmo contraditórias, é preciso relacionar o trágico de que se fala ao conceito desenvolvido por pesquisadores contemporâneos do teatro grego, notadamente os explicitados na obra de Jean-Paul Vernant e Pierre Vidal-Naquet, para quem a tragédia grega é produto de um momento específico da história helênica: o da elaboração do pensamento jurídico, ou seja, quando surge a diferenciação entre crime voluntário e crime escusável, quando se atribui ao crime a idéia de responsabilidade. A tragédia se constituiria, então, a partir da idéia do homem como culpado e inocente, paciente e agente, lúcido e cegado. O herói trágico, portanto, estaria preso a um caminho sem volta: por mais que tentasse fugir ao seu destino, ou justamente por tentar fugir dele, avança em sua direção, cumpre aquilo do que tenciona escapar.

O Capítulo 3 verá no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* como a narrativa desenha a alegoria do gênero, pela presença do personagem defunto e pelo enigma não desvendado. Observará, também, a metáfora da vida como livro e a construção do romance como figura da tragicidade da existência humana, afirmando, pela “tinta da melancolia”, o vazio existencial.

Na segunda parte deste trabalho, serão analisados dois romances do século XX nos quais a inexorabilidade da morte levará ao vazio de feição existencial: *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Que pensam vocês que ele fez*, de Carlos Süssekind.

O Capítulo 4 debruça-se sobre o romance de Graciliano para encontrar um personagem que sofre uma espécie de morte em vida, ao ver cair por terra suas crenças sobre a imagem de si, após o suicídio da esposa. Paulo Honório precisa entender o que aconteceu e julgar a si próprio, quando se defronta com a perda e descobre a fragilidade da vida humana.

O Capítulo 5 abordará o romance *Que pensam vocês que ele fez*, de Carlos Süssekind. A obra traz uma criativa elaboração do vazio: apresenta-se como as lembranças de um personagem, que, num determinado momento, no meio da narrativa, como se fosse um detalhe pouco importante, afirma ter perdido a memória no ano anterior. Tudo o que foi escrito até então, lhe fora contado por sua ex-mulher.

A inexorabilidade da morte nesses textos, tanto na sua abordagem existencial quanto na sua abordagem cotidiana, revelam o vazio sobre o qual a literatura se estrutura. Um vazio que também é o vazio da existência na sociedade do centramento do eu, um eu subjetivo, sem substância, que não encontra nada quando se volta para si mesmo.

PARTE I: MEMÓRIAS PÓSTUMAS E TEORIA LITERÁRIA

Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver.
Machado de Assis

Se depois de eu morrer, quiserem escrever minha biografia, não há nada mais simples.
Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte.
Entre uma e outra, todos os dias são meus.
Alberto Caieiro

CAPÍTULO 1

ORIGINALIDADE DO ROMANCE DE MACHADO

Memórias póstumas de Brás Cubas é um dos livros mais importantes da literatura brasileira. Críticos (e o próprio autor) consideram-no o início de uma nova etapa na obra de Machado de Assis, primeiro nome do nosso cânone. A importância da obra, contudo, vai além da marca na trajetória autoral; ou, talvez, o romance seja um dos alicerces para a construção progressiva do escritor do Cosme Velho como nome paradigmático da literatura brasileira.

O que torna o livro tão singular? A ironia, o suposto pessimismo, a alternância de momentos picarescos e de momentos de seriedade; o caráter digressivo da narrativa, que dá um efeito fragmentário à escrita; a ruptura com os padrões românticos e realistas, que deixou os críticos de seu tempo atônitos por não conseguirem enquadrar o romance nas tendências de então, havendo quem chegasse a questionar o gênero do texto; são alguns dos elementos apontados por críticos e pesquisadores da literatura brasileira como Capristano de Abreu, Lucia Miguel Pereira, Mário de Andrade, John Gledson, José Guilherme Melquior, Enylton Sá Rego, Ivo Barbieri, entre muitos outros.

Para a História da Literatura Brasileira, contudo, o maior impacto da publicação dos capítulos de *Brás Cubas*, entre março de 1879 e dezembro de 1880, na Revista Brasileira, e da publicação do volume completo em 1881, pela Imprensa Nacional, deve-se ao fato de ser o primeiro romance brasileiro a afirmar categoricamente seu caráter ficcional.

Ficcionalidade declarada não pelo autor real, cuja assinatura aparece na capa, mas pela própria ficção. Na advertência “Ao Leitor”, o caráter fictício da obra se afirma, indiretamente, nas explicações sobre o que ela é, como foi seu processo de produção e quais as intenções e motivações do autor. Nesse prólogo, contudo, o signatário não é mais o autor, e sim o narrador, figura do universo ficcional, cujo nome aparece na capa – como o do autor –, mas para compor o título estapafúrdio que, por si só, já indica o caráter não documental da obra.

Na abertura do livro, Machado dá voz ao autor da autobiografia ficcional para explicar os motivos pelos quais sua “obra difusa”⁴ contém “rabugices de pessimismo”. Sob a desculpa de fugir a prólogos “explícitos e longos”, que desagradariam o leitor, o texto *explicativo* não

⁴ Essa citação e as próximas desse parágrafo estão no “Ao Leitor” in Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, São Paulo, FTD, 1991, p. 17.

fornece a informação mais relevante para um livro cujo título indica ser composto por memórias escritas após a morte: como o autor defunto remeteu o manuscrito, diretamente do além, para o mundo dos vivos?

O jogo irreverente criado por Machado afirma a ficcionalidade da obra ao parodiar os prólogos da época, cuja intenção era apontar a relevância do romance pela afirmação da suposta fidedignidade do relato. Assim, valorizavam o texto numa sociedade em que à literatura de ficção – por conta do veto ao ficcional, demonstrado por Luiz Costa Lima em sua trilogia do controle⁵ – é relegado um lugar hierarquicamente inferior aos discursos ditos “sérios”, como os das ciências humanas, história, política, sociologia ou filosofia. Embora a literatura do século XVIII tenha iniciado o processo de seu estabelecimento como discurso autônomo, conseguindo firmar-se junto à crítica e ao público por ser expressão pessoal do autor – o que elevaria seu *status* na época de valorização da subjetividade –, a ficção é considerada leitura amena, texto de diversão e de entretenimento.

1.1 Pedagogia de leitura

Maria Helena Werneck, em *Mestra entre agulhas e amores*, depois de fazer um histórico das transformações do público leitor no Brasil desde os tempos da colônia, analisa as cartas-prefácio de *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*, três dos romances urbanos de José de Alencar, no qual o autor assina com o pseudônimo feminino G. M, e do fragmento inacabado *Escabiosa/Sensitiva*.

A pesquisadora afirma que a leitura conjunta desses textos introdutórios, escritos, aparentemente, para convidar à leitura e dar explicações sobre o texto a ser lido, além de estabelecer um jogo ficcional de multiplicação da figura autoral, permitem que se identifique o valor do estatuto da ficção no século XIX. Os textos, ora destinados “ao leitor”, ora “ao autor”, são assinados por diferentes figuras no jogo ficcional e têm em comum a forma da confidência: quem conta a história conta um segredo para alguém, responsável, por sua vez, por trazer a público o que ouviu, algumas vezes numa traição do confidente. O mecanismo busca afirmar a veracidade do relato – que teria de fato acontecido com pessoas próximas – disfarçando sua ficcionalidade.

Os prefácios visariam, portanto, dar conta das questões cujas respostas começam a ser exigidas do texto literário a partir do século XVII e, segundo Michel Foucault, versam sobre a sua origem. Com eles, Alencar revelaria o sentido oculto da obra e articularia “os textos não só com sua vida pessoal e suas experiências vividas, mas também com a história real da qual elas nasceram” (WERNECK, 1984, p. 27). Por isso, não é estranha a atitude de Agripino Grieco, ao afirmar, para defender o romance *Lucíola*, ter conhecido um septuagenário que teria convivido com a protagonista do romance.

Para Werneck, apesar dos indícios de veracidade do relato, o pseudônimo traria ambigüidade, tornando-se indicador do caráter ficcional da obra. Assim, a tarefa que Alencar tomaria para si é a de uma pedagogia da leitura, como também fará Machado de Assis, embora com método diverso. Portanto, segundo a pesquisadora:

Estes prefácios ocupam um espaço vazio deixado pela opinião pública e, se significam proteção, significam também estímulo, ainda que cauteloso, ao leitor e, especialmente às leitoras para que exercitem uma leitura mais crítica. (Ibid., p. 30)

A autora mostra que a decepção dos primeiros críticos e historiadores literários com relação aos textos publicados no país estaria diretamente ligada à precariedade de nosso público leitor, composto, principalmente, por mulheres, cujo gosto por romances lacrimajantes afetaria a qualidade de nossa literatura (Ibid., p. 1). Como o público era bastante reduzido, devido ao baixo índice de alfabetização da população, para garantir leitores, o escritor precisaria ir ao seu encontro e, no Brasil, o público leitor de romances era feminino; pois, como já foi dito, aos homens caberia a leitura de textos “sérios”.

A esse fator soma-se outro. De acordo com Antonio Candido, para que os textos tivessem uma amplitude maior do que a permitida pelo pequeno público letrado, era preciso que os textos tivessem um ritmo oratório e fossem de fácil compreensão, com pouco trabalho de linguagem, para serem lidos nos salões. Tradição que, segundo o autor, continuou imperando na primeira metade do século XX, com o advento do rádio:

É preciso agora mencionar, como circunstância sugestiva, a continuidade da ‘tradição de auditório’, que tende a mantê-la nos caminhos tradicionais da facilidade e da comunicabilidade imediata, de literatura que em muitas características de produção falada para ser ouvida: daí a voga da retórica, da melodia verbal, da imagem colorida. (CANDIDO, 1965, p. 104)

⁵ *O controle do imaginário, O fingidor e o censor e Sociedade e discurso ficcional.*

Apesar de também seguir essa linha de argumentação para explicar a alegada má qualidade da prosa ficcional do século XIX, Lucia Miguel Pereira defende que as concessões dos escritores brasileiros ao público feminino – incapaz de julgar a obra esteticamente – não seriam acomodação, mas fariam parte de uma estratégia de sedução das leitoras, para criar o hábito de leitura e, por seu intermédio, atingir os maridos: o desejado público masculino.

Maria Helena Werneck afirma não comungar com a decepção desses críticos e, por isso, busca investigar o leitor fictício em textos de José de Alencar e Machado de Assis para ver o que eles esperavam encontrar. Todavia, no que diz respeito a José de Alencar, a pesquisadora corrobora a premissa de Lucia Miguel Pereira, na qual a pedagogia (ou as concessões ao público feminino) pretende, em última instância, fazer o livro passar do toucador perfumado das mulheres para a estante empoeirada dos homens (op. cit., p. 12), atraindo os leitores, sem deixar de agradar as leitoras. Através de sua pedagogia – estabelecida pelo simulacro narrativo que faz da ficção uma realidade a explicar a realidade –, Alencar emanciparia a leitora, ao desenvolver sua capacidade crítica, tornando-a apta a ler qualquer texto, inclusive a “boa leitura” dos maridos.

Se a pedagogia de Alencar acariciaria a leitora, fazendo-lhe concessões enquanto conduz a sua atenção, a pedagogia de Machado disfarçaria o controle: pareceria ceder ao público feminino, numa suposta submissão, para, em seguida, esvaziar sua emoção, afastando a leitora da narrativa, numa metodologia cuja didática consiste em aproximar-se e distanciar-se, para que ela, em cada um desses movimentos, torne-se mais experiente e menos vulnerável ao jogo ficcional. Machado, “longe de fornecer fórmulas prontas, coloca o leitor em constante estado de descoberta, em freqüente posição de jogador prestes a ser derrotado pelo blefe do parceiro” (Ibid., p. 135). A leitora, aqui, terá de perceber o potencial de ambigüidade do texto e terá, também, que interpretar as metáforas e alegorias da tessitura machadiana.

Werneck conclui que a leitora do século XIX descobre, aos poucos, que os padrões de leitura de então não funcionam no texto machadiano. O resultado é o surgimento de uma nova leitora, cuja participação no processo de leitura será mais criativa, fazendo da decifração do texto um ato de co-autoria.

As advertências machadianas “Ao leitor” têm, portanto, valor e sentido oposto aos prólogos da época: apontam a ficcionalidade da obra, ao colocar o autor fictício assinando o texto ou ao causar confusão sobre a autoria e o narrador, como ocorre em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. A afirmação do caráter fictício de sua obra também poderia ser percebida

pela análise do comportamento de seus personagens leitores. Segundo Werneck, “através do leitor inscrito, o texto machadiano repele a ficção que dissimula o seu estatuto” (Ibid., p. 85).

1.2 Narratário em Machado

Dentro desta perspectiva, é possível perceber um projeto pedagógico nos romances de Machado, quando se observa a relação entre o narrador e o narratário. Segundo Tânia Vianna, o narratário, como o narrador, está inserido no texto. Não deve se confundir com o leitor do texto, nem com o leitor ideal. É uma espécie de vocativo da trama ficcional, ou seja, a entidade para quem o narrador se dirige. O narratário, portanto, pode ser ou não visível no texto. No caso de Machado, o narratário é, muitas vezes, indicado diretamente, em expressões como “cara leitora”, “leitora afoita”, “leitor grave”, “leitor obtuso” etc. Em outras, é indicado indiretamente, como por exemplo, nas muitas referências à Bíblia, à Mitologia Grega e Latina e aos outros autores da tradição luciânica, que pressupõe um narratário com algum conhecimento sobre esses assuntos.

Vianna, sem fazer referência ao trabalho de Werneck, insinua um caminho semelhante a partir do levantamento feito por ela na dissertação *O Estatuto do Narratário nos Romances de Machado de Assis*.

A autora analisa o narratário dos romances de Machado e conclui que nos da chamada primeira fase – *Ressurreição, A mão e a luva, Helena e Iaiá Garcia* –, o narrador onisciente, pouco irônico, que narra em terceira pessoa, paternaliza um narratário obediente. Ou seja, ele protege o narratário de enganos e facilita ao máximo a leitura, para evitar má compreensão do texto. Não é, portanto, necessário ao leitor refletir sobre o que lê. As poucas vezes em que há menção direta ao narratário, tornando-o visível, esta funciona apenas como vocativo simples.

Em *Memórias póstumas*, há uma complexificação da narrativa. Aqui, o narrador, em primeira pessoa, é agressivo e fala para um narratário resistente. Sua intenção é transformar a postura do leitor em relação ao ato de ler, transmutando-o de mera distração para uma atitude reflexiva. Nas menções visíveis, há o objetivo claro de vencer a resistência do narratário a esse novo tipo de texto, e se o narrador usa, por vezes, uma ironia agressiva, sua revolta corresponde a uma tendência à manutenção dos padrões tradicionais de leitura. O narratário de *Brás Cubas* é a contraface do desenho do leitor ideal para o autor:

Portanto, como meta-romance que é – e isso também responderia à interrogação de Capistrano de Abreu – as *Memórias Póstumas* não poderiam ter um narratário

qualquer. Só poderiam ter o que efetivamente têm: um metanarratário. Colocado como negativo do leitor ideal, esse metanarratário é o principal instrumento utilizado pelo narrador na realização do seu objeto de transformar o leitor, de criar o seu público, numa atitude oposta à adotada, como vimos, pelos narradores dos quatro primeiros romances. (VIANNA, 1990, p. 60)

No romance seguinte, *Quincas Borba*, a narração volta a ser feita em terceira pessoa, mas não se trata de um narrador tradicional, pois há um deslizamento entre a digressão em primeira pessoa e a onisciência, característica, em geral, da narração em terceira pessoa, feita por um narrador neutro, que não participa da ação como personagem e **que** conhece pensamentos, desejos, intenções, sentimentos e sensações dos personagens **participantes** da história.

Em *Quincas Borba*, o narrador é insidioso e o narratário, ingênuo. As principais funções do narratário são aproximar o leitor do texto, controlar a recepção e introduzir o metatexto. A natureza ambígua da narrativa, contudo, confunde o leitor, mostrando que nem tudo é o que parece ser e que o narrador pode, facilmente, enganá-lo. A agressividade do narrador desse romance, portanto, visa a transformação do leitor: sua intenção é levá-lo a duvidar do que lê.

Sobre o próximo romance, *Dom Casmurro*, Silviano Santiago já afirmara que o narrador, Bento Santiago, usa sua experiência forense para compor a peça de acusação de sua esposa, supostamente adúltera, fazendo do leitor o juiz a condená-la (2000). Para o crítico, ao perceber a estratégia do narrador, o leitor pode desmascarar as falácias de uma linguagem própria aos discursos conservadores, abrindo brechas para o questionamento do *status quo*.

Assim, *Dom Casmurro* dramatizaria uma situação moral. Sua discussão seria de ordem ética, pois, juridicamente, o narrador peca por basear sua peça de acusação no verossímil e, em termos morais-religiosos, peca por basear-se apenas no provável. Ou seja, segundo Silviano, o romance de Machado apresentaria “dois equívocos da cultura brasileira, que sempre viveu sob a proteção dos bacharéis e sob beneplácito moral dos jesuítas” (SANTIAGO, 2000, p. 40).

Vianna segue as idéias de Silviano, ao caracterizar como isca o narratário de *Dom Casmurro*, que precisaria ser aliado e cúmplice do narrador. Segundo a autora, esse seria o romance no qual o narratário estaria mais implicado na estratégia narrativa e dentre as funções do narratário-isca incluem-se as de preencher os vazios do texto e dar veracidade à narrativa: “a necessidade de criar a ilusão de que os fatos narrados são reais, comum nas pseudo-autobiografias é aumentada em *Dom Casmurro* pela necessidade que tem o narrador de

convencer o leitor de que suas suspeitas são fundamentadas” (VIANNA. 1990, p. 80). Para que isso ocorra, o narrador apresentaria lapsos de memória, exageraria na precisão de alguns fatos, dissiparia possíveis objeções do leitor e faria restrições ao narratário que se oporia à postura do narrador⁶. Assim, a relação estabelecida entre narrador e narratário, segundo Tania Vianna, basear-se-ia na oposição e não-oposição.

Apesar de algumas vezes sugerir uma educação do leitor por intermédio da figura do narratário, Vianna perde a noção de conjunto e não percebe que, se pensarmos a obra de Machado como um projeto pedagógico de leitura, basta verificar que o romance anterior, *Quincas Borba*, ensina o leitor a duvidar do narrador, a pôr sua autoridade em xeque, a suspeitar da veracidade dos fatos narrados para ver que a implicação do narratário-isca na trama textual pode ter outra função.

O leitor de *Dom Casmurro*, já mais experiente do que o de *Memórias póstumas*, aprendeu que não se deve confiar no narrador. Logo, o sucesso da pedagogia de Machado revelar-se-ia na medida do fracasso da armadilha acionada pelo narrador Bento Santiago. O narratário é a isca, mas o leitor bem treinado deverá ser hábil suficiente para tirar o queijo da ratoeira sem ficar preso no mecanismo.

Além de não se deixar levar pela estratégia narrativa, o bom leitor, sem dúvida, contentar-se-á com um enigma que não será decifrado. E mais, perceberá, como argumenta Luiz Costa Lima, no artigo “Sob a face de um bruxo” (1981), que, na construção narrativa do romance de Machado, querer desvendar o enigma é se alinhar à sociedade machista e patriarcal, na qual a fidelidade feminina é questão importante. Para Costa Lima, o fator decisivo em *Dom Casmurro* não é condenar ou absolver Capitu, mas perceber que ela, como Virgília e Sofia, tenta escapar ao lugar de escrava branca que lhe é imposto.

Segundo Vianna, *Esau e Jacó* tem o narratário mais complexo de todos os romances de Machado, pois trata-se de um narratário teorizado e, portanto, metadiscursivo. Ele explicitaria os conceitos que levariam à formação de um leitor ideal, cujo processo de construção teve início com *Memórias póstumas*. Conforme demonstrado por Silviano Santiago, o imbricamento começa, como em *Brás Cubas*, na advertência “Ao leitor”, que afirma ser Aires o autor-narrador da história. Contudo, a narração é feita por um narrador que oscila entre a onisciência e a recusa a saber tudo, e, ademais, Aires é um dos personagens da

⁶ Os exemplos que Vianna dá para esse narratário resistente são “leitor precoce”, “desgraçado leitor”, “leitor obtuso”, “leitorea castíssima”, “leitorea frívola”, entre outros (p. 86-87).

trama, mencionado sempre em terceira pessoa. Há, ainda, momentos de divergência entre o narrador e Aires, ampliando o abismo.

Em *Esau e Jacó*, portanto, o narratário é desafiado a tornar-se o leitor ideal; um leitor participativo, que reflita sobre o que lê, preencha os vazios do texto, imagine e adivinhe os desdobramentos da narrativa, ou seja, o leitor co-autor, apontado por Werneck. Para isso, algumas inserções textuais dizem que o leitor deve ler com atenção, para poupar o narrador de explicações desnecessárias e deve perceber que há diversos níveis de leitura. Por ser a sua obra mais metadiscursiva, no entender de Vianna, a preocupação com o narratário é maior, ocorrendo, inclusive, uma tentativa de descrição física desse narratário. A afirmação, bastante questionável, não se sustenta, contudo, com os exemplos fornecidos pela autora⁷, nos quais não há, propriamente, elementos para o leitor visualizar o narratário, apenas referências ao sexo (coisa comum na escrita machadiana), à idade e, no máximo, à possível etnia.

Depois da hipertrofia do narratário, chega o momento de seu raleamento. Em *Memorial de Aires*, o narratário tende à dissipação, pois em diários íntimos, como o escrito pelo conselheiro, o narratário coincidiria com o narrador. Desde *Quincas Borba*, contudo, o leitor aprendeu a desconfiar da aparência das coisas. Apesar de ser um memorial, Aires fala pouco de si e ocupa as páginas com informações sobre outros e nem mesmo com as limitações formais o narratário desaparece: o narrador dirige-se a si próprio pelo nome e responde às suas próprias questões. Em alguns momentos, na falta de um interlocutor mais apropriado, coloca o papel na função de vocativo, como se a página em branco fosse uma entidade com vida própria, como se fosse o seu leitor. Ou seja, o narrador de *Memorial de Aires* age como se não fosse ser lido por ninguém além de si próprio, mas joga com a possibilidade de ser lido por outrem; não pode se referir diretamente a alguém fora da narrativa, nem ignorar o futuro leitor, sob pena de ser mal entendido.

E, assim, volto ao meu ponto de partida. A ambigüidade do narrador de *Quincas Borba*, a armadilha preparada pelo narrador de *Dom Casmurro*, a identidade difusa do narrador de *Esau e Jacó* e a duplicidade da relação entre o narrador e o narratário de *Memorial de Aires* têm função semelhante à advertência de *Memórias póstumas*: afirmam, através da trama ficcional, a ficcionalidade da obra.

⁷ Os exemplos dados por Vianna são: “Quanto a ti, amigo meu, ou amiga minha, segundo for o sexo da pessoa que me lê se não forem duas, e os sexos ambos, – um casal de noivos, por exemplo (...) (cap. CX); “Não sei quem me lê nesta ocasião. Se é homem, talvez não entenda logo, mas se é mulher, creio que entenderá” (cap. XXXVII); “O que se deve ver sem erro é que Deus é Deus; e se alguma rapariga árabe me estiver lendo, ponha-

O mecanismo de autodesnudamento abre uma nova seara na literatura brasileira. Por assumir seu caráter ficcional, aos romances de Machado de Assis é permitida mais liberdade à imaginação e mais espaço para eventos fantasiosos. O escritor escapa ao romantismo cuja poética diz respeito a um eu autoreferente e ao realismo, a poética do “eu que conta seus arredores” (LIMA, 1981, p. 58). Nem a exacerbação subjetiva, nem a objetividade científicista: Machado conduz sua obra na contramão dos imperativos da *mimesis* de então. O leitor, não mais adulado, passará, segundo Luiz Costa Lima, a receber piparotes do narrador (Ibid., p. 60).

1.3 Projeto ficcional

Os cinco romances da segunda fase de Machado formam um grupo coeso, no qual críticos de diferentes origens identificam um projeto ficcional. Luiz Costa Lima mostra que a singularidade da obra de Machado está no fato de ele fundar sua “produção da maturidade na reflexão ficcional de sua sociedade” (Ibid., p. 59). Para Werneck, como já vimos, o projeto é pedagógico; para John Gledson, que inclui *Casa Velha* no grupo, a obra alegoriza a situação política do país; para Enylton Sá Rego, o projeto é de recuperação da tradição luciânica; para Abel Barros Baptista é o da autobiografia, isto é, de livros que contam sua história – sua biografia – na história que contam.

A idéia de projeto acentua-se pelo caráter metalingüístico de suas narrativas, o que permitiria aos leitores descobrir a teorização ficcional de Machado. Segundo o crítico brasileiro Gustavo Bernardo seria próprio aos textos literários trazerem em si as marcas de sua teorização. A frase parece redundante, uma vez que nas ciências humanas, o objeto sempre traz em si a sua teorização. No entanto, pela diversidade de situações que compõem o texto literário e pela diversidade de usos que são feitos da literatura ficcional, é preciso cometer a redundância, para que não se confunda a crítica literária que aqui se faz com a tentativa de buscar nos textos ficcionais subsídios para teorização sobre objetos outros, como religião, discriminação racial, social, sexual etc.

lhe Alá” (cap. XXIX); e “Mas a leitora além de não crer (nem todos crêem), pode ser que não se conte mais de vinte a vinte e dois anos de idade”. (cap. VIII)

Em *Quem pode julgar a primeira pedra?*, Bernardo propõe uma teoria que admitisse estudar a si própria, quando se volta para determinado objeto. Ele aponta o perigo de a crítica — ou da teoria literária — estetizar a estética. Significa dizer que, grande parte das vezes, o crítico teórico, ao tentar decifrar “*o que o autor quis dizer*”, acaba por restringir sua reflexão a “*paráfrases estilizadas*” (1993, p. 29) do texto original. Como proposta, Bernardo propõe uma *teoria na literatura* ou *teoria na leitura*, na qual ficasse evidente que ela estuda a si própria em seu objeto:

Defendo, isto sim, que as diferenças sejam observadas assim como as camuflagens, justo para diminuir o valor das hierarquizações dos discursos. A reflexão teórica não será melhor tampouco pior do que a produção literária, assim como a literatura não se encontra contida na teoria. Mas a teoria enquanto *praxis* pode estar contida na literatura, desde que se entenda que os lugares de produção e dos produtores são diversos, portanto os interesses, em termos micropolíticos, também são diversos, o que não quer dizer necessariamente divergentes. (BERNARDO, 1993, p. 28)

Para ele, portanto, a tarefa da crítica seria politizar a arte em lugar de a estetizar, ou seja, deveria explicitar interesses, buscando elementos de discussão permanente. Logo, se a investigação diz sempre respeito ao investigador, a teoria falaria mais da teoria do que da literatura.

O texto literário, por seu turno, traz, inapelavelmente, reflexão crítica, mesmo quando ela não aparece de modo claro, como ocorre nos textos mais politizados e/ou metalingüísticos. Assim, seria possível perceber, em cada texto, a concepção teórica que lhe deu forma.

No caso de Machado, a metalingüagem facilita a tarefa do analista. A teoria se oferece a quem a quiser auscultar e em *Memórias póstumas*, livro de especial interesse neste trabalho, a explicitação conceitual inaugura um modo de se fazer ficção no país. Modo esse que se opõe à forte tendência documental na América Latina, herdada da literatura de viagem e do exotismo fundador das literaturas nacionais.

De acordo com Tania Vianna, “o caráter metadiscursivo das *Memórias* é tão significativo que, sem dúvida, para o seu narrador, mais importante que narrar é desnudar a arte da narrativa” (VIANNA, 1990, p. 54).

Abel Baptista observa que a ficção machadiana solicita a problematização do livro, uma solicitação que “(...) não partilha a idéia clássica que diz que os livros nunca respondem às perguntas que lhe fazem, nem aceita o lugar-comum contemporâneo que diz que os textos respondem consoante as perguntas que lhe fazem” (BAPTISTA, 2003, p. 13).

A partir da sugestão de Haroldo de Campos pela qual a personagem principal de Dom Casmurro não é Capitolina, a Capitu, mas o próprio capítulo, Baptista defende que o assunto do romance é a experiência da escrita; assim, o protagonismo do capítulo aponta a metonímia do livro. Para ele, a valorização do fragmento (capítulo) sobre o todo (livro) torna o enredo do suposto adultério secundário, levando a autobiografia a reassumir o primeiro plano a cada novo capítulo.

1.4 Personagem X leitor

Se é possível extrair a teoria do próprio objeto e se a obra de Machado é autobiográfica, sua teorização, evidentemente, dirá respeito ao romance como gênero ficcional. Na pluralidade de questões correlatas apresentadas pela sua produção, interessa-me aquela despertada por Brás Cubas: as *Memórias póstumas* ultrapassam o título, a advertência e a concepção desse romance em particular, teorizam o personagem ficcional e a sua relação com o leitor, pois o romance que desnuda sua ficcionalidade será sempre memórias póstumas de um ou mais personagens.

Sem ter lastro no mundo real, sem que o autor mantenha a ilusão de ter escrito sua trama a partir de alguém que de fato existe, quando o leitor começa a leitura, o protagonista e seus parceiros de ficção estão mortos – perderam o direito a prosseguir com sua vida –, seja qual for o final na história narrada, pois sua existência se constrói enquanto o autor escreve o romance.

Na teorização subjacente à peça *Seis personagens à procura de um autor*, o professor de estética e estilística Luigi Pirandello (1867-1936) afirma ser a vida dos personagens restrita à produção do autor. Na obra, os seis personagens do título interrompem o ensaio de uma companhia de teatro para pedir ao diretor de cena que escreva as suas histórias. A família problemática havia sido pensada e abandonada por um autor que não se interessou pela própria criação. Eles, no entanto, uma vez imaginados, queriam viver e, para isso, recorrem ao diretor⁸.

O paradoxo, contudo, não previsto por Pirandello é que, uma vez terminada a escrita, os personagens estão novamente mortos, se entendendo por vida o período que se estende entre o

⁸ Evidentemente, a súplica se frustra pois o conflito está posto: os personagens não se reconhecem na história do diretor, para o diretor interessa o exagero do drama; os detalhes, nos quais os personagens se agarram, são de somenos importância.

nascimento e a morte, no qual o ser tem atividade orgânica e/ou desenvolve ações. As ações do personagem de ficção foram praticadas e encerradas ao término da escrita.

O leitor, portanto, chega sempre tarde demais para evitar o acidente. Não importa a velocidade que imprima à sua leitura, Brás Cubas já está morto; Jean Valjean⁹ já foi preso, libertado, perseguido, afastado e redimido no suspiro final; Macondo¹⁰ e seus habitantes não mais existem; Lóri aprendeu a amar com Ulisses¹¹; Fernando Seixas e Aurélia Camargo encontraram a felicidade conjugal¹². Nada se pode fazer para reverter o feito. O romance está escrito.

Participativo, o leitor *aprovado* no projeto pedagógico de Machado de Assis experimenta o paradoxo de ler um livro impresso. A co-autoria exige o preenchimento dos vazios textuais, mas tem como limite intransponível o acabamento da obra. Se há certo grau de liberdade no entendimento do texto, não há interferência possível no que Aristóteles chama de *mythos*. Para o filósofo grego do século IV a.C., o *mythos* “é a imitação das ações”, “a trama dos fatos” (ARISTÓTELES, 1973, p. 448), daí ser o elemento mais importante da tragédia, pois a literatura não imita o caráter dos homens e sim sua ventura ou desventura, decorrente de sua ação no mundo perante as circunstâncias dadas.

O plano da ação dos personagens, portanto, é o plano determinante do enredo. E se o imaginário do leitor é acionado perante o texto literário, se é inevitável que ele tenha maior liberdade para especular o quanto queira durante a leitura, também é certo que o destino daquela história particular se cumprirá de modo inexorável. Logo, de nada adiantará, ao leitor, deduzir, pensar, refletir, adiantar fatos vindouros: aos personagens caberá, infinitamente, cumprir o que foi escrito pelo autor. A nova postura do leitor de Machado, por conseguinte, leva-lo-á, inevitavelmente, a frustrar suas expectativas¹³ em algum momento, se agir como manda o *diploma*.

A tensão de se ler um texto já escrito chega ao ponto máximo quando o leitor conhece de antemão o desfecho inevitável, mas não consegue deixar de torcer para que outro caminho sobrevenha. É o que acontece, por exemplo, com leitores românticos perante *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. O canto inicial antecipa a tragédia, com a morte do casal, entretanto, o aviso não impede a “torcida” do leitor.

⁹ *Os miseráveis*, de Victor Hugo.

¹⁰ *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marques.

¹¹ *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector.

¹² *Senhora*, de José de Alencar.

Reação semelhante ocorre em *Édipo Rei*, de Sófocles, quando a incapacidade do rei de enxergar os fatos, de entender o que lhe dizem, de aceitar a proteção reiteradamente oferecida por aqueles que conhecem a verdade, angustia quem lê.

E em *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel Garcia Márquez, apesar do alerta do título e da frase de abertura do romance – “No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã para esperar o navio em que chegaria o bispo...” (MÁRQUEZ, 2004, p. 9) –, alguns leitores torcem para que o rapaz não seja morto como modo de pagar um defloramento sobre o qual não poderia ser responsabilizado, por não o ter cometido. De nada adiantam os alertas, pois a tensão decorre da apatia de o leitor saber, ao iniciar a leitura, que o destino do personagem já foi traçado.

Outro exemplo fora de ordem, mas significativo para a questão aqui desenvolvida foi o comentário jocoso, que ouvi de um amigo acerca de um filme: “já assisti a esse filme umas três ou quatro vezes só para ver se dessa vez os dois se beijarão na cena da chuva”. Afora o gracejo, é desejo vão; um filme, uma peça de teatro, um romance estão condenados a sempre dizerem a mesma coisa. Muda o leitor, muda a visão que ele tem sobre o livro, muda o entendimento da obra – os vazios a serem preenchidos dão chance a diversas leituras – mas o enredo, impávido, permanece o mesmo.

Depois de desenvolver argumentação distinta, Abel Baptista conclui que o texto é irresponsável, pois a única instância que poderia responder por ele saiu de cena: “Na impossibilidade de fazer o autor responder pelo livro, este mostra a sua contumácia: ao afirmar sempre ‘a mesma coisa’ independentemente de um julgamento que o confirme ou refute.” (BAPTISTA, 2003, p. 167).

O livro permanece igual porque é uma obra acabada e os personagens, presos ao papel, não têm mais vida quando a leitura se inicia. Há, claro, possibilidades de se ressuscitar o protagonista, como escrever a seqüência do romance ou fazer sagas, dar a entender que o personagem existe no mundo real, compor romances policiais ou de espionagem, nos quais cada livro apresenta uma aventura de determinado personagem, utilizando, como em história em quadrinhos, recursos para evitar a marcha do tempo, que levaria, inevitavelmente, o protagonista a envelhecer¹⁴.

¹³ O verbo aqui não tem conotação valorativa, portanto, não deve ser entendido pela acepção, comumente usada, de decepção ou desapontamento.

¹⁴ Umberto Eco apresenta alguns desses recursos no ensaio “Super-homem”, no livro *Apocalípticos e integrados* (São Paulo: Perspectiva, 1987).

Ao afirmar o acabamento do livro, meu texto parece perder-se em obviedade. Contudo, muitas vezes, o óbvio, por seu próprio caráter, nos impede de pensar sobre ele. Falar do romance como um produto acabado significa dizer que seu sentido só se completará ao final. Logo, só o romance, memórias póstumas, é capaz de unir as duas pontas da vida, como desejava Bento Santiago, autor ficcional de sua autobiografia ou, talvez, de uma versão romaneada de sua vida.

Harry, personagem do mundo ficcional criado no filme *Harry & Sally*, de Rob Reiner, costumava iniciar a leitura de um romance pelas últimas páginas. Assim, alimentava sua morbidez, garantindo que, se morresse antes de terminar o livro, não ficaria na ignorância do desfecho.

A subversão, porém, não anularia o sentido da leitura? Antecipar o final de uma obra que possui começo, desenvolvimento e conclusão, independentemente de ele ser ou não surpreendente para o leitor, não faria todo o resto inútil? Se já se sabe o destino inexorável dos personagens, ou seja, como terminarão suas trajetórias, se o conhecimento do final limita o livre vôo da imaginação durante a leitura, por que perder tempo com as duzentas, trezentas ou quatrocentas páginas que separam a primeira da última, quando já se leu as linhas finais? Se um romance une as duas pontas da narrativa, se só no ponto final o leitor é capaz de encerrar o processo de atribuição de sentido, se na última linha ele poderá dar significação à obra, o conhecimento prévio da solução dada pelo autor não altera a experiência da leitura? Não faria, inclusive, o leitor perder o interesse pelo que lê se já conhece o desfecho? Ou será que o fator determinante na experiência de se ler um romance não seja o modo como a história termina e sim o estar-no-meio? Sem ter lido as duzentas, trezentas, quatrocentas páginas que o autor levou para desenvolver a história, o leitor é mesmo capaz de dar significação ao escrito?

Se respondo *não*, digo que o leitor não é capaz de dar sentido ao romance sem tê-lo lido página por página, afirmo, colateralmente, que concluir uma leitura não é apenas chegar ao seu fim, mas desfrutar o conjunto, o seu acabamento – especular, a cada momento, sobre os rumos da história, mesmo sabendo que muitas vezes terá sua expectativa frustrada.

Portanto, embora o final – que encerra a leitura e une as duas pontas da narrativa – dê sentido à obra, ele rompe a angústia ou o deslumbramento da *praxis* da leitura. Quando estou lendo um romance que me agrada e o volume de páginas à direita é consideravelmente menor que o volume de páginas que seguro com a mão esquerda, tenho dois sentimentos conflitantes e contraditórios: quero saber como será o desenlace, como o autor resolveu as questões

pendentes, mas não quero que o livro acabe, tenho dó de encerrar algo que me diverte, me encanta, me faz refletir, aciona a minha imaginação. Porque sei que, ao final do livro, aquela história não mais existirá, aquele personagem de quem, de uma certa maneira, me tornei íntima, me afeiçoei vai acabar, vai morrer, enquanto eu continuarei, seguindo pelo mundo dos vivos. Experimento, portanto, em maior ou menor escala, a ansiedade de saber e a angústia da perda.

A sensação de perda explica-se pelo fato de que, ao contrário do que ocorre cotidianamente com objetos e pessoas reais, o leitor não precisa se diferenciar do protagonista e/ou de outros personagens do romance. Ele sabe que o objeto está fora dele, mas pode embarcar na fantasia proposta, porque não há necessidade de afirmar continuamente: “isto não sou eu, isto está fora de mim”.

1.5 Zona intermediária e objeto transicional

O psicanalista D. W. Winnicott apresenta a idéia de *zona intermediária*, um lugar fundamental para a economia do ego, no qual não é necessário fazer o teste de realidade, ou seja, determinar o que faz parte do eu e o que está fora do eu. Para o psicanalista, a arte e a religião estariam nesta zona.

Ao entrar na linguagem e na sociedade, a criança percebe ter estímulos internos e estímulos externos; coisas que fazem parte do seu mundo interior e coisas que estão fora dele. A cada movimento e/ou sensação experimentada, é preciso fazer o teste de realidade, determinar “isso sou eu”, ou “isso não sou eu”. É assim que a criança consegue se diferenciar da mãe e do mundo e constituir uma personalidade independente.

Para ultrapassar essa fase e definir-se como pessoa, é comum a criança criar um *objeto transicional* que fica entre ela e o mundo. É algo que ela sabe que não é mais ela, mas, no entanto, com o qual pode estabelecer uma relação de continuidade. É o caso, por exemplo, de chupetas, pequenos cobertores, bichinhos de pano, travesseiros, entre outros.

O teste de realidade, entretanto, é uma atividade contínua e seria extremamente desgastante se, no decorrer da vida, mesmo quando já adultos, não preservássemos uma zona intermediária, na qual o ego pudesse repousar. Como a tarefa de aceitação da realidade não

tem fim, a zona intermediária torna-se de vital importância para que o indivíduo fique livre da tensão entre realidade interna e realidade externa.

Trata-se de uma área que não é disputada, porque nenhuma reivindicação é feita em seu nome, exceto que ela exista como lugar de repouso para o indivíduo empenhado na perpétua tarefa humana de manter as realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas. (WINNICOTT, 1978, p. 391)

Nessa área, segundo o psicanalista, localiza-se a cultura: a literatura e as artes em geral, as religiões e o trabalho científico criador.

Portanto, ao ler um livro e assistir a um filme ou a uma peça de teatro, o indivíduo tem consciência de que aquilo não está acontecendo com ele, mas não *precisa* saber que aquilo não é parte dele. Ou seja, transita livremente pela zona intermediária, na qual o teste de realidade perde o sentido. Assim, a literatura assume o caráter de objeto transicional, permitindo que se estabeleça uma relação de continuidade entre leitor e texto.

A materialidade do livro, portanto, contribui para que a ficção literária não apenas se inscreva na zona intermediária, mas se configure como um objeto transicional. Pode parecer estranho comparar um livro a chupetas ou paninhos, mas a maneira como o manipulamos, acarinhando as capas ou dobrando a lombada, marcando o texto impresso, dobrando a beirada das páginas, fazem do livro uma extensão do leitor.

No conto “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector, a narradora atribui ao livro a qualidade de amante. Depois de enfrentar uma *via crucis* para conseguir emprestado *As renações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, “um livro grosso para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o” (LISPECTOR, 1971, p. 8), obtém da mãe de sua amiga a permissão para conservá-lo o tempo que quisesse. A partir de então, a atitude da menina com o livro recém adquirido, mais do que de sedução, mais do que buscar uma felicidade própria à relação amorosa (como a narradora dá a entender) é a que se estabelece com esse objeto com o qual desenvolvemos uma relação de continuidade:

Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre ia ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. (Idem)

Nas últimas linhas da transcrição, a imagem do livro aberto no colo da narradora torna clara a relação de continuidade corporal entre sujeito e objeto. No entanto, é possível verificar a mesma relação em momentos nos quais a autora atribui ao livro o *status* de amante. A felicidade clandestina também se refere à experiência na zona intermediária, onde ocorre a economia do ego, que não precisa se distinguir do que lhe é exterior; sem, contudo, que tal indiferenciação de fronteiras, entre o eu e o outro, se configure como surto ou alucinação. A sensação de viver “no ar” conecta-se, assim, com as expressões do senso comum de ser “aérea”, “cabeça de vento”, de estar desligada do mundo real em contato profundo consigo própria.

Por fim, a descrição de si como uma rainha delicada, indica a diluição entre a narradora e a protagonista do livro por ela lido, ou seja, a experiência da narradora como se ela fosse a rainha Narizinho, que reina no mundo criado por Lobato. Assim, o conto de Clarice – como o romance de Machado – é uma ficção metalingüística, que descreve a relação estabelecida entre leitor e texto. “Felicidade clandestina” apresenta a literatura ficcional como um tipo específico de objeto transicional.

O teórico alemão Wolfgang Iser afirma a peculiaridade da literatura em provocar a complementariedade entre real e imaginário. Por isso, em seu livro *O Fictício e o imaginário*, ele buscará estabelecer o que é o fictício em textos ficcionais, argumentando que o acionamento da imaginação não caracteriza, necessariamente, o fictício, pois, no dia-a-dia, recorremos a ela em momentos pragmáticos, como, por exemplo, quando inventamos uma desculpa para justificar algo que não fizemos ou não queremos fazer. No entanto, nesse tipo de ato de fingir, o indivíduo busca uma finalidade determinada, há a intenção prévia de se atingir uma meta específica.

Sempre que a imaginação entra em jogo para cumprir uma meta específica, atingir uma finalidade pragmática, ocorre uma reduplicação do real. Ou seja, os elementos selecionados não estão ali para dar livre curso ao imaginário, mas para afirmar o real. Em outras palavras, para o fingidor obter sucesso é preciso que seu interlocutor perceba aquilo como verdade, encontre a equivalência entre as palavras ditas e mundo em que vive. A intenção não é a de se tomar o ato de fingir como ficção e sim como um discurso verdadeiro. Logo, o discurso que busca uma função pragmática e não consegue reduplicar o real será sempre um discurso frustrado.

No texto ficcional isso não ocorre. Os elementos da realidade incorporados ao texto não têm papel reduplicador, porque não há uma função pragmática. O imaginário ativado pela

ficção, contudo, não é absoluto: ele está sujeito aos limites impostos pelos elementos da realidade presentes no texto. Entretanto, uma vez que não ocorre a reduplicação do real, tais elementos tornam-se signo e, como signo, efetuam uma transgressão de limites: há um deslocamento de sentido, já que a referência de cada signo está no próprio texto.

Os limites impostos pela incorporação de elementos da realidade ao texto ficcional levarão a uma segunda transgressão. Dessa vez, a transgressão deve-se às características próprias ao imaginário. O signo transforma o caráter difuso do imaginário em algo determinado.

O ato de fingir no texto ficcional, portanto, pressupõe essa dupla transgressão: de elementos da realidade em signo e do caráter difuso do imaginário em determinado.

É preciso destacar, contudo, que o ato de fingir, no texto ficcional é composto de pequenos atos como a seleção, a combinação e o auto-desnudamento. A seleção recorre a elementos da realidade e reorganiza-os no texto. Se a seleção afeta a realidade externa do texto, a combinação afeta sua realidade interna, pois diz respeito ao próprio texto. O auto-desnudamento apresenta a ficção como um “como se fosse um mundo dado”, dando sinais evidentes que se trata de um ato de fingir.

A seleção de elementos da realidade leva a uma decomposição do que é vivido automaticamente. Ou seja, chama atenção para o automatismo do cotidiano e revela que o que é considerado natural não passa de uma norma previamente estabelecida. O efeito desautonomiza os campos de referência e dá condições para seu questionamento.

O acabamento da obra e a perda do(os) personagem(ns) ao final do livro desautomatizam, mesmo que inconsciente, o estar-no-mundo. Conforme se verá no próximo capítulo, os textos de ficção, dos quais leitor não precisa se diferenciar e nos quais ocorre a dupla transgressão provocada pelo ato de fingir que não tem finalidade pragmática, serão preenchimento da figura da morte, de acordo com o modelo figural proposto por Eric Auerbach. Da mesma forma, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* não apenas afirmam a ficcionalidade da obra: o livro funciona como uma alegoria do sentido do próprio romance como gênero literário de ficção.

CAPÍTULO 2

TRAGICIDADE DA EXISTÊNCIA HUMANA E TEXTO FICCIONAL

A alegoria assumiu diferentes formas, usos e definições nos séculos que se sucederam à Antigüidade Clássica. Em sua origem etimológica, o termo afirma a substituição no discurso de uma coisa por outra: *allós* = outro + *agourein* = falar (HANSEN, 1986, p. 1). De sua etimologia, portanto, deduzimos a amplitude do conceito e o fato de ser própria ao *logos*.

Para Carlos Ceia, professor da Universidade Nova de Lisboa, a alegoria tem sempre um sentido moral e é isso que a distingue do símbolo. A diferença com a metáfora viria da abertura da interpretação, pois enquanto a metáfora teria a capacidade de estabelecer plurissignificações, dando dinamismo à linguagem, na imagem alegórica imperaria um certo imobilismo. Apesar de permitir duplo sentido, a alegoria teria que ser de imediata compreensão, levando a conclusões mais ou menos fixas por parte do leitor. Ainda segundo Ceia, a maior abertura no conceito, no entanto, teria ocorrido graças à crítica literária do século XX, principalmente a partir do pensamento dos alemães Walter Benjamin, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer e do belga Paul de Man.

Flavio Kothe, professor da Universidade de Brasília, defende a possibilidade de múltiplas significações da alegoria. De acordo com o autor, o que diferencia metáfora de alegoria é o fato de a segunda ser mais extensa, mais desenvolvida e mais aprofundada: “A alegoria é um tropo de pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo” (KOTHE, 1986, p. 19). Kothe afirma, também, o caráter universalizante da alegoria. Ou seja, em sua construção, a alegoria precisa lograr fazer experiências individuais concretas tornarem-se coletivas e universais (Ibid., p. 38).

João Adolfo Hansen, em livro dedicado exclusivamente ao tema (1986), distingue dois tipos de alegoria: a construtiva, intencionalmente imaginada pelo poeta no momento em que escreve, e a interpretativa, que estabelece um conjunto de normas para entendimento de um texto.

A primeira, também conhecida como alegoria dos poetas, tem origem na retórica e sua função seria a de ornamentar o discurso, pela transposição semântica de um signo em ausência, cujo sentido é próprio, por um signo em presença, cujo sentido é figurado. Há graus diferentes de clareza na relação entre esses dois signos: a *tota allegoria*, ou alegoria perfeita, é a mais fechada em si mesma e de decifração mais enigmática; a *permicta apertis allegoria*, ou alegoria imperfeita, aquela na qual parte do significado está escrito no sentido próprio, é de fácil entendimento, como ocorre no uso feito em parábolas, fábulas e apólogos; e, por fim, a *malla affectatio*, ou incoerência, que mescla termos e metáforas de campos semânticos diferentes, como, por exemplo, o verso de Camões “nos meus olhos ponho freios”, no qual mistura freio e olhos, evidenciando a operação efetuada e a arbitrariedade da construção (HANSEN, 1986).

Apesar de ser percebida como falha pela retórica clássica, a *malla affectatio* é considerada a formulação ideal, no período barroco; porém, mesmo que o procedimento cerebral de construção da imagem venha a primeiro plano no trabalho barroco, a alegoria, para Hansen, será bem feita se o receptor percebê-la como natural.

A segunda das modalidades de alegoria, a interpretativa, surgiu durante a Idade Média, como forma de conciliação entre a Velha e a Nova Aliança, o Antigo e o Novo Testamento. O modelo hermenêutico específico dos teólogos medievais, também conhecido como figura ou tipologia, será apresentado mais detalhadamente no segundo item deste capítulo. Por ora, basta saber que a alegoria dos teólogos parte do princípio de que há um sentido oculto para as coisas do mundo, para as manifestações da natureza e para os fatos históricos relatados no texto bíblico, e que esse sentido é sempre a revelação da Verdade Divina. Em outras palavras, a voz de Deus se faria ouvir a partir da prática de interpretação figural.

Assim, em sua origem, a hermenêutica – cuja etimologia, para Hansen, aponta para a idéia de transportar ou transferir (*hermenéia*) e, para Houaiss, significa arte de interpretar (*hermeneutikê* ou *hermeneutikós*) – é, originalmente, uma técnica de decodificação de um sentido sagrado, oculto tanto na natureza, quanto na Bíblia.

O sentido oculto da alegoria tem, neste trabalho, duplo vetor: para um dos lados, segue a abertura realizada, no século XX, pelos teóricos da literatura; para o outro, considera o fechamento da interpretação teológica, própria ao modelo figural, embora se trate de um fechamento relativo, uma vez que o manuscrito a ser examinado não traz questões, imagens

ou narrativas explicitamente cristãs, mas é um texto ficcional que apresenta personagens de seu tempo.

2.1 Romance de Machado como alegoria do gênero

As *Memórias póstumas de Brás Cubas* ultrapassam a afirmação da ficcionalidade da obra para se converterem na alegoria do sentido do romance como gênero literário. Críticos de renome, como John Gledson e Luiz Costa Lima, demonstraram o sentido alegórico da escrita machadiana.

Para Gledson, Machado desenvolve, em seus romances, uma alegoria político-histórica de seu tempo, concentrando-se em três momentos: o período do *Ancien Regime*, no qual as oligarquias escravocratas são hegemônicas; o período da crise hegemônica, entre as décadas de 1860 e 1870, quando se percebe que a escravidão há de acabar; e o período pós 1871, no qual se sabe que será desperdiçada a oportunidade de uma transformação real do país em benefício do povo (GLEDSON, 1986).

Luiz Costa Lima parte do conceito de alegoria como ruína, desenvolvido por Walter Benjamin, para afirmar que a ruína interna dos romances de Machado revelam uma poética que se constrói sobre um primado alegórico. Para o crítico, “à medida que a consciência da historicidade da interpretação dos objetos literários constitui uma das bases da maioria das teorias contemporâneas da literatura, os escritores ‘alegóricos’ se tornam favorecidos” (LIMA, 1981, p. 74). Daí explica-se a grande atenção à obra de Machado por parte da crítica contemporânea.

Não é outro o motivo para o interesse, aqui evidenciado, no “bruxo do Cosme Velho”. A alegoria a ser discutida não é política ou histórica, mas diz respeito à metadiscursividade do romance machadiano, apresentada no capítulo anterior. Ao trazer a narrativa pessoal de um personagem morto, que não pode mais mudar o seu destino sobre a terra e que não partilha a experiência do Outro Mundo com seu leitor, *Memórias póstumas de Brás Cubas* afirma a ficcionalidade da obra e, mais do que isso, lança bases para a discussão de gênero.

Um romance é, como foi visto, um produto acabado e, se permite ao leitor a suspensão do teste de realidade, se possibilita a identificação entre leitor e personagem(ns), leva-o,

necessariamente, a experimentar a morte ao final da leitura. Morte do leitor, do livro e do personagem. Abel Baptista afirma que para se compreender um romance, ter-se-ia que estabelecer o contato com um interlocutor. No livro impresso, contudo, o interlocutor está “fora de alcance” (BAPTISTA, 2004, p. 55). Para ele,

(...) a sobrevivência do texto não é apenas a superação de um risco de morte, nem simplesmente uma vida continuada, mas uma vida depois da morte: morte do autor, obviamente, morte do leitor, necessariamente, mas ainda morte do livro enquanto identidade fechada e estável definida pela univocidade de um querer dizer orientado para um destinatário último, morte do livro como veículo neutro e indiferente de um mesmo texto que diz sempre a ‘mesma coisa’. (Ibid., 175-176)

O finado protagonista de Machado, morto mais uma vez sempre que se inicia e que se encerra a leitura, ultrapassa os limites¹⁵ da ficção criada para, além de sua vida nas páginas impressas, contribuir com as discussões e conceituações sobre a ficcionalidade do romance.

A construção alegórica utilizada por Machado não se enquadra na alegoria dos poetas, nem na alegoria dos teólogos, pois não é um recurso estilístico para ornamento do discurso, nem uma ferramenta interpretativa para descoberta de um sentido (sagrado) oculto. Está na base de sua estrutura narrativa. Significa dizer que ele não recorre a imagens, substituindo signo em ausência por signo em presença: o sentido próprio oculta um conceito abstrato figurado, mas traz em si mesmo seu sentido dentro da linearidade, da lógica e da seqüência narrativa.

Para a afirmação não se perder em jogos de palavras, é preciso esmiuçá-la. O romance de Machado não é como a alegoria imperfeita, na qual parte do entendimento se dá no sentido próprio; não se trata de uma escrita fabular ou parabólica; o signo presente, em *Brás Cubas*, tem um significado que pode se fechar em si mesmo, sem que seja necessário ao leitor estabelecer a relação com o signo ausente, para a compreensão do texto. O sentido moral, característico da alegoria para Ceia, está, também, na imagem criada e não apenas na abstração à qual se refere. Ou seja, é possível perceber uma moralidade no texto de Machado, sem que se perceba seu caráter alegórico.

Não importa se Machado de Assis teve a intenção de fazer de *Brás Cubas* uma alegoria do gênero romanesco. A retórica clássica já previa a possibilidade de o poeta escrever no sentido próprio e seus receptores encontrarem ou compreenderem seu texto no sentido figurado. Importa, sim, perceber que o romance em foco se estrutura sobre uma

¹⁵ Limites flexíveis, característicos da literatura ficcional, que por não ter a finalidade de reduplicação do real, nem forma prévia, se configura a cada nova imagem.

alegoria, abrindo a possibilidade da plurissignificação, rompendo, portanto, com o imobilismo próprio, para Ceia, à forma alegórica.

Não há conclusões mais ou menos fixas, previamente estabelecidas, porque, se a alegoria é estrutural, nela, e a partir dela, encadeiam-se outras imagens alegóricas, numa sucessão contínua. Assim, a interpretação de Gledson não exclui a de Costa Lima e ambos não excluem a que defendo. Ao contrário, elas se somam, em movimento complementar.

Essa sucessão contínua de construções alegóricas vale para vetores opostos de uma mesma reta. Atua tanto nas imagens criadas pela narrativa, quanto na conceituação do gênero romanesco. Assim, a alegorização do texto literário ficcional (como memórias póstumas) desvenda, também, a proximidade entre literatura e morte, uma aproximação já feita, em 1949, pelo crítico francês Maurice Blanchot (1907-2003).

O crítico parte da seguinte afirmação de Hegel: ao se dizer a palavra gato, o animal concreto deixa de existir para se tornar uma idéia. Blanchot enxerga aí a possibilidade de destruição da linguagem, pois cada palavra dita seria dita pela morte, porquanto sempre nega a existência do que é dito. Para ele, na linguagem comum, o gato ressuscitaria como idéia de seu próprio ser, enquanto na linguagem literária o interesse pelo gato estaria, exatamente, na sua ausência, na não-existência que é a palavra. Assim, a literatura garantiria o direito da morte, e a obra literária surgiria dessa fidelidade a ela.

O que é uma obra? Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde tudo o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não viver (de permanecer ficção); então, um puro nada? Mas o livro está ali, nós o tocamos, as palavras são lidas, não podemos mudá-las (...). (BLANCHOT, 1997, p. 326)

Mais do que lingüística ou estilisticamente, a questão interessa a Blanchot pelo caráter existencial. Segundo o autor, a preocupação do homem com a mortalidade deriva do fato de o homem só conhecer a si mesmo através da certeza da morte vindoura. Na morte, o homem deixa de ser mortal e, portanto, deixa de ser homem. O horror viria, então, da impossibilidade de se morrer, uma vez já morto. A conclusão decorrente do raciocínio é que pensar a morte é pensar o ser, e se o homem é um ser para morte, ele deve redirecionar sua vida para a vida.

Como ocorre nos outros artigos de seu livro *A parte do fogo*, em “A literatura é o direito da morte”, seu mais comentado texto¹⁶, Blanchot edifica suas idéias numa escrita mais ensaística e intuitiva do que fundamentada. Suas opiniões sobre obras, sobre autores e sobre essa questão existencial da literatura corroboram o que defende no ensaio aqui apresentado, na medida em que se constroem a partir de jogos lingüísticos, possíveis pela combinação lógica (e estilística) de termos da linguagem.

A aproximação entre ficção literária e morte que se insinua pela atribuição do caráter alegórico a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, embora também diga respeito ao uso da linguagem e à ausência primeira que cria, é de outra ordem. A chave talvez esteja em trecho de carta escrita por Machado a Magalhães de Azeredo: “De algum modo se há de pagar o tributo indispensável à miséria humana” (RIBAS, 2005, p. 7). A esterilidade característica dos personagens de Machado de Assis, mesmo nos romances da primeira fase, acentua essa miséria, da qual Brás Cubas, homem sem carreira, sem esposa e sem filhos, é emblema máximo.

A conseqüência direta do raciocínio acima desenvolvido aponta para o tipo de aproximação entre morte e literatura a ser feita neste estudo. *Memórias póstumas de Brás Cubas* é alegoria do gênero romanescos, pois só no romance, só com o personagem morto, pode-se unir as duas pontas da vida, pode-se escrever, realmente, a autobiografia de alguém, porque o personagem da ficção literária (e esse ponto específico vale também para contos, novelas, dramas e outras narrativas ficcionais) está sempre morto quando a narrativa se inicia, uma vez que ele só existe no mundo ficcional e a obra, para ser obra, é um produto acabado, cujo limite é, exatamente, o fato de estar pronta. A afirmação de que o personagem está morto quando a leitura se inicia só se legitima no campo da *imitatio*: o personagem está morto porque nunca foi, de fato, vivo.

Entretanto, se o raciocínio é viável, o jogo alegórico não pára. A escrita ficcional, por sua vez, ao afirmar o vazio e estabelecer o sentido (ou a falta de) da existência fictícia do único personagem capaz de unir as duas pontas de sua vida, torna-se alegoria da existência humana, de nossa passagem por este mundo. O gênero romanescos pode, assim, ser percebido como figura da transitoriedade da vida terrena, ou seja, da tragicidade humana.

¹⁶ “A literatura é o direito da morte”, segundo Karl Erick Schollhmer, talvez seja o artigo mais conhecido da obra do crítico francês. Em julho de 2004, foi tema principal do simpósio “Dos modos de representação da morte nas literaturas contemporâneas de língua portuguesa”, no IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic).

Se sustento que o romance de Machado é alegoria do gênero romanesco, posso concluir que o “pessimismo” do final do romance tem, também, a função de afirmar o vazio constitutivo da literatura, um vazio que aponta para o vazio de nossa existência trágica, como se desenvolverá no último item deste capítulo.

Nossa existência é trágica por ser um caminho sem volta, um enredo para o qual só há um desfecho possível, não importa o que façamos para tentar impedi-lo. Cada um de nós, mortais, é um herói trágico, nossa *hybris* – a falha capaz de despertar as forças que farão cumprir o destino inexorável – é ter nascido. Machado sabe disso e, não por acaso, coloca como protagonista da autobiografia escrita além túmulo um homem estéril, que nada realizou, que passou a vida sem deixar marca sobre a terra.

2.2 Gênero romanesco como figura da morte

O modelo figural, criado por teólogos cristãos no início da Idade Média, surge como ferramenta de interpretação da Bíblia. A intenção dos Padres da Igreja com a nova prática era conseguir anular o caráter normativo do Velho Testamento (AUERBACH, 1997, p. 44). Os fatos e parábolas, lá narrados, passaram a ser percebidos como prenúncio de coisas futuras, mais precisamente da história de redenção contada no Novo Testamento, o que não significa dizer que tais fatos se tornaram mera alegoria, deixando de ser vistos como acontecimentos reais – como história. Tratavam-se, portanto, de momentos históricos que anunciavam outras coisas reais e históricas. Eram, segundo Hansen, prefiguração de Cristo, da Graça, de Deus, da Salvação, numa rede de referências verticais.

Dito isso, é possível perceber, portanto, que:

A profecia figural (...) surgira de uma situação histórica definida: a ruptura com o judaísmo e a missão cristã entre os gentios. Cumprira sua função histórica. Sua visão firmemente integral e teleológica da história e da ordem providencial do mundo dava-lhe o poder de apossar-se da imaginação e dos mais íntimos sentimentos das nações convertidas. (AUERBACH, 1997, p. 48.)

Assim, a figuração de acontecimentos históricos, que guardam seu valor de realidade ao mesmo tempo em que assumem caráter alegórico, só é possível porque Deus está por trás dessa engrenagem.

O venerável Beda (673-735) – monge anglo-saxão que, a partir do pensamento de Santo Agostinho (354-430) sobre a tipologia, aproxima a hermenêutica teológica das categorias retóricas da Antiguidade – diferencia alegoria verbal de alegoria factual. A primeira seria criada pela imaginação do homem, na poesia, e, por se tratar de ficção, não poderia revelar a Verdade. A segunda, que se faria presente na natureza e nas Escrituras, “afirma uma similitude essencial, desejada e escrita por Deus” (HANSEN, 1986, p. 55) e, por isso, conseguiria unificar dois momentos diferentes do tempo histórico. Percebe-se que o objeto da hermenêutica figural é a ordem do universo: a analogia estabelecida mostra as imagens sempre como imitação, concluindo que, se Deus é a ordem, o homem só conhece a ordem porque imita a perfeição divina (Ibid., 45).

O termo traz em si a idéia de imitação. Auerbach investiga os sentidos que a palavra “figura” assumiu, no Império Romano e na Idade Média, e, entre eles, estão as idéias de aparência externa e contorno ou de molde/modelo plástico que dele sai, em Varão (116-27 a.C); modelo e cópia, em Lucrécio (98-55 a.C); e, já, sob o jugo da alegoria dos teólogos, sombra ou imagem.

Voltemos, contudo, à distinção entre alegoria verbal e alegoria factual proposta por Beda. Como a alegoria verbal não é capaz de conter um sentido oculto sagrado – a Verdade Revelada – não deve ser interpretada pelo modelo figural. Dante Alighieri (1265-1321), contudo, inova quando transfere o procedimento interpretativo dos teólogos medievais para a composição do texto literário, ao escrever a *Divina Comédia* (HANSEN, 1986, p. 59-64).

Em *Mimesis*, Auerbach lembra que o teatro cristão medieval – cuja notícia mais antiga que chegou ao autor data do século X – já usava a técnica:

Cada peça do teatro medieval surgido da liturgia é parte de um contexto e, mais propriamente, do mesmo contexto: parte de um drama único e imenso, cujo ponto culminante é a Encarnação e a Paixão, e cujo final, ainda futuro e esperado, é o retorno de Cristo e o Juízo Final. Os trechos situados entre os pólos da ação são preenchidos parcialmente pela Figuração, parcialmente pela imitação de Cristo. Antes da sua aparição, trata-se das figuras e dos acontecimentos do Velho Testamento, o tempo da Lei, nos quais a aparição do Salvador se anuncia de forma figural. (AUERBACH, 2002, p. 137)

Apesar de a prática da utilização do modelo figural na composição literária não ser nova por si, antes de Dante, escritores e pintores baseavam-se na narrativa bíblica e, quando se atreviam a se afastar do relato das Escrituras era, segundo Auerbach, muito timidamente (Ibid., p. 174). Dante criou enredo novo, levou o esquema figural ao gênero lírico, um gênero literário superior (drama e sermões, para serem acessíveis ao público, recorriam a recursos de

estilo que mesclavam a escrita superior e a escrita vulgar), além de tê-lo feito de modo sistematizado, como comprovam relatos de cartas deixadas pelo poeta italiano.

Dante estabelece um novo emprego para a figuração; todavia, por mais que agregue elementos da sociedade de sua época à esfera celestial, mantendo “a humanidade terrena no além” (Idem), o conteúdo manifesto de sua escrita é a Salvação. Logo, a ferramenta interpretativa continua diretamente ligada a textos de temática assumidamente religiosa.

O que se pretende fazer aqui é recorrer à hermenêutica figural para discutir a função existencial do gênero romanesco. A idéia defendida, a partir do romance de Machado de Assis, é a do romance como prefiguração da tragicidade da existência humana. Ou seja, o romance prenuncia a morte vindoura. Na recorrente metáfora da vida como livro, nós, assim como Brás Cubas, também seremos personagens defuntos quando a leitura do sentido de nossa existência pessoal puder ser realizada, quando for possível unir as duas pontas de nossa vida.

Nesse ponto é que entra a função existencial da literatura romanesca: a leitura de um romance – relato das memórias póstumas de personagens fictícios – permite a elaboração da perda, da idéia de finitude e da própria morte, pois, se o romance ficcional é figura da tragicidade da existência humana, o processo de identificação que a leitura proporciona entre leitor e personagem faz da morte do personagem uma experiência pessoal de morte para o leitor e, portanto, uma preparação para a sua.

A experiência é possível porque a literatura está na zona intermediária apresentada por Winnicott, lugar onde (conforme já desenvolvido no capítulo anterior) o sujeito está livre de fazer o teste de realidade, de diferenciar o que faz parte de seu mundo interior e o que está fora dele.

Wolfgang Iser, leitor de Winnicott, também afirma o fictício como *objeto transicional* – por se mover entre real e imaginário com o fim de proporcionar a complementariedade entre os dois (ISER, 1996, p. 32). Para explicar como um texto literário se converte em experiência para o leitor, contudo, recorre à teoria da *gestalt*.

Ao ler um texto, o leitor, a cada frase ou grupo de informações correlatas captadas pelos seus olhos, articula a memória do que já foi lido com a expectativa sobre o que virá. Em textos descritivos, o horizonte de expectativa costuma ser correspondido, afirmando a retenção feita pela memória. Em textos ficcionais, no entanto, o horizonte costuma ser negado e/ou modificado a cada frase, levando o leitor a recuperar a memória dos trechos passados,

reestruturando a síntese anteriormente realizada. A memória, portanto, sofre transformações, a partir de sua interrelação com as expectativas modificadas. Assim, as estratégias dos textos ficcionais permitem que a formação da *gestalt* produza mudanças em si mesma, ou seja:

Quando as Gestalten sofrem modificações que são iniciadas pelas possibilidades excluídas, elas tendem a se abrir novamente. Isso pode acarretar conseqüências para o papel do leitor. Pois colaboramos com o texto ao formarmos Gestalten, isto é, estamos envolvidos e cativados pelo que produzimos. Daí a impressão freqüente de poder viver outra vida durante a leitura. (ISER, 1999, p. 43)

Dessa forma, para Iser, o texto ficcional converte-se em evento e cria um mundo próprio para o leitor, num processo que não se realiza no texto, mas na esfera da recepção, ou seja, na consciência do leitor. O sentido, portanto, é experimentado como realidade, como evento real, pois, na leitura de um texto ficcional, não o percebemos como um objeto dado.

Pode-se dizer, portanto, que a experiência de leitura de um romance ficcional, no qual o personagem está sempre “morto” mesmo quando o enredo não menciona sua morte física, é diferente da leitura de biografias, notícias de jornal e outros textos que reduplicam o real; não apenas por causa da falta de referencialidade no mundo ou pela constante transformação do horizonte de expectativa, mas, também devido ao acabamento da obra. Apesar de biografias e notícias de jornal se apresentarem ao leitor com ponto final, há sempre a possibilidade de uma nova versão, de uma nova descoberta, da publicação de informações novas que dêem outro rumo ao caso, que esclareçam pontos ainda obscuros, que apresentem outras facetas do protagonista em questão.

Dentro dessa perspectiva, significativo é o depoimento do crítico francês Phillippe Lejeune, autor, entre outros textos, de *Le pacte autobiographique*. Sobre a leitura de um diário, afirma:

Eu posso entrar na dinâmica do tempo vivido. Eu tenho sob meus olhos caracteres que foram verdadeiramente escritos na ignorância do futuro, e que foram escritos naquele dia. O mesmo texto impresso se tornaria abstrato, *retrospectivo*. Eu saberia que alguém recompôs tudo isso tipograficamente e, portanto, *conheceria o desfecho*. – Diante do diário original, cabe a mim construir a experiência do tempo que ele manifesta. Eu vejo, eu acompanho, eu participo. Eu meço os intervalos entre as entradas. Eu imagino os desenvolvimentos possíveis desta vida que para mim é tão desconhecida quanto para a pessoa que vivia. (LEJEUNE apud WERNECK, 1996, p. 240)¹⁷

É claro que, no trecho citado, há pontos comuns com a recepção de textos ficcionais, pois são características do procedimento da leitura. Como já foi visto anteriormente, imaginar

desenvolvimentos possíveis não é ação exclusiva de quem lê diários, mas reação inerente ao ato de leitura; quem lê romances, contos, relatórios, ensaios, tratados, reportagens também antecipa mentalmente possíveis desdobramentos. O que deslumbra Lejeune é a sensação de que nem o autor da narrativa vislumbra o final, isto é, ele sente, como leitor, a alegria do inacabamento: não é possível, em um diário, registrar o fim no momento em que ocorre. As palavras grifadas na citação acima transcrita confirmam essa alegria.

O romance, fruto da imaginação de um autor, quando chega às mãos do leitor passou por vários e sucessivos acabamentos. Várias e sucessivas mortes do(s) personagem(ns): quando o escritor decide-se pelo ponto final, quando manda o original para uma editora, quando o editor prepara o produto livro, quando o diagramador transpõe o texto para o formato que terá, quando se faz a revisão ou a tradução dos originais, quando o designer gráfico cria a capa, quando os exemplares são impressos, quando os cadernos impressos são costurados e colados, quando os primeiros exemplares ficam prontos e seguem para as livrarias. Portanto, há sempre um grande intervalo de tempo separando texto e leitor. Significa afirmar que o leitor será sempre o último a saber, embora o paradoxo de sua leitura – paradoxo do qual Lejeune tenta escapar ao ler diários manuscritos de pessoas comuns – esteja, exatamente, na ignorância momentânea do acabamento da obra, mesmo sabendo ter diante de si uma obra já pronta.

Iser dá uma possível explicação para esse paradoxo quando fala do envolvimento que se estabelece entre leitor e texto durante a leitura da literatura de ficção. De acordo com o crítico alemão, durante a apreensão de um texto que rompe com suas expectativas prévias e reorganiza sua experiência sedimentada, o leitor – a partir da resposta produtiva dada à diferença que experimenta – nota a imperfeição das *Gestalten* criadas e toma distância de seu envolvimento, observando a si próprio enquanto participa do texto (op. cit., 54). Esse envolvimento do qual se percebe enquanto se vive é, para Iser, a qualidade central da experiência estética.

O envolvimento do leitor com o que ele produz durante o processo de leitura leva o texto a se tornar presença, e quanto mais presente o texto, mais o leitor desloca a si próprio para o passado. Assim, o evento decorrente da leitura, realizada no momento atual, se apresenta como experiência, o que não seria possível se o leitor não deslocasse, para o passado, quem ele é. A presença do texto tira o leitor do tempo, daí, para Iser, a impressão de se viver grandes modificações durante a leitura de um texto ficcional. Impressão que fez o

¹⁷ Grifo meu.

romance ser considerado, no século XVIII, uma forma de loucura, e ser aclamado, no XIX, por Henry James, justamente porque, através dele, pode-se viver outra vida (ISER, 1999, p. 90).

A percepção da leitura de um texto ficcional como vivência de uma outra vida, que se converte em experiência pessoal para o leitor, é fundamental para se entender o romance como figura. Trata-se de dizer uma coisa pela outra, de, através da similitude entre dois termos, estabelecer relação de intercambialidade entre eles, senão não se justificaria o caráter alegórico. Contudo, reitero, a alegoria da qual se fala assume forma figural, segundo o modelo interpretativo da Bíblia pelos teólogos da Idade Média, na qual o preenchimento da figura do romance é a tragicidade da existência humana.

A interpretação hermenêutica que aqui se faz do gênero romanesco se baseia na alegoria que se constrói pela similitude entre dois termos: a) a morte do personagem, ao final do livro, e a busca pelo sentido da obra, ao longo da leitura de um romance; b) e a morte do leitor e a busca pelo sentido de sua existência pessoal, que só será percebido no acabamento da obra de sua vida.

Se todo romance é memórias póstumas de seus personagens, se o leitor sabe na primeira página que as pessoas ali descritas não mais existem quando a leitura começa, se só por causa desse acabamento é possível perceber o sentido daquela história – daquelas *vidas* –, se a leitura de um romance tem o caráter de evento, levando o leitor a experimentar o escrito, tendo a sensação de que, durante a leitura, pôde viver outra vida, também o leva a morrer, simbolicamente, ao final da leitura.

Portanto, na leitura de textos ficcionais, o leitor conhece a morte e sabe que o sentido de sua vida, como ocorre na narrativa, só será apreendido no momento em que ela vier. O conhecimento da morte não significa, necessariamente, que ele se tranqüiliza na espera de sua própria, pois a apreensão da finitude, no romance, não traz notícias sobre a vida eterna. *Mortos* os personagens, não há rastros localizáveis, informações extras sobre o que acontecerá depois de terminada sua existência, a não ser na imaginação do leitor. Da mesma forma que ocorre com relação a nosso próprio devir.

Iser argumenta que a finalidade da encenação realizada pela obra literária é transformar o horizonte do possível, forçar as fronteiras de padrões culturais dentro dos quais a vida humana acontece (ISER, 1996, p. 356). A encenação torna presente algo que não se traduz em presença e faz o leitor conhecer o início e o fim, nascimento e morte.

A necessidade de encenação não resulta apenas na posição excêntrica do homem. Inacessíveis são para nós os pontos cardeais da existência humana: começo e fim, embora sua inacessibilidade não precise da literatura para ser descoberto; de fato, estão sempre presentes como fonte de inquietude do ser humano, visto que sua certeza se furta inclusive à experiência. Tudo indica que não somos capazes de suportar certezas inapreensíveis, sobretudo as de natureza fundamental; deste modo, sempre procuramos torná-las tangíveis. (ISER, 1996, p. 357)

A experiência adquirida através da leitura de um romance, portanto, permite ao leitor vivenciar os pontos cardeais da existência humana – as duas pontas da vida, para usar a expressão cunhada por Machado de Assis. A pergunta que se coloca, agora, é se todas as produções humanas (projetos, trabalhos, refeições, sonhos) também seriam um aprendizado da morte, uma vez que todas as coisas do mundo têm fim...

Não necessariamente. Apesar de fazerem nos depararmos com o limite e com a idéia de finitude e de deteriorização das coisas terrenas, essas experiências não possuem a dimensão existencial e trágica da literatura – que se erige sobre o vazio –, cuja leitura torna-se evento, permitindo ao leitor converter em experiência a vida vivida pelos personagens ficcionais.

Estabelecer a analogia do romance com a vida humana é prática bastante comum. Basta verificar a recorrência da metáfora da vida como um livro. O próprio Brás Cubas faz uso desta imagem comum, ao comparar sua vida com as várias edições de um livro, como se verá no próximo capítulo.

A analogia de ordem alegórico-figural possibilita, então, atribuir ao entendimento da própria vida os mecanismos acionados pelo ato da leitura. Isto é, se eu construo a mim mesmo enquanto leio, se eu experimento a experiência do personagem como minha, se apreendo minha morte na morte anunciada do personagem, se penso a partir do pensamento de outro, se a vida é um livro, se o romance é figura da tragicidade da existência humana, leio também minha vida a cada busca por um sentido para minha existência transitória.

Assim, a percepção de nossa vida também se baseia na interseção entre expectativa modificada e memória transformada. Para o escritor português José Saramago, a memória é constantemente modificada. Em entrevista a um programa de televisão¹⁸, comparou-a com um caleidoscópio. Como no brinquedo feito de partículas coloridas de formas variadas e de um jogo de espelhos, uma mesma lembrança nunca constrói a mesma imagem, pois o passar do tempo e a experiência adquirida alteram o seu teor.

¹⁸ Programa *Roda-Viva*, entrevista com José Saramago, exibido na TVE, Rio de Janeiro, no dia 17/11/1997, das 22h30 à 0h, produzido pela TV Cultura, São Paulo.

Para não se contaminar a memória, seria necessário negar o fluxo do tempo, resgatar os fatos e os sentimentos do momento vivido, sem visão crítica e sem mudanças decorridas do amadurecimento pessoal com o passar dos anos. Tarefa vã: impossível apagar a trajetória de cinquenta anos que separa, por exemplo, os 10 dos 60. Não apenas porque as experiências vividas nos modificam, nos fazem pensar o mundo de modo diferente, mas, principalmente, porque a cada momento vivido nossas expectativas se frustram ou se confirmam, adequando nossos horizontes à nova situação. Assim, ao nos voltarmos para o passado, achamo-nos ora ingênuos, ora românticos, ora pessimistas, ora derrotistas, ora sábios, ora estúpidos e assim por diante.

Os diversos e sucessivos momentos de nossa vida, portanto, são como as frases correlatas de Iser. Diferente do que ocorre no conhecimento de objetos, um texto não se apresenta em bloco, não se apresenta inteiro, mas no fluxo contínuo das frases, em que cada uma delas se cumpre pela seguinte. Cada frase correlata – ou cada momento vivido pelo indivíduo – prefigura um horizonte, que se transforma em contexto para a próxima frase.

Contudo, o horizonte, como já se viu, precisa ser redefinido não apenas porque as frases seguintes trazem outras informações, como também porque muitas vezes a expectativa se frustra. Assim, o indivíduo está constantemente reestruturando a síntese processada no passado, o que não significa que ele retome o passado no presente – caso no qual os dois tempos se tornariam um único –, mas que ele o ressignifica a partir do momento agora. Conforme dito anteriormente, essas mudanças não acontecem no texto, que permanece igual, mas na esfera da recepção, na mente do leitor.

Assim ocorre também com a percepção de nossas vidas. Os fatos são os mesmos, a nossa história – se possível fosse registrá-la sem a interferência de nossa subjetividade – permanece inalterada, mas o olhar sobre ela, cuja vista se efetiva a partir das lentes dessa memória caleidoscópica, muda. Ou seja, só podemos pensar sobre nossas vidas se nos colocamos na posição de leitores.

Iser afirma, ainda, que o fluxo contínuo das frases parece indicar que há algo (um sentido) oculto a ser revelado. A sucessão dos momentos de nossas vidas, responsável por tornar a morte mais próxima a cada instante, também nos faz, muitas vezes, indagar sobre esse sentido oculto. Como pensar sobre nossas vidas é agir como leitor, o sentido está na totalidade das referências (ISER, 1999, p. 82) e será constituído, aos poucos, ao longo da leitura da obra. Contudo, “durante o processo de constituição de sentido, é de certa maneira o

próprio leitor que está sendo constituído, em decorrência do que o leitor produz, algo lhe sucede” (Ibid., p. 80).

Desta forma, mais do que nunca, no processo de leitura da vida, leitor e autor se confundem, ou por outra, o leitor torna-se autor para voltar a ser leitor, sem que esses momentos se alternem. Como a vida, ao contrário do livro, não é uma obra acabada, e autor e leitor são a mesma pessoa, a produção das *frases correlatas* sofre interferência direta do horizonte de expectativas, que será redefinido com a construção das novas *frases correlatas*.

Para Iser, o ponto de vista do leitor está em constante movimento e esse movimento pode desenvolver uma rede de relações que nunca será plenamente realizada, pois, à medida que leitura avança, o leitor se vê diante de decisões seletivas para compor a apreensão do texto. Percebe-se, claramente, a associação com a experiência da transitoriedade da vida: não realizamos todo o potencial de nossa vida porque as opções a serem escolhidas são excludentes.

Só podemos viver uma vida, só podemos experimentar um caminho, irreversível a cada nova *decisão seletiva*. O rumo pode ser refeito, mas a volta ao momento da decisão, o apagamento do percurso, é tão impossível quanto querer ler o trecho já lido de um livro como se o estivesse lendo pela primeira vez.

Portanto, o romance é figura da tragicidade da existência humana pelo fato de ser sempre memórias póstumas de determinado(s) personagem(ns), pelo mecanismo acionado com o ato de leitura e pelo processo de construção de sentido. Mas, não é só por isso. O romance também é figura da vida humana por se constituir sobre o vazio, assim como nossa existência.

2.3 Vazio na literatura e vazio existencial

Escritores e críticos de diferentes épocas e países associam literatura ao silêncio, ao vazio, ao não-dito, à entrelinha. Para o filósofo alemão Immanuel Kant, a experiência estética é incomunicável, pois trata-se de uma finalidade sem fim, suscitada por um interesse desinteressado, e se fosse passível de ser conceitualizada, viraria norma, perdendo seu caráter estético. Para o poeta romântico, também alemão, Rainer Maria Rilke, a arte – e mais

especificamente a poesia – comunica o indizível. Para a escritora brasileira Clarice Lispector, o texto existe nas suas entrelinhas, ou seja, para ela, é preciso usar palavras como isca para atrair algo além das palavras. Maurice Blanchot, seguindo a trilha de Hegel, afirma ser a ausência um atributo das palavras, criadas para nomearem algo que não está presente.

Esses são alguns dentre os muitos exemplos que afirmam a escrita, a arte e a literatura como objetos de difícil conceituação, por serem pouco palpáveis, escorregadiços, por não serem exatamente o que se mostram, mas sim outra coisa além das palavras escritas, coisa um tanto difusa.

Wolfgang Iser atribui os vazios do texto literário ao fato de ele ser uma forma de comunicação, no qual impera a dissimetria entre leitor e texto. Qualquer enunciado traz, em si, indeterminações que podem ser minimizadas durante o processo de comunicação, principalmente, quando se trata de uma situação face-a-face. O emissor da mensagem pronuncia algo e o receptor verifica o dito. Mesmo quando a comunicação não se realiza em presença, as indeterminações podem ser resolvidas pelo fato de o emissor e o receptor estarem inseridos no mesmo contexto e/ou compartilharem um mesmo código de normas e valores. Nas relações de comunicação interpessoais, a reação se processa, também, através da imagem que se acredita que o outro tem de si. Apesar de essas imagens serem interpretações e não percepção pura, durante o processo de interação entre os interlocutores, é como se fossem imagens reais.

Os textos impressos trazem uma dificuldade extra ao processo de comunicação: a pessoa do enunciado não pode esclarecer o dito, pois, está distante, fora do alcance do receptor. Logo, o texto não pode se adaptar a cada leitor, ou às imagens que o leitor dele faz, como ocorre na interação face-a-face. Por isso, o texto que tem uma finalidade pragmática – como, por exemplo, um manual de instruções para se operar um aparelho eletrônico – é elaborado de modo a prever as possíveis indeterminações, a fim de resolvê-las e não deixar que os vazios textuais sejam preenchidos livremente, pois, para que a comunicação seja bem sucedida, tal texto deve, de alguma maneira, controlar a ação do leitor, embora esse controle não seja tão determinado como na situação presencial. A meta de quem usa a linguagem na comunicação pragmática é, portanto, individualizar ao máximo o ato da falta, na tentativa de eliminar as possibilidades de mais de um significado.

A indeterminação e a assimetria – formas do vazio constitutivo – são próprias a qualquer interrelação, aparecendo em maior ou menor grau em cada situação (ISER, 1999, p.

103). A falta de equilíbrio na relação entre texto e leitor pode ser contornada se o vazio constitutivo for superado, ou seja, se ele for preenchido por projeções do leitor.

Nos textos ficcionais, contudo, os lugares vazios se multiplicam, abrindo possibilidades várias de imagens e representações. Como a obra literária não é um objeto passível de ser observado em conjunto, mas se submete a uma recepção que se distende temporalmente, na qual há protensões e retenções (formulação de horizontes e reestruturação da memória do já lido), o leitor precisa, continuamente, abandonar ou ajustar as representações processadas em sua mente. Assim, “a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor” (Ibid., p. 128).

Diferente do que ocorre na comunicação face-a-face, ou mesmo nas mensagens produzidas pelos meios de comunicação de massa, como o rádio, a TV e, muitas vezes, o cinema, na literatura nem sempre há um padrão comum de referências entre o emissor e o receptor do discurso. Essa ausência de um padrão e a impossibilidade de o autor responder a quem o lê, durante o ato de leitura, estabelecem a assimetria básica entre texto e leitor. As indeterminações deverão ser resolvidas pelo leitor, para que ele encontre coerência e sentido no texto lido. Logo, é pela interação entre texto e leitor, através da comunicação estabelecida, que surge a indeterminação do texto literário, manifestada em duas vias: os lugares vazios e as negações.

De acordo com Iser, os lugares vazios indicam ausências ou lacunas, que precisam ser preenchidas por representações do leitor; portanto, não se referem, necessariamente, à premência de se determinar um objeto específico, correspondente à intenção original do autor (Ibid., p. 126). Os lugares vazios do texto literário não precisam de complemento, ou preenchimento, mas da combinação entre os elementos do real selecionados pelo autor e entre as diversas partes do texto.

Os lugares vazios interrompem a coerência do texto e a organização prevista pelo leitor; com isso, funcionam como estímulo à imaginação, para a formação de novas representações que os preencham. Assim, quanto mais lugares vazios houver no texto, maior será o número e a vivacidade das representações produzidas pelo leitor.

Com efeito, captamos um texto ficcional quando entendemos o que as representações por ele estimuladas querem dizer. Os lugares vazios suspendem a *good continuation* e acionam a colisão das representações, o que significa que a vivacidade de nossa representação aumenta proporcionalmente ao número de lugares vazios. (Ibid., p. 136)

Logo, as indeterminações possibilitam a participação do leitor no texto, isto é, o levam a estabelecer relações e representações ainda não formuladas, forçando-o a agir a respeito das posições e das perspectivas¹⁹ expressas na obra em questão. Forma-se, então, a representação de segundo grau, ou seja, aquela que é resultado da reação a uma representação previamente estabelecida.

Os lugares vazios são extremamente produtivos para o leitor. Além de produzirem representações secundárias, a cada relação estabelecida e a cada conexão suspensa, o leitor precisa criar um código capaz de possibilitar sua apreensão. A conectabilidade – que permite a formação da coerência interna – é característica de qualquer texto. Quando ela é suspensa, pelos lugares vazios da ficção, o leitor percebe que a linguagem literária é diferente da empregada no dia-a-dia, pois, se no mundo cotidiano os dados, previamente determinados, permitem o entendimento, no texto ficcional, as normas são despragmatizadas e, portanto, o leitor precisa primeiro produzir esses dados, criando um contexto para dar sentido do que lê (ISER, 1999, p. 127-128).

É sobre isso que Luiz Costa Lima fala, em *Mimesis: desafio ao pensamento*, quando afirma que a simulação do texto literário – em algo que ele “efetivamente não é” (LIMA, 2000, p. 387) – não se deve apenas à sua ficcionalidade, mas ao fato de multiplicar vazios por explorarem “a falta de lastro natural” (Ibid., p. 388) das palavras.

Para ele:

(...) o problema poderia mesmo receber duas abordagens, sendo tão legítimo indagar por que na literatura, as palavras são semanticamente instáveis, quanto, fora de preocupações literárias, perguntar que fazemos, no campo do dia-a-dia, para que as palavras pareçam sólidas e confiáveis. O caminho em ambos os casos poderia partir do tratamento diferencial dado ao vazio que se acumula nas palavras e entre elas. Ao passo que a literatura encontra sua via na exploração do vazio, a ‘estabilidade’ cotidiana depende de nele não se prestar atenção. (op. cit., p. 388)

Assim, a despragmatização promovida pela diferença de uso da linguagem na ficção literária apresenta-se como um lugar vazio que, ao afastar o leitor de seu contexto familiar, o induz a outras possibilidades de conexão.

Chega-se, então, ao segundo tipo de indeterminação do texto literário, a negação. O desenrolar de um texto pode negar a representação, as imagens e a protensão realizadas pelo

¹⁹ Segundo Iser, num romance diferentes perspectivas se sobrepõem: a do narrador – dividida na perspectiva do autor e na do personagem-narrador, um ente ficcional, que conta a história –, a do protagonista, as dos outros personagens e a do leitor fictício – a imagem de um interlocutor da obra inserida no próprio texto. É através das relações entre essas perspectivas que se constrói o objeto estético.

leitor. Ao reestruturar a memória do lido até então, o leitor fica entre o que já não é o que não é ainda, tendo sua atenção ampliada com a negação do contexto familiar (ISER, 1999, p. 171).

Dessa forma,

Os lugares vazios e as negações marcam determinadas conexões não-formuladas ou temas virtuais no eixo sintagmático e paradigmático do texto. Assim, eles produzem possibilidades para equilibrar a assimetria fundamental entre texto e leitor. Eles iniciam uma interação em cujo decurso o vazio vai sendo preenchido pelas representações do leitor; em conseqüência, a assimetria entre texto e leitor começa a ser suspensa e o leitor experimenta um mundo não-familiar sob condições não determinadas por seus hábitos. Os lugares vazios e as negações provocam uma peculiar condensação em textos ficcionais, pois a omissão e a suspensão indicam que praticamente todas as formulações do texto se referem a um horizonte não-formulado. Daí se segue que o texto formulado é duplicado pelo que não está sendo formulado. Chamamos tal duplicação de negatividade de textos ficcionais (...). (op. cit., p. 190-191)

Por ser o não-formulado, a negatividade corresponde ao vazio constitutivo do texto literário, sendo condição para que o leitor, embora controlado em certa medida pelos limites do texto, possa criar seu texto subjetivo. Ou seja, é a negatividade que permite ao leitor constituir o texto de acordo com o esquema pergunta-resposta. A comunicação do texto se efetiva, como em toda comunicação, transmitindo algo novo. A novidade está no significado dado pelo leitor ao que lê, que, graças à despragmatização da linguagem, torna o mundo problemático (Ibid., p. 195).

Iser ressalta a diferença entre sentido e significado. O sentido constrói-se no percurso da leitura e diz respeito ao conjunto de referências suscitado pelo texto. Só é possível, contudo, estabelecer o significado de determinado sentido, quando o leitor relaciona o sentido do que leu a uma referência específica. Ou seja, o significado interpreta o sentido a partir dos dados, valores e normas que lhes são familiares. Assim, se o sentido está na esfera do efeito a ser produzido pelo texto, o significado está no pólo da recepção (Ibid., p. 81). No entanto, a atuação conjunta dos dois possibilita a constituição do leitor a partir da construção de uma realidade que lhe é estranha.

O significado da história é possível porque a obra é um produto acabado, um conjunto específico de determinadas referências. A significação aparece porque o personagem está morto desde o início da leitura. Portanto, se o romance possibilita a constituição do leitor, se permite ao leitor experimentar uma outra vida que não é a sua, posso dizer que ao experimentar a vida de outra pessoa – desse personagem morto – o leitor se constitui, também, pela experiência da morte vivida ao final da leitura, antecipada desde as primeiras linhas do livro. Assim, a defesa do gênero romanesco como figura da existência humana,

trágica por seu desfecho inevitável, ganha novo contorno: as indeterminações do texto literário refletem as indeterminações da vida.

Lugares vazios e negações fazem parte de nosso cotidiano. Durante nossa existência, as negações revelam o fracasso ou a mudança de rumos em expectativas, projetos, sonhos, imagens e nas representações feitas de fatos, coisas e pessoas do mundo real. Os lugares vazios surgem quando interrompemos a *good continuation*, quando nossas imagens e representações mostram-se inadequadas. Quem busca uma significação para a obra que escrevemos a cada dia, da qual a única certeza concreta é nossa morte ao final, encontra respostas provisórias ou ausência de resposta.

A função pragmática da literatura é a despragmatização das convenções (BORBA, 2003, p. 122), a partir da qual será exigida uma resposta ao efeito estético, ou seja, ao significado da obra. Essa resposta é a significação, a ser dada, subjetivamente, por cada leitor em particular. Assim, na leitura de um romance, os vazios e as negações da obra literária realçam o vazio existencial experimentado pelo leitor, cada vez que ele se indaga sobre o significado de sua própria vida. Pois, se o romance é figura da tragicidade da existência humana, ao despragmatizar as normas e convenções, o leitor pode pensar sobre a vida cotidiana e o preenchimento de suas indeterminações.

O vazio existencial amplia-se porque no *romance* da vida individual, leitor e objeto são a mesma entidade. Na sociedade do eu subjetivamente orientado, caberá ao indivíduo escrever e ler o que escreve, antes de acabar sua obra. Enquanto vive, portanto, deve preencher os vazios, pela combinação com elementos já vividos, a fim de dar coerência a seu texto. Como é quem escreve e também o seu próprio objeto (a obra a ser escrita) pode tentar resolver os vazios com novas sentenças, minimizando as indeterminações, como num romance didático²⁰. Sua atuação como escritor, objeto e leitor, contudo, não o leva a um maior controle sobre a obra.

Ao contrário, por viver uma obra ainda não terminada, só pode encontrar respostas e soluções temporárias. A resposta final ao significado – ao efeito do texto – só é possível na morte, quando a obra se encerra. Mas, o leitor-escritor-objeto estará morto; então, a resposta lhe escapa. Qualquer tentativa de significação só poderá ser dada por outrem, observador de fora, leitor de apenas alguns trechos da vida e não da obra inteira. Além de imperfeita (por

²⁰ Para Iser, para os romances didáticos e romances de tese serem bem sucedidos na transmissão de seu conteúdo ideológico, a comunicação deve ser ininterrupta e, portanto, os lugares vazios minimizados ao máximo. O texto

falta de dados suficientes sobre o conjunto da obra), a significação não corresponderá jamais àquela que seria dada por quem viveu a obra, pois sua característica é ser uma resposta subjetiva, decorrente da interação entre leitor e texto.

O vazio da existência na sociedade do eu subjetivamente orientado, portanto, só pode ser preenchido, de fato, em memórias póstumas, pois até o último minuto, o indivíduo tem chance de fazer algo significativo, que dê novo sentido à sua existência, que o tire da esterilidade.

O romance que se assume como ficção é sempre memórias póstumas e, por isso, permite ao leitor elaborar o vazio e a morte, convertendo-se, pela analogia possível, em figura da tragicidade de nossa existência.

CAPÍTULO 3

FICCIONALIDADE E VAZIO EM *MEMÓRIAS*

Uma das singularidades da obra romanesca de Machado de Assis é a forma como seus personagens tornam-se estéreis, tanto na sua descendência, quanto na produção sobre o mundo. A característica se faz presente já nos quatro primeiros romances, classificados pela historiografia literária como a fase romântica do autor. Um exemplo disso é o fato de as histórias de amor não se realizarem efetivamente, pelo menos não do modo como se espera que aconteçam.

Em *Ressurreição*, os ciúmes de Felix impedem que ele consiga consumir seu amor, correspondido, por Lívia. Em *A mão e a luva*, Estevão, aparentemente o protagonista do romance por ser o foco narrativo da maior parte do enredo, vê-se preterido, no coração de Guiomar, por seu amigo e confidente, Luís Alves. *Iaiá Garcia* é o único desses romances nos quais o protagonista consegue casar com a mulher amada, mas, mesmo assim, não se trata de seu primeiro amor nutrido por anos a fio em silêncio – uma paixão mal vista pela mãe, que o leva a lutar na guerra do Paraguai para mantê-lo afastado da moça²¹ – e sim de um sentimento tardio, do qual ele mesmo se surpreende. Mesmo assim, as coisas quase saem do rumo, quando a nova amada descobre a paixão nutrida por Jorge no passado. O terceiro romance, contudo, é aquele no qual a aridez é mais contundente: a partir do momento em que a protagonista, *Helena*, foi reconhecida, em testamento, como sendo filha do conselheiro Vale não pode viver sua paixão por Estácio, irmão que não conhecia até a morte do suposto pai. A narrativa, brilhantemente conduzida, insinua de modo cada vez mais evidente o amor incestuoso dos dois irmãos, até a revelação de que eles não eram irmãos de fato e, pior, Helena sempre soube disso. O desfecho trágico é consequência natural do ato do conselheiro, ao tentar fazer o bem, aproximando entes que lhe eram queridos.

²¹ A mãe o manda para a guerra para fazê-lo esquecer o seu amor e consegue que a moça se case com um conhecido seu, impedindo o enlace do filho com alguém inferior na escala social. Contudo, o preço que paga é alto: ela morre antes do retorno do filho, o que leva o leitor pensar se a escolha foi acertada, a questionar a preocupação dos personagens de Machado com o teatro social.

Portanto, apesar de serem considerados romances menores e, muitas vezes, pouco abordados quando se estuda a obra romanesca de Machado, já aqui temos o autor dando “piparotes”²² no leitor.

Desnecessário é dizer que, fora Jorge, de *Iaiá Garcia*, herói da Guerra do Paraguai por não dar valor a uma vida longe de sua amada, nenhum dos protagonistas tem uma profissão, trabalho ou atividade que justifique sua presença no mundo. Nenhum deles tem filhos, fato que se repete nos romances da segunda fase. Brás Cubas, Quincas Borba, Rubião, Pedro, Paulo e Aires não têm filhos. Bento Santiago é exceção, mas, para ele, o filho é a ruína de sua vida.

As atividades produtivas desses personagens também são pouco louváveis, ou não se afinam com a ação da *vita activa*, conceito trabalhado por Hannah Arendt²³, em *A Condição humana*. Quincas²⁴ é um filósofo que nunca finaliza sua doutrina e, quando está próximo da morte, queima seus manuscritos na tentativa de aprimorá-la. Rubião é um professor comum que troca sua profissão em Minas Gerais pela de herdeiro na corte. Ao se deparar com sua própria mediocridade, passa a necessitar de delírios para se sentir grandioso. Não se casa e só encontra o desprezo de seu único amor, Sofia. Bento Santiago é advogado; no entanto, pouco se sabe de sua prática forense, que se apresenta no modo habilidoso como arma em sua estratégia narrativa de condenação da mulher, sem acusá-la de modo direto. Pedro e Paulo são deputados, mas sua atuação na tribuna parece ser mais direcionada a alimentar a querela pessoal entre eles do que à busca de mudanças no país ou à luta pelos ideais em que acreditam. A disputa entre os irmãos os leva, também, a perder Flora, amada por ambos. Aires é um conselheiro aposentado, recém chegado ao país, que não gosta de tomar posições sobre questões controversas. Aguiar – cujo sonho maior, partilhado com a mulher, era ter filhos – é gerente de banco, mas a função de seu cargo na trama narrativa parece ser a de impedir ele e sua esposa de acompanhar os filhos postíços à Europa, ficando novamente sós. Tristão tem a

²² Termo usado no encerramento da advertência “Ao Leitor” de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “(...) se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”.

²³ No livro *A Condição Humana* (1989), a autora afirma que três atividades humana compõe a *vita activa*: o labor, o trabalho e a ação. O labor diz respeito às atividades ligadas ao processo vital, ao ciclo biológico e ao corpo humano e, por isso, eram consideradas atividades menores na Grécia Antiga. O trabalho é a atividade material de produção de um mundo diferente do ambiente natural, corresponde à condição humana da mundanidade. A ação, a mais nobre das atividades humanas, permite a possibilidade da história e trata da relação entre os homens, sem a mediação da matéria. É a condição humana da pluralidade, que, por sua vez, é condição da vida política. Portanto, no meu entender, é mais com a ação do que com o trabalho que o homem garante seu lugar na história. É com a ação que ele pode encontrar um sentido para a sua existência.

²⁴ Apesar de Quincas não ser protagonista de nenhuma obra, foi incluído dentre os outros por ser personagem determinante na trama de dois romances de Machado, *Memórias póstumas* e *Quincas Borba*.

promessa de grande futuro político, em Portugal, adiada sucessivamente enquanto se deixa ficar no Brasil. O romance termina antes que a promessa possa se cumprir de fato.

Segundo Luiz Costa Lima, a esterilidade e a presença recorrente da morte, em Machado, são indicadores do vazio (1981, p. 64). Em *Memórias póstumas*, contudo, esses três termos ganham caráter alegórico, a partir da comparação recorrente da vida como livro. O romance, alegoria do gênero romanesco, permite, também, perceber o próprio gênero como figura, cujo preenchimento é a tragicidade da existência, assunto desenvolvido no capítulo anterior.

A presente leitura de *Brás Cubas*, portanto, não se preocupa com questões sociais e políticas do Brasil do século XIX²⁵, a não ser quando elas se tornam, também, indicadores da alegoria do romance e da sua relação figural com a tragicidade da vida humana. Assim, a análise a ser realizada se fixará nos seguintes tópicos: a) a construção da alegoria do gênero romanesco; b) as alusões aos pontos cardeais da existência; c) a metáfora da vida como livro; d) a questão da esterilidade e o modo como o vazio constitutivo do texto literário e o vazio existencial se entrelaçam na narrativa; e e) os comentários do narrador sobre o estilo da narrativa e a pedagogia de leitura, quando forem determinantes para as questões aqui desenvolvidas.

3.1 Alegoria

A percepção de *Memórias póstumas* como alegoria do gênero romanesco se faz, como se viu nos capítulos anteriores, pela presença do personagem já morto no início da leitura e, ainda, pelo enigma que não é desvendado.

Brás Cubas inicia seu relato dizendo ter hesitado, por algum tempo, em começar suas memórias por seu nascimento ou por sua morte. Resolve que o primeiro capítulo será o “Óbito do autor”, por desejar um método diferente do usualmente empregado e por ser um

²⁵ Entre essas questões estão o teatro social e a sociedade como platéia da vida pública e privada de seus membros, que leva à hipocrisia e ao jogo de aparências; a recusa de Virgília ser uma escrava branca de seu marido, conforme demonstrado por Luiz Costa Lima (1986) e a aproximação entre a vida do protagonista, chamado Brás, com os fatos da história do Brasil, como, por exemplo, o fato de sua primeira paixão, que o faz se endividar às expensas de lucro futuro com a herança de um pai cheio de saúde coincidir com a Independência do Brasil, cujo reconhecimento foi feito às custas da rolagem da dívida externa de Portugal com a Inglaterra. Brás tem um tio militar e um tio cônego, representantes das forças que mantinham o Império, e um cunhado traficante de escravos.

defunto autor. Sua escolha – aparentemente inconseqüente, simples tentativa de se diferenciar – converte as *Memórias póstumas* em alegoria do gênero romanesco: pelas questões levantadas nos capítulos anteriores é justamente pelo fato de o personagem se apresentar, mesmo antes de a narrativa começar, como personagem já morto que a presente alegoria se desenvolve.

A questão do enigma, que seria próprio ao jogo ficcional, foi discutida pelo crítico Flavio Carneiro, no artigo “No jardim de Borges”. Nele, o autor compara o ato da leitura com a prática dos detetives amadores ou profissionais da literatura policial. A partir do pensamento de teóricos como Umberto Eco e Ricardo Piglia, argumenta que a leitura é uma atividade semiológica tal qual o desvendamento do mistério em romances policiais: o leitor deve estar atento a pequenos índices, identificar as pistas e as organizar a fim de encontrar a resposta para o enigma proposto. No entanto, para Carneiro, é na decifração do enigma que cessa a analogia. O detetive precisa dar uma resposta à pergunta formulada, ao passo que o leitor, não.

Mesmo o leitor profissional – o crítico – pode, e, a meu ver, deve, trabalhar com um repertório mais abrangente de respostas, sem precisar se ater a uma resposta única. A intenção do detetive é decifrar o enigma, provocado por uma demanda social – age a serviço de um cliente particular ou do Estado – enquanto o leitor transita por uma estrada mais sinuosa. (...) O leitor se distanciaria, nesse sentido, do detetive, na medida em que este não pode se dar ao luxo de seguir pistas na tentativa de decifrar um enigma que talvez nem exista. (CARNEIRO, 1997, p. 76)

Abel Barros Baptista dá ao enigma, em Machado de Assis e na literatura de ficção, a feição indecidível, pois o texto literário não traz referencialidade em si, a não ser nos romances realistas que dão ao leitor a ilusão referencial. Despido de referências externas a si mesmo, o texto literário seria, sempre, indecidível. Onde, no caso específico da obra de Machado, seria impossível decidir se Capitu é vítima ou culpada, uma vez que só a conhecemos pela articulação textual do narrador, composta por sofismas vários.

Em ensaio para o caderno Mais!, da *Folha de S. Paulo*, Luiz Costa Lima, apesar de atribuir um aspecto salutar a esse tipo de afirmação de Baptista – de que o interesse no texto ficcional estaria no seu caráter indecidível –, ressalta o fato de que essa abordagem deve ser temporalizada. A indecidibilidade, para ele, não é característica própria da ficção, mas um caso particular do que chama de instabilidade semântica, ou seja, da impossibilidade de se ter uma interpretação definitiva. Há textos ficcionais – como os de Kafka, por exemplo – nos quais a objetividade da situação criada impedem que se diga indecidível a trama da ficção

(LIMA, 1993). Entretanto, as formulações feitas no texto não podem mais ser entendidas como verdadeiras ou falsas, tornando a interpretação (e não o texto) indeterminada.

O intérprete se decide sempre por um dos caminhos possíveis de entendimento; sua interpretação, contudo, só pode ser provisória, pois é forçada a conviver com uma outra que lhe é oposta e contraditória, sem que nenhuma delas seja suficiente para explicar o objeto, ou, mais ainda, sem que nenhuma das duas seja inquestionável. Em outras palavras, dizer o texto literário sempre indecível é negar que se decida por uma interpretação, mesmo que provisoriamente. No entanto:

A instabilidade semântica significa que o texto já não se deixa entender como explicação de um estado prévio de coisas ou de uma teorização prévia que ele ilustraria. Sem que se isente do mundo, o texto literário não se explica pelo mundo ou por uma teoria sobre o mundo. (...) A indecidibilidade supõe que o trabalho interpretativo não precisa tão-só mudar seus parâmetros senão que agora seria um trabalho inútil e ocioso: o leitor sábio a abandonaria em favor de uma semântica material – material porque já não se pergunta pelo que o relato quer dizer mas pelo que diz e mediante quais meios (materiais). Em consequência, não se podendo decidir o que a obra formula acerca do horizonte histórico que tematiza, esse próprio horizonte deixa de importar. (LIMA, 2000, p. 372)

Feitas as devidas observações, é preciso ver como se desenvolve, então, o enigma em *Memórias póstumas*, levando em consideração o fato de haver semelhanças entre a espisteme de Machado e a nossa, como também demonstra Costa Lima, em “Sob a face de um bruxo” (1981). Segundo o crítico, a distância entre nossa época e a de Machado permite-nos ressaltar as características alegóricas de sua obra e nos livra de uma abordagem valorativa, baseada na expectativa de atualização da obra, própria às interpretações contemporâneas. A diferença temporal, contudo, nos permite “entender o que já não somos e uma parcela do que continuamos a ser” (LIMA, 1981, p. 76).

Apesar de a crítica literária contemporânea a Machado não usar o paradigma do enigma ao se aproximar de seu objeto, o “bruxo do Cosme Velho” já explorava o enigma na composição de seus textos, como ocorre, por exemplo, no prefácio de *Esau e Jacó*, no qual brinca com a atribuição da autoria do romance, confundindo o leitor.

Em *Memórias póstumas*, o enigma central da história tem caráter transcendental e, paradoxalmente, diz respeito ao que uma autobiografia remetida do Além deveria revelar: o devir. Logo no início do romance, antes mesmo de iniciar seu relato, o autor manifesto das memórias, sob a alegação de serem os prólogos curtos, truncados e obscuros os melhores, não explica o processo pelo qual escreveu e enviou os capítulos do Outro Mundo para a Terra.

Assim, priva-se de descrever como é a Vida Eterna, questão que perturba os mortais desde o início dos tempos.

O enigma do devir é apresentado, também, durante o romance. Em suas memórias de vida terrena, Brás levanta dúvidas com relação à vida póstuma, dúvidas que não responde, apesar de, uma vez morto, já conhecer a resposta.

Irei me deter, a seguir, em quatro momentos-chave na elaboração desse mistério. O primeiro momento a ser incorporado à narrativa é o do delírio vivido em seus últimos dias, o qual é descrito em minúcias. Nele, Brás passeia na garupa de um hipopótamo para conhecer a origem dos séculos e, depois de conhecer Pandora, contempla o desfilar dos anos, a história do Homem e da Terra, até o último minuto. Mas o segredo persiste, pois apesar de seu esforço de atenção, “a rapidez da marcha era tal que escapava a toda a compreensão.” (ASSIS, 1993, p. 38)²⁶.

No episódio da morte de sua mãe, Brás tem, pela primeira vez em sua vida, a dimensão do enigma. Até, então, segundo seu relato, nunca tinha visto alguém morrer. Já vira cadáveres, mas a dor da morte em ação, “sem aparelho político ou filosófico” (p. 74), foi a primeira vez que experimentou. A sensação que tem perante a morte da mãe é a de obscuridade, incongruência e insanidade. E é esse o motivo de ver desabrochar, nesse momento de luto, a flor amarela e mórbida da hipocondria, retirando-se do mundo e enfurnando-se na Tijuca, para se entregar a seu pasmo. Segundo as palavras do narrador: “Jamais o problema da vida e da morte me oprimira o cérebro; nunca até esse dia me debruçara sobre o abismo do Inexplicável” (p. 75).

Mesmo que tal estado de espírito durasse apenas uma semana e que tais idéias reproduzissem a opinião de um barbeiro de Módena (que por sua vez devia repetir as palavras de alguém, pois de acordo com a caracterização do narrador ele se distinguia por não ter idéias em absoluto), ganhando uma feição de lugar-comum, de conclusão não experimentada – logo, de pensamento oco –, o surgimento da flor amarela e mórbida ocorre de fato, levando seu pai, irmã e cunhado a se preocuparem com ele.

²⁶ A edição referida é um volume comemorativo dos 150 anos da Editora Garnier, que reúne os cinco primeiros romances do Machado, juntando os livros já impressos sob uma capa única. Portanto, não há uma numeração unificada da primeira à última página, mas a cada romance recomeça a paginação. Assim, as páginas indicadas a partir deste momento referem-se à numeração que começa logo após o final do romance *Iaiá Garcia*. As citações do romance são todas dessa edição, portanto, daqui para frente, serão indicados apenas o número da página na qual o trecho selecionado se encontra.

A confissão de se tratar de pensamentos repetidos serve, no entanto, para que o autor introduza uma reflexão sobre a sinceridade *post-mortem*²⁷, cujo início afirma ser a franqueza a primeira virtude de um defunto e cujo desfecho defende não haver nada semelhante ao desdém dos mortos.

Portanto, no mesmo capítulo, o defunto autor, única pessoa capaz de revelar os segredos do Além, fala do abismo do Inexplicável e se furta a desvendar o mistério. Da mesma forma que no envio dos capítulos à Terra, descrita na nota *Ao Leitor*, não dá informações sobre a Vida Eterna ou sobre a possibilidade de encontros depois da morte.

No *Diálogo dos Mortos* – livro que, segundo Enyton Sá Rego, teria aberto a tradição da sátira menipéia, a qual Machado se filiaria –, Luciano faz seu protagonista conversar com as mais célebres personagens da mitologia e da história da Grécia Clássica. *A Divina Comédia*, citada pelo protagonista quando fala de Virgília, descreve Inferno, Purgatório e Paraíso, e lá coloca almas perdidas ou redimidas. Brás, no entanto, cala-se. Não nos conta se encontrou sua mãe ou seu pai no Outro Mundo. Não diz se encontrou vizinhos, amigos, inimigos, conhecidos, estranhos, pessoas que, antes, significaram para ele o olhar da sociedade e o fizeram se comportar de modo hipócrita, conforme suas próprias palavras no trecho do desabafo. Ou seja, tem a liberdade absoluta para dizer qualquer coisa – “Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade!” (p. 76) – e não diz nada do que mais interessa ao leitor deste mundo.

No terceiro momento, o “Senão do Livro” exposto no capítulo LXXI, Brás faz algumas alusões à vida na Eternidade. No entanto, mais confunde do que explica. Afirma, novamente, “expedir alguns magros capítulos para esse mundo” para se distrair, por não ter o que fazer, e, mais adiante, diz que a morte não deixa boca para rir ou olhos para chorar.

Em época bem anterior aos romances psicografados, ao confirmar sua desmaterialização, o defunto autor cria dúvidas sobre sua produção. Se não tem boca ou olhos, com que mãos escreve os capítulos? E, mais uma vez, como os remete para a terra? Se descreve o seu enterro, no início do livro, é possível acompanhar, após a morte o que se passa entre os vivos?

O defunto autor também deixa passar a oportunidade de contar como é o Outro Mundo, quando reproduz uma fala de Quincas Borba sobre sua intenção de transformar o Humanitismo em religião: “O paraíso cristão é um digno êmulo do paraíso muçulmano; e

²⁷ O trecho já foi reproduzido em citação feita na introdução desse estudo, à página 21.

quanto ao nirvana de Buda não passa de uma concepção de paralíticos” (p. 227). Só Brás – escritor que remete seus originais do Além – poderia dizer qual concepção é a correta, mas ele transcreve a fala como se morto não fosse. Inclui o dito apenas para justificar a aprovação do amigo filósofo ao convite para que se filiasse a uma Ordem Terceira.

Há, também, enigmas menores e pouco significativos, esses, sim, tratados pelo narrador como mistérios insolúveis, como, por exemplo, a postura de descomprometimento público de Cotrim perante o lançamento do Jornal de Brás (p. 220), o capricho do destino que leva ele e Virgília a amarem-se com fúria apenas quando esse amor torna-se proibido (p. 120), o fato de Eugênia ser coxa e bonita (p. 90) e de a borboleta morta por ele ter morrido apenas por não ter nascido azul ou laranja, mas preta (p. 88-89). Esses problemas menores são falsos enigmas: ou trazem resposta mais ou menos clara, ou não têm resposta e, por isso mesmo, não são objetos dignos de preocupação.

3.2. Pontos cardeais da existência

A possibilidade de se vivenciar os pontos cardeais da existência a partir da experiência do personagem morto desde a primeira página é reiterada, em *Memórias póstumas*, pela constante oposição entre vida e morte. Vida que começou no parto e que se encerra no outro ponto, o do falecimento. Brás, assim como cada um de nós, não se lembra dos fatos de seu nascimento e de sua primeira infância, apenas narra aquilo que soube por relato de parentes; contudo, como é defunto autor, recorda bem os acontecimentos que deram cabo à sua vida, sabendo, inclusive, quem compareceu ao seu velório e o que nele aconteceu, acontecimento obviamente ocorrido quando já não estava mais no mundo.

A oposição entre vida e morte aparece logo nas primeiras páginas na descrição de sua doença fatal. A idéia fixa de criar um emplastro anti-hipocondria – que daria destaque social ao narrador, devido à grande descoberta, e, portanto, perpetuaria seu nome, mesmo após seu falecimento – é a causa da distração que o faz enfrentar um temporal, adoecer e não se tratar em tempo de se curar. Ou seja, é por causa da embriaguez com a possibilidade de excesso de vida que o narrador morre.

O desejo da nomeada, que o leva à morte, é justificado pela importância do olhar da opinião da sociedade e/ou de pessoas de destaque – termômetro do valor de um homem,

segundo o seu pai. Por isso, quando o pai está morrendo, a visita do ministro ao moribundo é como um “lampejo da alma expirante” (p. 104). Perto de sua morte, o personagem tem um último clamor de vida, apenas porque recebeu a atenção de alguém que considera superior. Nesse contraste entre vida e morte, é preciso lembrar que após a morte, quando cessa o jugo da opinião, a franqueza volta a se manifestar.

Outra oposição entre vida e não-vida ocorre em seu delírio. A inimizade de Pandora, a Natureza, não se manifesta por ameaças de morte, mas, ao contrário, se afirma pela vida. A idéia, bastante próxima da que será desenvolvida no último capítulo (Brás chega ao Outro Mundo com um saldo positivo por não ter tido filhos), afirma que o castigo maior não é a morte, mas o fato de os seres humanos quererem viver (p. 35).

A tragicidade da existência confirma-se a cada minuto. Minuto que, apesar de aparentar trazer a eternidade, traz a morte (p. 36). O pensamento ganha desdobramento no capítulo LIV, “A pêndula”, no qual o narrador conta que costumava imaginar, em noites de insônia, ao ouvir o tique-taque do relógio, um diabo sentado entre os sacos da vida e da morte, “a tirar as moedas da vida para dá-las à morte” (p. 118), contando cada um delas, dizendo: “outra de menos”.

Nesse capítulo, entretanto, porque acabou de ganhar um beijo adúltero de Virgília – porque está entusiasmado e, portanto, cheio de vida – o mesmo rumor das horas passando tem, para ele, o som dos minutos ganhos e não dos minutos perdidos, pois cada instante aproxima-o do momento de rever a amada.

A felicidade amorosa é, inclusive, fator determinante, em *Memórias póstumas*, para o tom otimista suplantar, em alguns momentos, a “pena da galhofa” e a “tinta da melancolia”, dominantes na narrativa. Evidentemente, esse otimismo já traz, em si um tanto de galhofa e melancolia na medida em que, por melhor que seja estar apaixonado e ser correspondido, atribuir o sentido da vida e da felicidade pessoal a ter alguém restringe a potencialidade do homem de transformar o mundo.

Nas lembranças de Brás Cubas, os minutos após o beijo apaixonado são minutos ganhos e não perdidos; antes de iniciar seu romance com o protagonista, Marcela vivia (e não morria como é usual) de amores por Xavier (p. 60). O encontro com o miserável Quincas Borba, amigo bem vestido e bem tratado na época da escola que se tornara mendigo, desperta novamente a flor amarela e mórbida da hipocondria, mas o momento dura pouco, pois, logo, encontra Virgília, seu “travesseiro” (p. 127); isto é, o conforto da felicidade presente o faz

esquecer por completo o choque de rever o antigo colega. As muitas mortes na revolução da Dalmácia não são vistas com horror, mas abençoadas, por terem levado de volta para a Itália o conde que cortejava sua amada. É num momento de grande felicidade por ter o amor de Virgília, sendo amigo e tendo confiança do marido da amante, e por ter se reconciliado com a irmã e o cunhado (com quem estava brigado desde a partilha da herança paterna) que o narrador nega enfaticamente a afirmação pessimista do último capítulo; afirma ele, então: “Digam o que quiserem os hipocondríacos: a vida é uma coisa doce” (p. 102), frase de patente contraste com a muito discutida: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (p. 230).

Há, ainda, o outro lado da felicidade amorosa, os momentos em que, devido a desencontros, a força mórbida sobrepõe-se à força vital da paixão: ao ser separado à força da espanhola Marcela, a idéia fixa de Brás é se atirar no mar, para se deixar morrer pronunciando o nome da amada²⁸; quando revê Marcela, envelhecida pela bexiga, em seu retorno da Europa, seu coração bate, como um “dobre de finados” (p. 98); o relato da frieza e da dissimulação de Virgília ao negar o teor de carta anônima enviada a Lobo Neves, denunciando seu romance com Brás, abala um pouco o protagonista – e esfria a relação –, que, na tentativa de contornar o mal estar, dá na amante um beijo na testa, sentido por ela como “um beijo de defunto” (p. 171).

No nascimento, a morte também se faz presente. Enquanto dialoga, imaginariamente, com o embrião que supõe ser seu filho²⁹, o mistério é apenas a vida. Mas Virgília sofre um aborto e o embrião morre, fazendo o leitor crer que mistério mesmo é o da morte. O leitor mais malicioso pode, inclusive, desconfiar das circunstâncias do aborto, pois Virgília, na percepção do narrador, andava amuada por conta dessa gravidez. O motivo que ele nos dá³⁰ é nova oposição entre vida e morte: o medo do parto e o vexame da gravidez, posto que sentira o perigo da morte no nascimento do primeiro filho (p. 169).

Por fim, nesse jogo de contrastes, a utilização de lugares-comuns ligados à idéia de morte banalizam-na, esvaziando seu caráter aterrador e dando, por oposição, força à vida,

²⁸ Nesse ponto surge outro contraste, pois apesar da idéia fixa não realizada devido à suposta vigilância do capitão, quando, devido a um temporal os passageiros sentem risco iminente de vida, ela se esvai de imediato e o desejo maior é sobreviver: “Eu, que meditava ir ter com a morte, não ousei fitá-la quando ela veio ter comigo.” (p. 67).

²⁹ Brás não pode ter certeza da paternidade, pois divide a mulher com o seu marido, Lobo Neves.

³⁰ É preciso lembrar que essa é a explicação elaborada por Brás para o fato, pois existem outras tantas, como, por exemplo, o medo de Virgília de o bebê nascer parecido com Brás, denunciado sua infidelidade, ou o fato de sua opção por viver a paixão adúltera poder se dever, justamente, ao desejo de fugir da convencionalidade do papel

num processo de negação que faz a morte parecer distante e pouco real. O fenômeno é similar ao que ocorre no episódio narrado no capítulo XXI, “O Almocreve”, no qual Brás negocia, consigo próprio, o valor da gratificação que daria ao rapaz por ele ter, talvez, salvo-lhe a vida. À medida que o susto passa e que ele repara na visível pobreza do moço, o feito do almocreve e o risco iminente de vida diminui e as três moedas de ouro viram um cruzado de prata. E Brás acaba por se arrepender de não ter dado os vinténs de cobre que trazia no bolso, pois não havia nada de heróico na atitude de seu salvador, que apenas teria agido por impulso natural. Situação parelha é a morte de Viegas, parente de Virgília, que morre negociando o valor de revenda de uma casa de sua propriedade, como se não estivesse à morte, como se o dinheiro a mais que conseguisse tirar do comprador fosse lhe servir para alguma coisa.

Dentre as frases triviais que banalizam a morte estão a fala de Virgília ao adoentado Brás ao dizer que “para morrer basta estar vivo” (p. 32); a expressão que afirma ser algo silencioso como um sepulcro (p. 34); a ponderação “morriam uns, nasciam outros” (p. 189); e a constatação de que entre a vida e a morte há uma curta ponte (p. 199). Chavões como estes vulgarizam a morte no mundo dos vivos, motivo pelo qual o narrador se “recusa” a escrever um capítulo triste sobre o enterro do pai.

Evidentemente há, também, um jogo irônico nessa recusa, uma vez que ao afirmar que não irá escrever o capítulo não faz outra coisa senão escrevê-lo. Esse tipo de jogo é recorrente no romance e será abordado ainda neste capítulo. No exemplo em questão, o jogo serve para afirmar o impacto da morte por detrás da crítica à sua vulgarização.

As freqüentes referências à morte ligam esse ponto cardeal da existência à idéia de ruína, expressa já na dedicatória “ao verme que primeiro roeu as frias carnes” (p. 17) do autor fictício. A ruína evidencia a deteriorização das coisas do mundo. Não são apenas as pessoas que perecem no romance: apodrece a casa usada nos encontros secretos do casal de amantes; o romance com Virgília esfria até ter morte natural, como, aliás, havia sido predito por outra de suas amadas, Marcela, ao alertar Brás, dizendo que tudo na vida encontra seu termo, inclusive os amores (p. 59); o jornal criado a partir do incentivo de Quincas também “morre” de morte natural (p. 222); os corações de Virgília e Brás, na velhice, são murchos (p. 31); Marcela tem alma decrépita, depois de ter a beleza destruída pela bexiga (p. 96).

O amigo filósofo chega a usar, inclusive, a imagem da ruína das coisas do mundo para animar o protagonista, prostrado por causa de seus cinquenta anos, a gozar a vida (p. 209).

Mais uma vez, portanto, desenha-se o contraste: a ruína cuja função natural é afirmar a inexorabilidade da morte é deslocada como forma de afirmação da vida. Contudo, a oposição, apenas aparentemente dá vitória para a força vital, pois, no capítulo seguinte, o narrador, num momento de digressão, comenta que “a morte não envelhece” (p. 211). Ou seja, a única possibilidade de escapar à ruína é estar morto.

3.3 Metáfora

A metáfora da vida como livro aparece, no romance, na conhecida teoria das edições de Brás Cubas, segundo a qual a vida seria uma “errata pensante”, cada “estação da 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” (p. 82-83). Não é preciso explicar a frase, até porque as metáforas sempre perdem alguma coisa de seu sentido, quando parafraseadas (SEARLE, 1995). No entanto, deve-se destacar o fato de a imagem criada por Machado ganhar mais ênfase quando se percebe a relação de similitude entre o verme que irá corroer a matéria morta – e aparece na dedicatória do autor fictício – e as traças que corroem os livros.

A teoria das edições é retomada algumas vezes no romance. Depois de encontrar Lobo Neves, na Rua do Ouvidor, por ocasião dos estertores de seu romance com Virgília, afirma que o livro da vida do rival se encerraria sem manchas de sangue (p. 186). O beijo adúltero que troca com Virgília é o prólogo de uma nova edição (p. 116). Quando a conheceu e a perdeu para Lobo Neves, andava por sua quarta edição (p. 95) e o romance com a espanhola Marcela teria sido uma paixão de primeira edição (p. 96), fala que nos leva a especular quais seriam as outras e, em seguida, a perceber a construção do romance em consecutivos temas (ou edições).

Assim, a infância e a juventude, época ingênua, corresponderiam à primeira edição. Para passar à próxima, ele é embarcado à força para a Europa e tem planos de morrer no mar, mas basta um temporal, que o faz sentir o real risco de morte, para mudar rapidamente de intento. Próximo ao desembarque, o capitão do navio – em resposta à bajulação recebida por causa de um poema dedicado à esposa recém falecida – prediz a Brás um grande futuro. É o suficiente para ele mudar de estação.

Apesar de nunca ter sido um aluno brilhante em Coimbra, o tempo na Europa seria a segunda edição. A morte da mãe – que ele não consegue entender – daria origem à terceira, aquela na qual descobre a flor amarela e mórbida da hipocondria.

A quarta, considerada pelo narrador como edição de luxo, encadernada elegantemente, teria início com a aceitação dos projetos do pai, a ambição da carreira no parlamento e a perspectiva de casamento com a filha de seu futuro padrinho político. Um momento de esperança de brilho, daí o investimento com a “encadernação”.

O fracasso dos projetos paternos e a substituição de Brás na carreira e no altar por Lobo Neves agravam os sofrimentos do pai, que vem a falecer pouco depois, inaugurando uma nova edição: a ponta do nariz. Alguns indicadores dessa fase já apareciam antes, como comparar o namoro com Eugênia, a moça coxa, a uma bota apertada, “uma das maiores venturas da terra” (p. 93), por fazer doer o pé mas dar grande prazer quando se tira. Da mesma maneira, efeitos dessa etapa se farão presentes em momentos futuros, como o desejo de recuperar Quincas Borba apenas para se sentir bem consigo mesmo (e afastar de seus olhos o espelho perverso), ou considerar que a função de Dona Plácida nesse mundo seria a de acobertar o seu romance socialmente interdito.

O nariz funciona, aqui, como a força capital que subordina a espécie ao indivíduo. Brás distorce o que seria o aprendizado dos faquires, que usam a ponta do nariz como forma de concentração e dissolução do mundo exterior em busca da iluminação para acentuar o individualismo do gesto: quando os olhos de alguém se fixam na ponta do nariz, não pensa em nada além de si próprio.

Nessa estação de sua vida, o narrador briga com a irmã na partilha da herança paterna, por desejar ter tudo; vive recluso e namora mulheres das quais só guarda as iniciais (cartas, retratos e memórias vão-se com elas); ressentido de Lobo Neves conseguir espaço na vida política nacional; tortura Luiz Dutra, primo de Virgília, ao negar comentários aos poemas do conhecido – que tanto precisava de reconhecimento –, só por saber serem os dele melhores do que os seus.

A sexta edição ocupa a maior parte do livro e corresponde ao romance proibido com Virgília, casada com Lobo Neves. Divide-se em quatro fases: o momento da paixão tresloucada, para usar palavra do narrador; a aquisição da casa, na qual o romance chega a um momento de calma, como num casamento – aqui também a expressão é de Brás; o cume da relação, que tem início com a superação da ameaça do fim abrupto, devido a uma esperada,

mas não concretizada nomeação de Lobo Neves a presidente de província; e o desgaste natural, que fará a despedida ser quase protocolar, fase na qual Brás repara em Eulália, esquece-se de um compromisso com Virgília, acha ridículo um bilhete antigo e escapa, graças a Dona Plácida, de um flagra de Lobo Neves.

Encerrada a edição Virgília, Brás, já reconciliado com a irmã, vive um período de projetos malogrados. No capítulo de abertura da sétima edição, fala que após a viuvez da perda da amante, vivia às moscas, enquanto uns morriam e outros nasciam. A imagem será marca dessa fase, em que sente nostalgia de constituir família e ter um filho, resolve se casar com Eulália para vê-la morrer de febre amarela antes mesmo de fazer o pedido e, perdida a oportunidade do casamento, engaja-se na carreira política, mas põe o ministério e seu cargo a perder quando faz um discurso contra o uso do barrete pela guarda nacional. A gratuidade da morte de Eulália e a banalidade do assunto que o tira do parlamento esvaziam o que quer que possa ter sido construído nessa estação.

A penúltima edição é a do Humanitismo e da influência de Quincas sobre sua vida. Seus atos têm que receber a aprovação e o incentivo do filósofo, como a abertura do jornal de oposição e a entrada na Ordem Terceira, a fase mais brilhante de sua vida, segundo ele próprio. Nesse período, são relatadas a maior parte das mortes do romance, entre elas, a de Quincas, que ocorre logo após o personagem ter enlouquecido.

Com o fim do amigo e de sua filosofia, cujos manuscritos são queimados pelo autor, surge a idéia do emplastro anti-hipocondria e o fascínio pela fama que a invenção traria. A nova edição, primeira a ser apresentada ao leitor, é, ao mesmo tempo, a da esperança de gravar seu nome na posteridade e a da falta de perspectivas futuras, pois a idéia do emplastro traz, também, a doença fatal.

Durante a vida, registramos a passagem do tempo em nossa memória de forma bastante irregular. Quanto mais o caleidoscópio de lembranças gira, mais irregular é a medida do tempo. Dessa forma, uma situação que tenha durado apenas um mês pode nos parecer mais longa, e trazer recordações mais intensas, do que outra cuja duração tenha sido de meses inteiros. Alguns anos de nossas vidas são lembrados em detalhes, quase mês a mês, enquanto outros se condensam num tempo comum, como se meia década fosse apenas o ano passado.

Assim ocorre na narrativa de Brás. As diferentes edições de sua vida ocupam quantidade diversa de páginas em suas memórias. O tempo no barco rumo a Portugal, o tempo na Europa, o tempo na Tijuca, após a morte da mãe, os minutos ganhos na noite de

insônia causada pelo beijo de Virgília, o tempo de flerte com Eulália, o tempo como deputado, os três anos de ação na Ordem Terceira correspondem a diferentes edições, diferentes percepções do passar dos anos e diferentes ritmos narrativos.

A primeira edição ocupa 58 páginas (p. 41-69) e se refere a ao período do nascimento até os 17 anos de Brás. A segunda ocupa três páginas (p. 69-72) e corresponde a dez anos de sua vida. A brevidade do relato é explicada pelo narrador, que se recusa a contar as experiências vividas no período – experiências que deveriam ser significativas, pois assiste “às alvoradas do romantismo” e faz poesia “no regaço da Itália” –, sob o argumento de que para falar dessas coisas, teria de “escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida” (p. 72).

A substância de sua vida, então, estaria no romance com Virgília, maior parte do texto, como veremos adiante?

A terceira edição se desenvolve em dezenove páginas (p. 73-92), diz respeito a alguns dias ou semanas, e se arrasta além do necessário devido ao breve namoro com a coxa Eugênia.

A quarta, com nove páginas (p. 93-102), também não traz indicadores precisos de passagem de tempo, mas, pela marcha dos acontecimentos, também deve durar poucos meses. Até o final da quinta, o leitor atento percebe terem se passado dez anos dos acontecimentos narrados na terceira edição, embora não se saiba precisamente quantos foram desde a quarta.

O salto temporal é contado, como no tempo vivido na Europa, em apenas duas páginas (p. 107-109). Durante o período, Brás escreveu literatura e política e, apesar de não dar importância maior a esses escritos ou aos feitos do período, produziu textos que chamaram a atenção de Lobo Neves. Fato que permitirá a ele frequentar a casa do ex-rival, reencontrar Virgília e iniciar o romance. Ou seja, o valor desses textos na narrativa – e conseqüentemente nas memórias do autor ficcional – não é outro senão preparar o terreno para a próxima edição, para o seu romance proibido.

A sexta edição, cuja protagonista é a relação com Virgília, ocupa 78 páginas (p. 110-188) e se também não há referências diretas à passagem de tempo, pode-se estimar em três ou quatro anos, pois no início do romance Brás conta 37 anos e próximo ao final, quando as relações com Lobo Neves já estão estremecidas, afirma ter chegado aos 40.

Na sétima, os indicadores de tempo também não são muito precisos, pois dependem da determinação de uma data que encerrasse a edição anterior. Na primeira referência

temporal que faz diz ter 40 e tantos anos. Como a edição se encerra quando completa 50, é possível admitir que suas dezenove páginas correspondam a algo em torno de oito anos.

Se levarmos em conta que, principalmente à época, não se prolonga por muitos meses a morte causada por pneumonia – foco da nona e última edição – a oitava edição dura catorze anos: dos 50 aos 64. Os acontecimentos do período são narrados em 21 páginas, sendo que a fase mais brilhante da vida de Brás, no seu próprio entendimento, se desenvolve em duas páginas e três ou quatro anos.

A última edição encerra o seu livro da vida em 19 páginas, sendo oito – uma delas ocupada por uma ilustração – relativas à descrição do delírio que tem na presença de Virgília.

A metáfora da vida como livro estabelece a relação de analogia entre os dois termos que, revertidos, compõe a alegoria do romance como tragicidade da existência humana. A aproximação mais evidente entre eles, na metáfora construída por Machado, é a percepção da passagem do tempo no ritmo da narrativa, que, na experiência cotidiana fora das páginas impressas, equivale ao tempo psicológico.

3.4 Figura

A metáfora da vida como um livro somada à alegoria do gênero, que se estabelece em *Memórias póstumas*, ajudam a entender por quê o romance pode ser percebido como figura da tragicidade da existência. A metáfora desenhada permite que se atribua à vida humana mecanismos e conceitos próprios ao processo de leitura e à teorização sobre o fictício; o caráter alegórico do romance de Machado permite estender às obras do gênero as conclusões dali derivadas.

Brás, falecido antes de a narrativa começar, não é o único personagem morto na narrativa. Ele apenas evidencia a alegoria do gênero, no qual todos os personagens estão igualmente mortos no momento em que se inicia a leitura.

No capítulo anterior, defendi que, sendo o romance figura da tragicidade da vida humana, a morte do personagem, sujeito ficcional, contribui para o leitor se preparar e elaborar sua própria morte.

Talvez por isso, inúmeras sejam as mortes relatadas ao longo de *Memórias póstumas*: a do próprio narrador (p. 23), uma morte por descuido (p. 28), ao se prestar demasiada

atenção à promessa de reconhecimento e, portanto, sobrevida do nome; a do filho de Cotrim³¹ (p. 76), apenas mencionada; a do professor Ludgero (p. 54), sem choro algum, depois de dedicado sua vida à educação e disciplina de crianças em primeiras letras; a da mulher tísica do capitão do navio (p. 68), que causa repugnância ao narrador; a da mãe de Brás (p. 74), morta por causa de um câncer no estômago, que desperta a hipocondria do protagonista e o faz pensar, pela primeira vez, a respeito do sentido de uma vida que, fatalmente, terminará em morte; a do pai (de desgosto, reumatismo e tosses), sentida de modo diverso da morte materna, pois agora não se trata mais de contar a dor da reclusão, mas de ressaltar a vulgaridade da dor e, conseqüentemente, a necessidade de, para manter a elegância, contê-la (p. 104); a de Viegas, parente de Virgília que morre de asma, reumatismo e lesão no coração, narrada ironicamente, pelo esforço vão do moribundo negociar até o último suspiro e falecer pouco antes de conseguir o preço desejado (p. 163); a do embrião do suposto filho de Brás (p. 169), perda repentina e na sombra, cuja notícia não pode ser chorada, sob pena de a dor se tornar confissão; a do tio cônego, que traz à tona segredos inesperados e é tratada com normalidade, como fato da vida (p. 189); a da sobrinha Sara³², mencionada de passagem, em meio a acontecimentos vários (p. 189); a de Eulália (p. 200), vítima da febre amarela, cuja informação é cercada de cuidados para não chocar o leitor (o narrador propriamente dito parece não se surpreender, nem sofrer muito); a de Dona Plácida, quase na miséria, vista como estorvo (p. 216) pela obrigação de dar um pouso melhor a seus últimos dias; a de Lobo Neves (p. 222), morte que traz espanto pela reação da esposa adúltera; a de Marcela (p. 228) e a de Quincas Borba (p. 229), mencionadas em poucas linhas.

Se suas lembranças – não apenas o relato escrito que forma o livro, mas também a composição do acervo de sua memória pessoal – trazem, de alguma forma, a “substância da vida”, há, dentre os fatos, sensações, idéias, sonhos e fantasias vividas durante os seus quase 64 anos (aproximadamente 23.330 dias ou mais de 280 mil horas), uma seleção prévia, ainda que inconsciente. Das coisas registradas, algumas vêm à tona facilmente, outras precisam de um objeto, uma fotografia, a fala de outrem para serem resgatas, outras tantas se perdem ao longo dos anos.

A comparação da memória com um caleidoscópio, feita por José Saramago, aponta para outra questão: além de ser composta por uma seleção de eventos e fenômenos

³¹ Na página 76, o narrador menciona um filho de Cotrim, que teria morrido alguns anos depois da morte da mãe de Brás. No entanto, esse filho não é mais mencionado, em seu lugar, surge Sara, sobrinha de Brás, cuja morte é contada na página 199.

experimentados durante a vida, essa seleção sofre combinatória constante, que varia de acordo com o instante – novo elemento da memória – no qual é retomada.

Portanto, a partir da metáfora da vida como um livro, pode-se dizer que a memória, assim como a ficção, é formada pela seleção de elementos do real e pela combinação desses elementos. No caso da ficção, contudo, a seleção e a combinação buscam produzir determinado efeito sobre o leitor. Na composição da memória é o efeito que determina qual a seleção e como se processa a combinação.

Ou seja, se eu estou vendo televisão na minha casa, sozinha, numa noite qualquer e assisto a um programa inexpressivo ou a um filme que segue uma fórmula pronta, sem lampejo de criatividade, muito provavelmente não guardarei na memória nem a noite nem o programa. No entanto, se estou assistindo ao mesmo programa, numa mesma noite anódina e o telefone toca com a notícia de que um conhecido sofreu um acidente, eu ganhei um prêmio, sou suspeita de ter participado de um crime ou sou pedida em casamento, pode ser que eu me lembre até da cena que estava vendo, quando o telefone interrompeu a audiência do programa. O efeito da notícia sobre mim me faz selecionar os elementos vividos naquele momento e combiná-los de modo que, a cada resgate da lembrança, será inevitável uma nova combinatória, crítica, com a visão atual que tenho do fato passado: “eu via no vídeo um filme banal, alheia ao mundo, enquanto milhares de pessoas eram arrastadas pelo tsunami”.

No capítulo anterior, o ato de leitura é descrito, segundo a concepção de Wolfgang Iser, como um processo contínuo de atualização de expectativas. O objeto literário tem a particularidade de não ser conhecido de uma única vez, mas aos poucos. Assim, a leitura de frases correlatas vê surgir um horizonte de expectativa, que, geralmente, não se confirma na leitura de um texto ficcional. Para refazer seu horizonte, o leitor precisa recuperar a memória do que foi lido, transformando-a. A reestruturação da síntese previamente realizada e a transformação da memória devido ao rompimento sucessivo de expectativas também ocorre na experiência pessoal de cada indivíduo. Brás Cubas fala dessa mobilidade, quando, ao descrever a idéia fixa do emplastro, diz não encontrar “nada que seja assaz fixo no mundo” (p. 27).

Em suas memórias, o rompimento constante de expectativas e o redirecionamento do horizonte desenhado ganham caráter estéril, como apontado no início deste capítulo. Brás frustra os planos de seu pai a seu respeito e ele mesmo, por sua vez, terá os planos para o filho

³² A morte de Sara pode ser computada junto com a do filho de Cotrim, se o leitor considerar que os dois são a

frustrados, muito prematuramente, pois o filho sequer nasce. O emplastro não é feito, pois Brás morre antes. Eulália morre quando Brás está decidido a se casar para, finalmente, constituir família. O esmerado Quincas Borba, tratado com zelo por sua mãe, torna-se mendigo, esfarrapado, no passeio público. Depois, o mesmo Quincas queima os originais de seu tratado filosófico e morre antes de aprimorar sua teoria.

Na metáfora da vida como livro, os desvios da vida são reafirmados pela qualidade digressiva do narrador. O suposto autor das memórias interrompe seu relato inúmeras vezes para seguir a livre associação de idéias. Capítulos inteiros são inseridos entre uma ação e seu resultado para divagar sobre questões suscitadas por um fato, palavra ou objeto.

Na vida contada em *Memórias póstumas*, em determinado momento o narrador conjuga o verbo no presente, apesar de o relato ser no passado – como, inclusive, determina o título do livro:

Desço imediatamente; desço ainda que algum leitor circunspecto me detenha para perguntar se o capítulo passado é apenas uma sensaboria ou se chega a empulhação... Ai, não contava com D. Eusébia. Estava pronto, quando me entrou por casa. Vinha convidar-me para transferir a descida, e ir lá jantar nesse dia. Cheguei a recusar, mas instou tanto, tanto, tanto, que não pude deixar de aceitar (...) (p. 89).

– o senhor desce amanhã? Disse-me ela no sábado.

– Pretendo:

– Não desça.

Não desci, e acrescentei um versículo ao Evangelho – Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças. (p. 91)

Outro recurso usado na construção narrativa de Brás Cubas é falar sobre algo enquanto se nega dizê-lo. Assim, algumas vezes, o narrador escreve coisas como:

Se falasse, por exemplo, no botão de ouro que trazia ao peito, e na qualidade do couro das botas, iniciaria uma descrição que omito por brevidade. Contentem-se em saber que as botas eram de verniz. (p. 185)

ou ainda:

Quanto aos cinco contos, não vale a pena dizer que um canteiro da vizinhança fingiu-se enamorado de D. Plácida, logrou despertar-lhe os sentidos, ou a vaidade, e casou com ela; no fim de alguns meses inventou um negócio, vendou as apólices e fugiu com o dinheiro. Não vale a pena. (p. 217)

Empregado também na descrição do enterro de seu pai³³, o recurso irônico de fingir se negar a escrever o que de fato escreve encontra analogia na vida fora das páginas impressas. Os leitores do romance não podem, como Brás, apagar fatos de sua história, arrepender-se de algo e resolver que não viveram aquilo. Não podem, para usar a metáfora, suprimir esse ou aquele capítulo de suas vidas.

Talvez seja esse o motivo de nas memórias, o narrador especular mais de uma vez sobre a possibilidade de cortar capítulos, que acaba de escrever, embora esses capítulos estejam na obra final. Com a mesma determinação enfática que afirma “Desço imediatamente”, quando está para sair da Tijuca e desiste, escreve “decididamente suprimo este capítulo” (p. 173). No entanto, se o capítulo fosse de fato excluído da obra, não haveria necessidade de escrever a última frase. Bastava riscar os períodos e retirá-los dos originais. Brás não tem como suprimir o capítulo de suas memórias porque o registro já foi feito.

Um autor pode, com mais ou menos escrúpulos, mais ou menos facilidade, a qualquer momento, apagar palavras, períodos, frases, linhas, capítulos inteiros de sua obra. Brás não pode fazer isso, porque, sendo defunto autor, seu memorial é alegoria do gênero romanesco e o gênero se apresenta, a partir de sua obra, como figura da tragicidade da existência. Por isso, capítulos inúteis, capítulos bobos, capítulos de arrependimento, capítulos tristes, permanecem ali, não importa o quanto o narrador queira suprimi-los (ou esquecer-los): já foram vividos, já é experiência.

Como é próprio em Machado, a discussão se apresenta a partir da ironia constitutiva de seu estilo. O capítulo que segue o dos “Cinqüenta Anos”, por exemplo, é considerado, pelo narrador, palavras ao vento. Para dizer isso, contudo, ele escreve outro, o CXXXVI, cujo título é “Inutilidade”, composto de apenas uma frase: “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil”. Conteúdo que, a princípio, se refere ao CXXXV, o anterior. Entretanto, percebe-se, facilmente, o jogo de *mise-en-abîme* criado: a inutilidade diz respeito também ao capítulo que escreve no momento em que afirma a inutilidade do capítulo já escrito.

³³ Depois de jogar, aparentemente ao léu, palavras e períodos de oração com informações sobre o enterro, tais como “soluços”, “a passo surdo”, “o fechar do caixão” e “reza”, encerra o parágrafo da seguinte maneira: “Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo” (p. 104). O capítulo, contudo, já está escrito e o leitor acabou de o ler, quando chega a essa parte.

A inutilidade dos capítulos remete à esterilidade dos personagens de Machado. O pai vislumbra um futuro grandioso para Brás desde o berço. O desejo paterno torna-se predição nas palavras do capitão do navio, que retribui o elogio feito, por não entendê-lo como simples cortesia. O narrador é sujeito a sugestionamentos e tanto se impressiona com as palavras do capitão, quanto acolhe o posterior projeto paterno de fazê-lo político e marido de Virgília. Seu pai morre frustrado em sua expectativa. E, apesar de o personagem realizar coisas como escritos políticos e literários, elogiados por outros personagens do romance, chegar a ter um mandato na Câmara dos Deputados, como um dia sonhou o pai, fundar um jornal e desenvolver trabalho social na Ordem Terceira, a impressão do leitor é a da esterilidade do personagem, a de que sua vida foi em vão.

Tal sensação deve-se, evidentemente, à trama textual de Machado, por dois motivos. Primeiro porque, em sua narrativa, o narrador dá mais relevância ao modo como o protagonista arruína seus projetos do que aos feitos relativos ao projeto em curso: destaca a qualidade superior dos poemas de Luís Dutra sobre os seus, o discurso sobre o barrete como responsável pelo fim de sua carreira política, a falência do jornal em vez do que repercutiu em seus seis meses de existência, o modo como se enfadou e abandonou a fase mais brilhante de sua vida, na Ordem Terceira.

Em segundo lugar, porque como a maior parte das *Memórias* refere-se ao romance com Virgília – ao qual dedica número maior de páginas e mais riqueza de detalhes – presume-se que a maior produção de sua vida é esse romance. Este acaba sem um *grand finale*. Apesar de terminar por circunstâncias alheias, com uma separação forçada, nenhum dos dois vive grandes rompantes, revelando o já iniciado movimento “ladeira abaixo” que o levaria ao esgotamento, sem mais conseqüências do que o rompimento branco com Lobo Neves e a maledicência da sociedade. A despedida do casal de amantes recusa-se a ser permanente (embora pareça para o leitor uma recusa encenada). Todavia, pouco se fala do que acontece a Virgília depois desse dia. Não se sabe quanto tempo ficou fora da corte, o que os dois sentiram no reencontro num baile, o que se passou entre eles no enterro do marido, se após o retorno à corte alguma vez conversaram sobre o passado, se acaso se viram no Passeio Público, na Rua do Ouvidor, no teatro, na ópera ou em qualquer outro lugar durante os anos passados desde sua volta até a doença fatal de Brás. O modo como o romance com Virgília torna-se capítulo encerrado, e página virada, desponta como mais um (ou o principal) investimento frustrado do narrador, confirmando seu caráter estéril.

Assim, de nada adiantam, para o leitor, os elogios atribuídos a Cotrim pelo narrador, por ocasião da reconciliação:

(...) eu andava com idéias de uma viagem ao norte. Sabina olhou para Cotrim, o Cotrim para Sabina; ambos concordaram que essas idéias não tinham senso comum. Que diacho podia eu achar no norte? Pois não era na corte, em plena corte, que devia continuar a luzir, a meter num chinelo os rapazes do tempo? Que, na verdade, nenhum havia que me comparasse; ele Cotrim, acompanhava-me de longe, e, não obstante uma briga ridícula teve sempre interesse, orgulho, vaidade nos meus triunfos. Ouvia o que se dizia a meu respeito, nas ruas e nas salas; era um concerto de louvores e admirações. E deixa-se isso para ir passar alguns meses na província, sem necessidade, sem motivo sério? (p. 152)

Os louvores públicos não são mencionados pelo narrador, a não ser por um breve momento, para justificar o fato de Lobo Neves se interessar por firmar relações com ele, abrindo caminho, sem perceber, para o romance com sua mulher. Os elogios de Cotrim lembram, então, aqueles feitos por Brás ao capitão. Dessa vez, maior que o alegado orgulho do cunhado é o desejo de dar força a seu argumento para convencer o protagonista a permanecer na corte, impedindo, assim, um escândalo que mancharia o nome Cubas e, conseqüentemente, afetaria sua mulher e a si próprio.

O vazio existencial³⁴ decorrente das sucessivas ambições não cumpridas leva Brás a, como seu pai, buscar a sublimação de sua esterilidade através do filho. No permanente diálogo de Adão e Caim (p. 163), iniciado pela notícia da gravidez de Virgília, imagina o futuro brilhante do filho, na tribuna. Seu filho, contudo, não é Caim, mas Abel e, por isso, o vazio, agora, é mais intenso do que o de seu pai: a idéia morre quando o projeto do filho ainda é embrião. Se é verdade que sua esterilidade é tal, a ponto de o protagonista só ter possibilidade de realização através de um filho morto antes de nascer, há uma hipertrofia do vazio existencial nas últimas palavras do livro, quando o narrador afirma que o saldo positivo de sua vida, no dia de seu juízo final, foi, justamente, não ter tido filhos.

³⁴ Outro grande momento do vazio existencial no romance de Machado é a tentativa de Brás de entender por que os pais de D. Plácida a chamaram ao mundo, “num momento de simpatia” (p. 145). Filha de um padre e uma fiel, depois de ficar viúva com filha pequena e ver a filha fugir de sua casa, levar uma vida de privações e trabalho duro, queimando “os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer (...), adoecer e sarar outra vez (...) sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital” (Idem), D. Plácida cumpre a função de sua existência... ao dar alibi e abrigo para o romance de Brás e Virgília.

3.5 Composição da narrativa e tragicidade da existência

O vazio existencial ganha forma, também, na analogia entre romance e vida. A falta de perspectivas, própria a uma vida estéril, encontra eco na forma como produz seu manuscrito: “Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo o papel, com grave prejuízo meu, que sou autor” (p. 73).

A falta de controle da vida e da obra causa perda irreversível, porque, para continuar com a comparação possível a partir da explicação do estilo narrativo de Brás Cubas, durante nossa curta passagem por este mundo, “(...) não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado de vinhetas... principalmente vinhetas” (Idem), por isso, o que nos resta, para aproveitar esse *breve* tempo sobre o qual não há certeza a respeito de sua duração, é não alongar o(s) capítulo(s).

O paradoxo desponta no “Senão do Livro”. Ávido por novas experiências, ansioso por saber o encaminhamento e a resolução das situações iniciadas, o público do livro da vida tem “pressa de envelhecer” (p. 140), embora o estilo da escrita não seja direto, regular e fluente – não traga, portanto, a resposta de imediato –, mas, sim, como o passo dos bêbados, que “guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” (Idem). O trecho inteiro merece destaque: os dias não se sucedem como esperamos, obstáculos, desvios, imprevistos nos afastam da meta e, muitas vezes, culpamos o destino pelo nosso fracasso.

O narrador das *Memórias póstumas*, entretanto, é um defunto autor e, ao contrário de seus leitores, não envelhece. “A morte não envelhece” (p. 211), a obra está acabada. Terminada a leitura, o personagem ficará para sempre com a mesma idade. Cada vez que um leitor (re)começar o livro terá acesso apenas a parte da história, a parte do amadurecimento do personagem, enquanto se dá a narrativa. O resto, se resto houver, é por conta de sua imaginação.

Assim, como na fala de Pandora durante o delírio de Brás (p. 36), as *Memórias*, alegoria do gênero, não são somente a vida, mas também a morte. Pela experiência

proporcionada pelo ato de leitura, o leitor tem a possibilidade sucessiva de vivenciar o fim, de cada vez que fecha (ou abre) um romance se preparar um pouco para a própria morte, tarefa sem termo.

O defunto autor sabe bem que o leitor “não se refugia no livro, senão para escapar à vida” (p. 200). O verbo é significativo. Ele distancia-se por instante de suas próprias preocupações e permite-se viver a experiência de outro, personagem fictício. No entanto, quando deixa de viver sua vida, depara-se com a morte inexorável, a do personagem e a sua.

Brás é um personagem que além de morrer ao final de leitura por não ter vida fora da ficção criada, tem morte narrada no próprio romance. Ele perece antes de conseguir levar adiante a idéia, que o tornaria famoso. Será, contudo, que não é pela sua morte que realiza o emplastro? Não seria o emplastro anti-hipocondríaco – que daria ao indivíduo qualidade de vida por não temer a morte e, com isso, aproveitar mais seus dias de vida – o romance, a ficção na qual o personagem está morto desde a primeira página?

Se o principal motivo da excitação por ter concebido o conceito do emplastro é o desejo de nomeada, Brás, enfim, obteve sucesso num de seus projetos. Embora não possa desfrutar os louros do aplauso da platéia, embora tenha precisado morrer para lograr êxito, conseguiu ter seu nome publicado e comentado. Publicado na capa de um livro, comentado por gerações e gerações de críticos literários, leitura obrigatória em grande parte dos colégios nacionais. Poucos personagens são tão conhecidos em terras brasileiras.

O leitor hipocondríaco toma suas doses do emplastro. Mas a droga não cura, tem efeito apenas paliativo ou trata-se de placebo, pois não há remendo possível, a morte virá, a miséria é legado trágico e, portanto, incontornável.

PARTE II: DOIS MOMENTOS DO VAZIO NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Morrer é como nunca haver nascido.
EURÍPEDES

Este é Édipo, decifrador dos enigmas famosos;
ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes
em seus dias passados de prosperidade invulgar.
Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!
Sendo assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos
não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade
antes de cruzar as fronteiras da vida inconstante
sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!
SÓFOCLES

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na primeira parte deste trabalho, foi visto como romances que apresentam (e não tentam disfarçar) seu caráter ficcional serão sempre memórias póstumas, independente do desfecho da narrativa, pois seus personagens só existem na ficção criada. Defendeu-se, ainda, que gênero romanesco é alegoria da tragicidade da existência humana e que, portanto, os vazios constitutivos do texto literário – suas indeterminações – apontam para o vazio constitutivo da vida humana: o vazio existencial, vazio decorrente da busca por algo que dê sentido a uma existência temporária.

Agora, o foco serão dois romances brasileiros publicados no século XX, nos quais, mais claramente, o **vazio literário** expressa o **vazio existencial**. Pela tese aqui defendida, em qualquer romance, o primeiro e o segundo estarão intrinsecamente ligados, se afirmo o romance como alegoria figural da existência humana. No entanto, nem sempre essa relação se explicita na narrativa. Muitas vezes a associação entre os dois tipos de vazio se efetiva, de forma não consciente, ao longo da prática da leitura, a partir da analogia entre livro e vida, conforme demonstrado no segundo capítulo.

Entretanto, acredita-se que a aproximação sempre pode ser feita, mesmo nos casos em que aparentemente não seja possível inferir tal relação. Digo isto pois, durante a busca por livros a serem analisados nesta etapa do trabalho, não me deparei com nenhum romance que não pudesse ser aproveitado. Obras de Clarice Lispector, Autran Dourado, Silviano Santiago, Nelson Rodrigues, Sonia Rodrigues, Rubens Figueiredo e até mesmo romances policiais de Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Roza permitiriam tal interpretação. Assim, a escolha final dos dois romances a serem abordados a seguir, *São Bernardo* e *Que pensam vocês que ele fez*, foi feita menos pela adequação ao tema (os outros títulos aventados também se mostraram adequados) e mais pelo intervalo entre as datas de publicação e algumas similitudes entre os dois romances.

Desde a concepção deste trabalho em duas partes – uma de ordem teórica e outra analítica – havia a idéia de se escolher dois ou três romances de diferentes momentos do século XX e, neles, verificar o entrelaçamento entre o vazio constitutivo da literatura e o vazio existencial. As limitações de tempo mostraram ser mais conveniente fechar em apenas dois romances: um da primeira metade do século, mais próximo, portanto, da publicação de *Memórias póstumas*, e outro da última década, para que fosse obra atual. Ou seja, uma obra

ligada ao movimento modernista, mais precisamente à geração de 1930, dos romancistas que buscaram tematizar o interior do Brasil, e uma contemporânea, pós-moderna, ou pós-utópica, como prefere chamar Haroldo de Campos (1997, p. 243-269)³⁵.

São Bernardo e *Que pensam vocês que ele fez* são romances, à primeira vista, bem diferentes. Longe de ser um caso de pastiche ou reescritura, tão característicos da literatura contemporânea, o romance de Sussekind não tem vestígio de influência ou citação do romance de Graciliano.

Ao analisar os dois romances constatamos logo suas oposições: enquanto o primeiro é rural, o segundo é urbano; um com um claro posicionamento político, outro aparentemente descomprometido; num a narrativa é linear, feita por uma única voz, noutro há uma “colagem” de textos. A única semelhança aparente seria o fato de os dois textos serem narrados em primeira pessoa e imprimirem as memórias de seus protagonistas (e talvez nem isso, posto que Lamartine³⁶ afirma escrever, com suas memórias, um romance, o que modificaria o relato, pois a ficcionalidade é marca primeira do gênero).

No entanto, para além da superfície é possível perceber pontos convergentes. Os dois romances apresentam-se como memórias póstumas: *São Bernardo* se encerra, como se verá no capítulo 4, com a morte simbólica do personagem ao final do livro, no extinguir da vela, e *Que pensam vocês que ele fez* traz os manuscritos de um autor desaparecido³⁷. Em ambos, o questionamento sobre os motivos que levam os autores ficcionais a escreverem suas memórias tangencia a narrativa e, em ambos, a resposta diz respeito ao autoconhecimento, ao entendimento de sua história e à busca de um sentido para suas vidas.

Em outras palavras, o vazio constitutivo do texto aponta para o vazio existencial. Os dois narradores enredam o leitor numa trama diferente da declarada: Paulo Honório afirma contar a história de sua vida através da fazenda, mas o que faz é contar ao leitor quem foi Madalena e o que representou para ele; Lamartine usa o pretexto de organizar o diário paterno

³⁵Segundo Campos, a expressão seria mais apropriada pois nas ditas obras pós-modernas, não há uma superação do moderno, não ocorre ruptura, e o final do século foi marcado pelo fim das utopias até então conhecidas (Umberto Eco (1984) chega a afirmar que nas duas últimas décadas não há mais inimigos, pois todos somos vítimas e culpados ao mesmo tempo pela reprodução da ideologia da sociedade de consumo). A intenção dos imaginários pós-utópicos, para Campos, é reler o modernismo, aceitando a lógica do mercado e incorporando a discussão sobre o mercado na própria obra. O romance *Que pensam vocês que ele fez* presta-se, também, à discussão sobre as relações atuais entre arte e mercado, obra e mercadoria. Entretanto, como é outro o foco desta pesquisa, optamos pela não abordagem de tal a questão no capítulo 5.

³⁶ Protagonista do livro de Carlos Sussekind.

³⁷ Conforme se verá no capítulo 5, o desaparecimento de Lamartine é obscuro, principalmente porque a narrativa não revela se por ocasião da publicação do livro, vinte anos depois de escrito, o autor já reapareceu, nem por que os manuscritos foram, finalmente, publicados.

e escrever um apócrifo no estilo do pai, mas a parte do diário é a única parte “cortada” na edição final do livro. O leitor acompanha a trajetória próspera de São Bernardo, a fazenda, para descobrir, no final da leitura, que quando o narrador começou a escrever o relato, ela já tinha ruído; da mesma maneira, o leitor segue as memórias de infância de Lamartine (e outras tantas supostamente relacionadas à obsessão pelo diário paterno) para, num determinado momento, descobrir que o narrador sofreu amnésia e tudo o que escreve foi contado a ele por sua ex-mulher, como memória devolvida sem ser lembrada.

E daí chegamos ao último termo de comparação, o centro dos romances são as esposas, agora ausentes. *São Bernardo*, como se defenderá a seguir, estrutura-se em torno do centro que é Madalena. Em *Que pensam vocês que ele fez* também se pode dizer que a narrativa gira em torno de Aurora, não só porque é ela quem fornece os dados a serem incluídos no romance por Lamartine, como também pelo fato de o narrador escrever para chamar a atenção da ex-mulher.

Essas e outras questões serão desenvolvidas nos dois próximos capítulos, a fim de mostrar como esses vazios introduzem o leitor na realidade ficcional, tornando a ficção um território próprio, erguido sob a trágica carência de sentido da existência humana.

CAPÍTULO 4

O PIO DA CORUJA EM *SÃO BERNARDO*

4.1 Narrador oculto no malogro da narrativa

O narrador de *São Bernardo* inicia o romance contando o malogro da primeira tentativa de escrever o livro, que seria feito “pela divisão do trabalho” (RAMOS, 1984, p. 7): um ficaria com a pontuação, a ortografia e a sintaxe; outro com as citações em latim; outro ainda com a composição literária; e, ele, com rudimentos de agricultura e pecuária, o plano da obra e a autoria. Nada diz, contudo, sobre os motivos que o fizeram escrever, o que pretende dizer, o que é o livro ou que benefícios busca alcançar com sua obra. Enquanto o leitor tenta se situar em meio à quantidade de personagens citados e imaginar como seria esse texto – não escrito –, cuja composição bizarra pretendia alinhar latim e agricultura, pode parecer que a única motivação do narrador (ainda anônimo) é a vaidade de ter seu nome na capa de um livro.

O projeto de criação coletiva já gorou no começo do segundo capítulo. Os colaboradores foram sendo afastados aos poucos até sobrar apenas Azevedo Godim, um “periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam” (RAMOS, 1984, p. 8)³⁸. Entretanto, os dois primeiros capítulos desagradam o mandante. O estilo rebuscado de Godim incomoda-o, e ele desiste do projeto. É então que, intimidado pelo pio da coruja, o narrador inicia o segundo capítulo, desistindo de pedir ajuda a quem quer que fosse e sem saber se teria, com sua escrita, “qualquer vantagem direta ou indireta” (p. 10).

O que o leva a escrever, portanto, não é o nome na capa. Ao contrário, com o afastamento dos colaboradores, percebe que a maior vantagem de assumir, sozinho, a autoria da obra está em, ao substituir o nome na capa por um pseudônimo, poder revelar fatos que não teria coragem de contar a ninguém. Em meio a índices obscuros como o pio da coruja e a menção a certa Madalena, a pergunta ganha força: por que ele escreve?

O capítulo chega ao fim com a avaliação do narrador de que, talvez, os capítulos de Godim valessem mais e com a impressão de que, os dois ora apresentados ao leitor, são

³⁸ As citações e referências ao romance são todas extraídas desta edição. Portanto, daqui em diante, indicarei apenas o número da página.

capítulos perdidos. Se é assim, então, mais uma vez, por que escrever? Por que o pio da coruja pode ter esse poder imperativo sobre ele? Por que publicar, junto ao livro, os capítulos que considera perdidos, se bastaria ao autor-narrador rasgá-los?

É claro que os capítulos são incluídos porque o narrador se engana e nos engana. João Luiz Lafetá chama a atenção em “O mundo à revelia” que os capítulos perdidos são fundamentais na composição do romance. Nessas páginas iniciais, “o leitor foi – de chofre – empurrado para dentro de um mundo que desconhece” (LAFETÁ, in RAMOS, 1984, p. 191). Ou seja, abrir o livro é como abrir a porteira e entrar na fazenda, não num dia de domingo, mas quando ela está a pleno vapor.

Assim, até o capítulo 3, o narrador não se apresenta formalmente, não diz coisa alguma a respeito de si próprio, mas torna possível ao leitor identificá-lo como uma pessoa dinâmica, arrogante, seca no trato pessoal, autoritária (impõe submissão e acredita que quem tem boa índole é quem o serve), de origem simples, com desprezo pelas belas letras e pelo falar rebuscado, que só faz o que quer e tira do caminho o que não lhe agrada.

Portanto, além de serem páginas imprescindíveis para a caracterização imediata do protagonista da história, revelando, através da ação, coisas que dificilmente alguém falaria de si próprio, ainda mais no início de um relato pessoal – quando se tenta ganhar a simpatia do leitor –, esse é o primeiro dos três momentos nos quais a história narrada dá lugar à explicação sobre o processo da escrita, apresentando opções de estilo e de construção narrativa.

4.2 Metalinguagem e estrutura piramidal

Os outros capítulos metalingüísticos são o 19 e o 36, o último do romance. Se deixarmos de lado o primeiro, uma vez que ele fala de outro livro – aquele que não chegou a ser escrito e não do que se lê –, ou agruparmos os dois primeiros em um único, é possível vislumbrar uma estrutura piramidal, cujo vértice que dá forma ao triângulo isósceles – com dezoito capítulos formando cada um dos lados sustentados pela base – é o capítulo 19.

Wander Melo Miranda apresenta o romance como a oscilação de dois pólos. O primeiro vai do capítulo 1 ao 18 e é o da satisfação do desejo. O segundo, vai do capítulo 19

ao 36, tendo como tema o fracasso da tentativa de decifrar Madalena (MIRANDA, 2004, p. 26-27). A segunda parte, contudo, interfere na primeira, desajustando-a, e, por isso, para o crítico, o paradoxo que se coloca é o fato de ser exatamente o malogro da escrita de Paulo Honório a causa de sua salvação. Se levarmos em conta o título do livro, pode-se afirmar também, como se verá a seguir, que a parte chamada por Miranda de satisfação do desejo é a da ascensão e do período áureo da fazenda e, a segunda, a de seu fracasso.

A figura esboçada por Miranda ganha contorno diverso. Mais do que pólos em oposição, a interpretação que aqui se propõe, desenha, a partir do capítulo 19, considerado central, um triângulo equilátero, reforçado pela repetição, nos capítulos metalingüísticos, de alguns elementos: o pio da coruja, a proximidade de Casimiro Lopes, a descrição do ambiente da fazenda (do que se vê e se ouve de dentro da casa), a posição do narrador ao escrever (sentado na mesa de jantar, bebendo café e fumando charuto), indicações sobre a iluminação da sala em que escreve e informações sobre os motivos (ou a falta de motivos) que o levam a escrever.

Antes, contudo, de observar como esses elementos se apresentam nos capítulos mencionados e, assim, verificar a função que desempenham na descoberta da motivação de Paulo Honório para compor a narrativa, voltemos à imagem do triângulo.



Figura 1

Os cinco capítulos que se seguem ao primeiro momento metalingüístico (a abertura do romance) são os que tratam da ascensão de Paulo Honório, da posse e da preparação para a futura prosperidade de São Bernardo. A base do triângulo forma-se com o espelhamento pelo avesso desses capítulos com os cinco que antecedem o momento metalingüístico final. Vejamos como isso se passa.

No capítulo 3, o autor se apresenta a partir de sinais externos – a idade, o peso, as sobrancelhas grisalhas. Fala que nunca soube quem foram seus pais, sendo, portanto, o iniciador de uma família. Em seguida, conta como começou a vida: trabalhou como trabalhador alugado, foi preso aos 18 anos, aprendeu a ler, pediu um empréstimo, vendeu as mais diversas mercadorias pelo sertão a fora, levou um calote numa compra de gado, seqüestrou o caloteiro e obrigou-o ao pagamento. Em suas palavras, perseguiu o capital sem descanso: “sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas” (p. 14).

O capítulo 35 é seu reverso. Se o terceiro termina com o episódio do calote, esse de agora começa com a falência de fregueses de Paulo Honório, um calote do próprio sistema capitalista, e as fábricas de tecido enganando o fazendeiro com a classificação do algodão, deixando de pagar adiantado e passando a pagar fiado. Se um empréstimo foi o que fez ele começar sua vida, agora os bancos fecharam as portas para ele, que sempre foi bom pagador, impedindo que fizesse melhorias na fazenda. Em vez de trabalhar de sol a sol, em busca do capital, Paulo Honório cruza os braços.

E, por fim, enquanto o capítulo 3 se inicia com a solidão da falta de uma família, esse termina com as andanças do narrador pela casa, como se procurasse alguém, que não encontra, experimentando a solidão de quem arruinou a incipiente família.

Da mesma maneira invertida, o capítulo 4 conta como Paulo Honório se instalou em Viçosa, Alagoas, e conseguiu tirar as terras de São Bernardo de Luís Padilha, herdeiro da propriedade, de quem se aproxima amigavelmente e a quem empresta dinheiro. No capítulo 34, seu avesso, o narrador vê seu partido, que dava sustentabilidade às suas práticas administrativas, ruir; o juiz corrupto que assegurava a posse de sua terra e os limites estabelecidos é transferido para outra comarca; alguns de seus trabalhadores, liderados por Luís Padilha, aderem à revolução e abandonam a fazenda. Se naquele capítulo Paulo Honório tira a fazenda de Padilha, nesse, Padilha, seus vizinhos e a falta do partido tiram (ou ameaçam tirar) parte da fazenda de Paulo Honório.

No capítulo 5, o narrador tem o confronto com o vizinho Mendonça, que o repreende por ter comprado as terras sem o consultar, avisa que os limites eram provisórios e a cerca seria recolocada de modo a beneficiar Mendonça. Paulo Honório avalia a quantidade de capangas de cada um dos lados e mantém-se firme, impondo respeito. É, portanto, o capítulo em que ele toma, de fato, posse da terra e mostra que veio para ficar. Na contraface, inicia-se a revolução, que trará dificuldades econômicas, somando dificuldades reais ao desinteresse crescente de Paulo Honório com relação à sua propriedade. É, portanto, quando a prosperidade da fazenda começa a ficar comprometida.

O próximo par de capítulos – 6 e 32 – mostram faces opostas da autoridade de Paulo Honório. O primeiro é aquele no qual ele se impõe, definitivamente, como proprietário da fazenda. Trabalha “danadamente” (p. 29), faz seus empregados trabalharem de sol a sol, percebe que sua fazenda está sendo rondada, visita Mendonça e reconhece o caboclo que espiava suas terras. Ao final, Mendonça aparece morto, com um tiro na costela, enquanto Paulo Honório resolvía coisas na cidade.

O segundo começa com o enterro de Madalena, marca o início da falta de ânimo do protagonista e do que será sua desistência com relação a São Bernardo. Ao final, não consegue impor sua vontade, fazendo D. Glória e S. Ribeiro ficarem na fazenda. Com D. Glória, então, tem tão pouca autoridade que precisa mentir para fazê-la aceitar o dinheiro oferecido por ele.

Os dois últimos capítulos da base são o 7 e o 31, capítulos da ordem e da desordem. No lado da ascensão de São Bernardo, temos a contratação de S. Ribeiro, para cuidar dos livros e da contabilidade, último passo para organização e planejamento da administração da fazenda. Como espelho, temos o ponto inicial da derrocada, com a morte de Madalena, fato não previsto, que foge ao controle de Paulo Honório e instaura o caos em sua vida.

Percebe-se, assim, que o primeiro lado do triângulo – cujos vértices são o capítulo 2 e o capítulo 19 – é o da ascensão do narrador e da fazenda, numa simbiose entre esses dois termos, de tal forma que o relato da vida de Paulo Honório, assim como sua identidade sujeito individual, confunde-se com a fazenda, que nomeia o livro, ou melhor, com o que o narrador fez com ela. Portanto, aqui, Paulo Honório não é um sujeito, mas aquele que reconstruiu São Bernardo. Por não ser ninguém, por não saber sua origem, por não ter família, ele é a fazenda. Por isso, a construção que efetua será também a da identidade que até então lhe fora negada.

Os capítulos 19 e 36 são vértices que formam o outro lado do triângulo. Neles, o caminho para a ruína da fazenda também é o da afirmação da identidade de Paulo Honório e do conhecimento progressivo de si mesmo. O narrador sai detrás de São Bernardo para conhecer seus ciúmes crescentes, a incapacidade de experimentar e expressar seu amor, as dificuldades de comunicação, a aridez de sua personalidade. É ele próprio quem afirma a *secura*, no capítulo central da obra: “a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste” (p. 101). Mas não nos antecipemos em demasia.

Na metade dos lados compostos por dezoito capítulos, temos pontos de virada. O número par de capítulos de cada um dos lados coloca no meio, capaz de dividir o lado em partes equânimes, dois capítulos.

No centro formado pelos capítulos 10 e 11, a virada assentará o campo para o desenrolar da tragédia. No 10, ele consegue realizar seu último desejo com relação a São Bernardo: localizar e trazer a velha Margarida, que o criou, para morar com ele na fazenda. Tendo, então, alcançado todos os seus objetivos, cumprido o que fora previamente planejado, abre-se uma nova etapa. O casamento surge como idéia abstrata, sem o interesse específico por alguém, mas como um ideal a ser cumprido para constituição da família e para a garantia de um herdeiro. A intenção inicial é encontrar uma moça saudável, capaz de gerar filhos saudáveis, como no conto “O alienista”, de Machado. A idéia abstrata concretizar-se-á, no entanto, sem o pragmatismo planejado e esse “erro” detonará a tragédia, como na *hybris* grega.

Paulo Honório apaixona-se por Madalena, uma professora primária, que chega a Viçosa para assumir vaga na escola pública local. Decidido a se casar com ela, tenta convencê-la, enumerando as vantagens que o casamento traria à moça. Como contra-argumento para a vacilação da pequena, chega a dizer que a paixão não deve ser razão para o casamento, afirmando exatamente o oposto do que está para fazer: “Eu não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta [o casamento]. Vamos marcar o dia” (p. 93). Vencida, Madalena tenta ganhar tempo com o noivado, para os dois se conhecerem melhor, mas Paulo Honório, no entanto, vive o oposto do que prega, como está enamorado, tem pressa, recusa-se a esperar e acerta tudo para dali a uma semana.

Caminha, portanto, em direção à tragédia. Sua falha trágica é casar pelos “motivos errados”. Ultrapassa sua medida ao achar possível conciliar sua idéia prévia de casamento com seu objeto de desejo.

Madalena jamais conseguiria corresponder ao ideal de Paulo Honório. Bondosa e de personalidade forte, será incapaz de ficar quieta perante o que considera errado em São Bernardo: as condições de miséria em que vivem os moradores e a brutalidade com que seu marido lida com eles.

Na pressa de se casar e sem ter a lucidez que sugere à sua noiva, o narrador não percebe os indícios de quem é Madalena e de como ela se comportaria como esposa. No dia em que a vê pela primeira vez, a moça parece distante, absorta em seus próprios pensamentos, indiferente à conversa das mulheres sobre romances e cinema. Apenas quando ouve os homens falarem de política é que tem o interesse despertado (p. 68).

Truculento, bruto, acostumado a controlar quem o rodeia, amparado pelo medo que causa, pela força das punições ou pelos argumentos do dinheiro (como costuma fazer para o juiz dar parecer favorável às suas causas), terá em sua casa uma mulher que não se subordina, elemento suficiente para detonar a tragédia.

Marcam o meio do segundo lado do triângulo, os capítulos 27 e 28. Os capítulos formam um par não apenas devido à sua posição no livro, mas, também, porque o primeiro funciona como uma introdução para o segundo.

No 27, Paulo Honório, já tomado pelos ciúmes, tenta se convencer que Madalena é honesta e para desculpá-la, atribui a Padilha a responsabilidade da discussão que teve com a esposa. E como não pode (nem quer) demitir Madalena, demite Padilha. O ex-proprietário da fazenda, inconformado com a demissão inesperada – uma vez que já vivia um regime de semi-escravidão e de prisão domiciliar –, lamenta-se por “ter servido de espoleta” para a patroa. Enciumado, o narrador pergunta o que os dois conversavam e Padilha responde, encerrando o capítulo: “O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possui” (p. 148).

A frase perturba o ciumento marido e serve de mote para o próximo capítulo. Paulo Honório percebe que não conhece sua esposa e esse desconhecimento tanto pode significar sua inocência como sua culpa. A dúvida potencializará ainda mais seus ciúmes, já bastante exacerbados, e Paulo Honório passará a torturar a esposa: vê traição em toda parte, ouve barulhos durante a noite, acorda-a para dizer que seu suposto amante chegou para encontrá-la, não a deixa voltar a dormir e, durante a madrugada, dá tiros no inimigo invisível. Nesse lado, portanto, o ponto de virada levará à exacerbação do martírio de Madalena e do descontrole de Paulo Honório, criando as condições para a efetivação do desfecho trágico, com o suicídio da esposa.

4.3 Sentido da escrita

Desenvolvidos esses dois pontos, podemos passar, então, para a observação mais detalhada dos capítulos metalingüísticos – vértices do triângulo – e para a repetição de elementos neles efetivada.

Como já foi dito, o pio da coruja, no segundo capítulo, intima Paulo Honório a iniciar a escrita por conta própria e sem o auxílio de ninguém. Se no capítulo de abertura ele nos fala de outro livro, agora contará como começou a composição desse que se lê. A intenção manifesta é contar a história de sua vida, apesar de prever grande dificuldade para levar adiante a proposta. Depois de mencionar como será sua escrita – “talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes” (p. 10) –, passa a descrever como escreve: “sentado à mesa da sala, fumando cachimbo e bebendo café” (Idem). É noite fora da casa, iluminada por dentro. O ato de escrever ganha materialidade e sua posição espacial indica sua inclusão na lógica da fazenda e seu lugar como proprietário. Da mesma forma que interrompe o trabalho e suspende os olhos para ver a natureza que o rodeia, tem Casimiro por perto, oferecendo serviço. Sua posição espacial e social, contudo, não facilitam a tarefa.

A dificuldade da escrita revela-se mais uma vez: a pena é um objeto pesado. Perante a imagem criada, interpõe-se mais uma vez Madalena, personagem ainda não identificada diretamente, que aparece, nesse capítulo e no final do anterior, como um espectro. A primeira caracterização da personagem, como uma moça instruída, para quem escrever seria tarefa fácil. Tal caracterização servirá, também, como primeiro elemento do contraste a ser estabelecido entre a moça e o narrador.

O contraste desenhado, pela falta de instrução de Paulo Honório, torna-se oposição entre ele e a mulher, quando afirma *reconhecer* – o verbo é bastante significativo – “finalmente que aquela papelada tinha préstimo” (p. 10). Se ele mantém o tom de menosprezo, referindo-se aos livros como “papelada”, a escolha de suas palavras afirma que um dia, mais cedo ou mais tarde, haveria de valorizar o que até então desprezava. Por outro lado, se reconhece o valor da instrução, continua não encontrando sentido no labor do texto literário, recusando-se, portanto, a trabalhar a linguagem: “As pessoas que me lerem terão,

pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão” (p. 11).

O nó se fecha e a questão sobre a intencionalidade da escrita volta a reverberar. Se no primeiro capítulo parecia, pela divisão do trabalho, que a intenção de escrever um livro era garantir o nome na capa, no segundo capítulo o uso do pseudônimo mostrará a leviandade da conclusão do leitor: o narrador não quer reconhecimento, não quer “banciar o escritor”. Se no início desse capítulo o narrador tenciona contar sua história, agora, ao final, o leitor pergunta-se por quê? Uma vez que o próprio narrador formula a pergunta: “para que escreve?” e não encontra resposta. Mais uma vez, surge o questionamento: O que ele precisa tanto dizer que o faz se entregar à tarefa ingrata, árdua e sofrida? Por que o pio da coruja tem esse poder convocatório sobre ele? Se o narrador não encontra sentido para o ato, sente-se impelido a fazê-lo.

Às informações sobre o modo de escrita, sua posição ao escrever e o que tencionará contar, soma-se a afirmação de que seu objetivo na vida sempre foi tornar-se o dono de São Bernardo, construir a casa, fazer as melhorias na plantação e estabelecer a pomicultura, a avicultura e a criação de gado.

Portanto, não entende o sentido da escrita, mas sabe muito bem qual o sentido de sua vida. Está no mundo para ser dono de São Bernardo, como comprovará a primeira metade do livro, na qual, como já foi mostrado, o narrador e a fazenda se confundem ou, mais precisamente, por não conhecer sua origem nem saber quem é, apóia-se na fazenda, como se a sua construção fosse, também, a construção de sua identidade.

Antes de o capítulo terminar, haverá a menção ao filho, a ser retomada no último, e à proximidade de Das Dores, a empregada que traz mais uma xícara de café, fazendo o leitor acreditar que a noite de escrita ainda está longe do fim. Como Das Dores, Casimiro Lopes está por perto, acorrido num canto dentro da sala. O afastamento progressivo de Casimiro, nos três vértices do triângulo, marcará o isolamento, também progressivo, de Paulo Honório e a chegada definitiva da solidão.

Já se sabe que o capítulo 19 é o capítulo central. Suas primeiras linhas revelam uma nova intencionalidade para a escrita. Não se trata mais de contar sua história e sim de traçar o retrato de Madalena: “E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, *se me*

escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever”³⁹ (p. 101).

Madalena, portanto, ocupa o centro da obra. Ela surge por trás de São Bernardo, e a fazenda deixa de ser o pretexto da escrita. Gradualmente, deixará, também, de responder ao sentido existencial de Paulo Honório. Logo, como ocorre com Montaigne, em seus *Ensaíos*, o centro da escrita é uma figura ausente e, ao buscar preencher o vazio, o autor irá ampliá-lo, por um lado, e produzir o conhecimento de si, por outro.

A ausência sobre a qual *Ensaíos* se ergue é a do amigo Etienne de La Boétie, morto em 1563. A falta do amigo e a posterior morte do pai levam Montaigne, em 1571, a se retirar da vida na corte e a encerrar-se em sua biblioteca para escrever. A exemplo da tradição latina, na qual grandes personagens da história deixavam a vida pública para entregarem-se ao relato que perpetuaria suas ações, quer glorificar o amigo. Entretanto, La Boétie morrera jovem, sem ter realizado feitos, cujo elogio garantisse sua entrada na galeria ocupada por nomes como Júlio César ou Alexandre, o grande. Resolve, então, retratar a amizade que se estabeleceu entre os dois, mas, aí, surge nova impossibilidade, pois amizade não tem figura e a alternativa que resta é mostrar os efeitos da amizade sobre si; fazer, portanto, seu auto-retrato.

Montaigne transpõe, então, a tradição retratista holandesa para a escrita. A prática pictórica havia, a partir do século XVI, transferido para o indivíduo a aura até então reservada à família real. Com a chegada do indivíduo ao centro da cena, teria sido preciso preencher o vazio do entorno, fazendo surgir os arabescos, que emolduravam a figura retratada. Montaigne associa sua obra ao arabesco, não por acaso, no capítulo “Da Amizade”, ao afirmar: assim como a graça dos arabescos está em sua estranheza, em sua figura sem ordem ou seqüência, sua escrita é tecida de corpos estranhos, de fragmentos cujo encadeamento é ditado pelo acaso.

Luiz Costa Lima, em *Limites da voz*, chama atenção para o fato de tal explicação estar justamente no capítulo consagrado a La Boétie: um capítulo que se coloca no centro desfeito de seu livro, uma vez que a intenção inicial era reservá-lo ao texto *Discours de la servitude volontaire*, de autoria do amigo. Os protestantes, contudo, haviam se antecipado, publicando os originais, e só restará a Montaigne refazer seu centro.

É Michel Butor quem argumenta que o capítulo “Da amizade” torna-se o novo centro, sendo circundado de modo equidistante por retratos secundários “Da educação das crianças” e

³⁹ Grifo meu.

“Dos canibais”, para ele, os assuntos de maior importância desse primeiro livro. Assim, com o centro esvaziado e com um retrato sem figura, segundo Costa Lima, só restará a Montaigne, os arabescos – a busca por sua própria imagem, por conhecer a si mesmo como o amigo o conhecia.

Contudo, quanto mais escreve, mais Montaigne precisa escrever, pois o vazio do texto afirma existir, sempre, algo a ser dito, algo que o autor não conseguiu expressar. A pulsão criadora que leva à escrita não se esgota, portanto, em uma obra e, em Montaigne, a volúpia de escrever não resolve o problema da ausência, pois ao invés de recuperar o amigo, como efeito perverso, acentua a perda e exacerba o vazio. Portanto, para Costa Lima, “dizer-se que o retrato se constrói sobre um vazio significa literalmente: a obra não está sob o comando do autor, não é de sua posse. Ao infiltrar-se na obra, o vazio se emancipa do sujeito que supunha dominá-lo” (LIMA, 1993, p. 80).

O aprendizado de Montaigne cumpre o modelo do *conheça-te a ti mesmo*, como também ocorrerá a Paulo Honório. Montaigne não consegue alcançar sua substância, pois, à medida que escreve e se apropria de si, torna-se escritor, algo novo, mais uma faceta a ser conhecida. Paulo Honório não pretende “banciar o escritor”. Não lhe importa conhecer esse novo posto. Conseguirá, então, encerrar a escrita, quando, no último capítulo, afirmar o vazio.

A tentativa de retratar Madalena só consegue delinear o esboço de uma mulher boa em demasia, que “nunca se revelou inteiramente” (p. 101). A incapacidade de retratar a mulher ausente expõe a oposição estabelecida com Paulo Honório: ele assume a responsabilidade por não ter conhecido suficientemente a esposa, ao mesmo tempo em que se acusa de brutalidade – “a culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste” (Idem).

Por caminhos diferentes, ocorrerá com a narrativa de Paulo Honório o mesmo que ocorre nos *Ensaíos* de Montaigne: na impossibilidade de traçar o retrato da mulher, restará, pelo contraste, seu auto-retrato. Assim, a frase citada prepara o terreno para a descoberta de si (e com ela se relaciona), no último capítulo – “creio que nem sempre fui egoísta e brutal, a profissão foi que me deu qualidades tão ruins” (p. 187) –, e é o primeiro prenúncio da tragédia. O segundo indício será mais explícito. Ainda neste capítulo, o narrador se adianta na linha cronológica para dizer: “o que vai acontecer é diferente do que esperávamos. Absurdo” (p. 104).

Sabe-se que a ligação permitida pela correlação entre alma agreste e brutalidade, vida agreste e profissão de Paulo Honório, não é a única entre esses dois capítulos. Os outros elementos, presentes no primeiro e no último capítulo, criam uma rima interna e permitem formar, com a repetição sintagmática, o triângulo isósceles.

Se os dois primeiros capítulos do livro são capítulos perdidos, agora o narrador menciona linhas “perdidas”, frases que desagradam, que não deviam figurar no papel, mas também não merecem ser corrigidas. As linhas escritas não o satisfazem, a narrativa não ajuda “a compor o retrato moral” (p. 101) de sua esposa, o narrador não encontra utilidade para sua obra e não consegue, sequer, entender as emoções indefiníveis e contraditórias que a lembrança de Madalena desperta durante a escrita.

Novamente, haverá referência à posição do narrador ao escrever, sentado na mesa de jantar, bebendo café e fumando cachimbo; e, mais adiante, com as mãos cruzadas, como se não tivesse o que escrever ou se recusasse a isso. Fora da casa grande, os sapos coaxam, o vento balança as árvores, grilos cantam, fazendo São Bernardo presente por trás dos limites estabelecidos pelas paredes de concreto. A luminosidade da sala é a do lusco-fusco, primeira etapa da chegada inexorável da escuridão da noite, que, no capítulo final, assume a feição de trevas. Das Dores entra para acender as luzes, mas ele a detém: prefere o escuro e as sombras, e dispensa a empregada, que, saindo de cena, não retorna no último capítulo. Casimiro Lopes ainda está próximo, embora já um pouco mais distante do que no primeiro momento, pois deixou a casa. Não está mais num canto, observando Paulo Honório e oferecendo serviço, está acorçado no jardim, espaço intermediário entre a esfera privada e a esfera pública (SALDANHA, 1993).

Num determinado momento, após as visões despertadas pelo pio da coruja, pensa ter chamado Casimiro e Das Dores parece próxima, brincando com o papagaio na cozinha. São Bernardo não apresenta os sinais de decadência e de esvaziamento, que encontraremos no último capítulo. Aqui, ouve-se o som do gado no estábulo e a ruína financeira não é mencionada. Contudo, o tempo da escrita é o mesmo do último capítulo. Como, então, guardar as informações sobre a degradação financeira e pessoal do narrador para o momento da revelação sobre si? Sobrepondo a visão de Madalena a lembranças do tempo que conviveu com ela, o narrador cria uma temporalidade obscura. O leitor fica sem saber o que é lembrança, o que é delírio e o que é tempo presente. O único indício dado é que a escrita se faz no mês de julho, portanto, no inverno.

A visão de Madalena é presença quase física, que desperta em Paulo Honório uma irritação antiga. O fantasma da esposa revelará os primeiros sinais da solidão, realçada no capítulo 36. Caetano está morto, D. Gloria e S. Ribeiro o deixaram. Antes, contudo, de aparecer o silêncio da casa “quase deserta” (p. 103), Paulo Honório ouve o pio da coruja. “Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo” (Idem). O pio, que o intimou à escrita no início do livro, agora proclama sua solidão. Não é um som real e sim, como o grande parte das referências do capítulo, um som da memória, pois na chave de leitura colocada estrategicamente nas últimas linhas, Marciano resolveu o problema das corujas e tapou os buracos de grilos, além disso, em julho o vento não sopra e os sapos dormem.

O capítulo termina com uma imagem determinante e definidora. Paulo Honório não percebe o tique-taque do relógio, não sabe que horas são. Pensa que deveria se levantar para dar corda no relógio, mas não consegue se mexer e sair de onde está. O tempo é obscuro não apenas como recurso narrativo, mas porque mostra a tentativa do narrador em negar a passagem do tempo, em compreender que é impossível recuperar o passado. O imobilismo do narrador, acentuado no capítulo final, vem do desalento de não ser capaz de fazer o tempo parar. Não tem forças para dar corda no relógio porque o vazio de sua existência está exposto, desde que a morte da mulher revelou a falta de sentido. Significa dizer, não dá corda no relógio porque desperdiçou sua vida, porque num mundo sem Madalena não há razão para seguir adiante, não há razão para continuar sua marcha.

No capítulo 36, o leitor já conhece as condições reais da fazenda, em franca decadência. A crise econômica decorrente da Revolução de 1930, entretanto, só acentua a crise deflagrada com a morte de Madalena. Aqui, a escrita encontrará sua função, pela via do autoconhecimento. Será inevitável ao narrador se questionar sobre o emprego dado à sua vida. Se no início da narrativa, o sentido era São Bernardo, agora o narrador irá se deparar com a falta de sentido em sua vida, que lhe dê forças para continuar o caminho.

O narrador começa o capítulo sublinhando a ausência e a dificuldade de lidar com a perda, nesses dois últimos anos. A idéia de compor o manuscrito surge, quando os amigos, após a revolução, abandonam as discussões políticas em sua casa; quando a solidão chega ao ponto máximo, deixando o narrador perante o vazio. Há, então, uma retomada dos fatos já descritos na abertura do livro, só que, agora, sabendo a história inteira, o leitor consegue entender os motivos o que levaram à empreitada. É estabelecida, então, a ligação entre o

primeiro e o último capítulo, unindo os dois vértices, já sustentados pela base formada com o espelhamento dos primeiros e últimos capítulos.

O pio da coruja, novamente citado, não é mais uma falácia da imaginação, como no capítulo central, mas apenas a lembrança do chamado, que o intimou à escrita. Retoma-se, assim, o princípio do livro, utilizando uma técnica narrativa comum no cinema, na qual a retomada das cenas iniciais indicam a proximidade do desfecho. As descrições de elementos externos à casa se fundem. Temos, então, os grilos do capítulo 19 e as folhas das laranjeiras do capítulo 2. Mais uma vez, descreve sua presença material: “Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto” (p. 180).

Os dois primeiros capítulos são capítulos perdidos, no 19 há linhas perdidas e, agora, no 36, o narrador menciona dias perdidos, nos quais não consegue escrever. O desperdício, agora, não diz respeito ao que foi escrito, mas ao tempo de ociosidade, ao tempo sem escrita.

Nesse tempo desperdiçado, só o desgosto comparece e, se não escreve, busca compreender o que sente. O próximo passo é entrelaçar escrita e autoconhecimento fazendo os dias perdidos para a produção do livro tornarem-se “cinquenta anos perdidos” (p. 181). Agora, as horas inúteis são as vividas e não apenas as escritas. Paulo Honório observa sua trajetória e não encontra sentido em nada do que fez. Não vê proveito no que realizou, pois sua grande obra, São Bernardo, não é mais a sombra do que chegou a ser. O único resultado da lida foi ter endurecido sua personalidade.

O abandono do jardim, da horta, do pomar, do algodão e da mamona e a morte dos marrecos de Pequim, símbolo de sua posição social, encaminham o leitor para a saída. Se a abertura do livro funciona como a abertura da porteira de São Bernardo, agora, será a hora de fechá-la, deixando a fazenda para trás, pois quem a abandona é o proprietário.

Ele sabe que tem a possibilidade de reconstruí-la, quando as coisas voltarem ao normal (revoluções não duram eternamente, em algum momento há que se retomar a produção), mas não vê sentido em o fazer. Primeiro porque Madalena não estaria por lá. De acordo com a voz do narrador, não estaria lá para defender seus homens, que trabalhariam à exaustão. A segunda razão exposta nos faz reinterpretar a primeira: reerguer a fazenda não “traria satisfação” (p. 182). Como será dito a seguir, Paulo Honório continua a não ter piedade de seus trabalhadores. Pode-se, então, especular que a falta de Madalena no processo de reconstrução da fazenda não se deve à eventual imposição de melhoria nas condições de

trabalho, mas ao fato de que a cada cobrança brutal, ele se lembraria da censura da esposa e, assim, mais uma vez, se acentuaria sua ausência.

A escrita pode não ter apurado sua sensibilidade ou desenvolvido a piedade – ele afirma que se fosse possível recomeçar faria tudo igual, pois não consegue se modificar –, entretanto, o percurso do autoconhecimento deu a Paulo Honório a consciência de si. Sabe-se um “explorador feroz” (p. 183) e não gosta da imagem que vê. A partir dessa imagem desgostosa de si, desenvolve melhor a idéia exposta no capítulo central, que expressa o conceito do livro (não o do livro escrito por Paulo Honório, mas daquele escrito por Graciliano Ramos): a grande culpada é a vida agreste, foi a profissão, que lhe “deu qualidades tão ruins” (p. 187). É ela a responsável por seu egoísmo.

Quando percebe ter desperdiçado a vida, procurando “guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações” (p. 181), ou, em outras palavras, acumulando capital, Paulo Honório só tem o vazio à sua frente. O conhecimento de si e o questionamento do rumo que deu à sua história pessoal impõe um auto julgamento no qual é, ao mesmo tempo, absolvido e condenado.

A produção da obra se confunde, então, com a produção de si mesmo e a ausência de Madalena, centro dos manuscritos, sinaliza o vazio existencial que os homens buscam preencher. Só resta, então, encerrar a escrita e abraçar o vazio: com o ponto final não terá, no dia seguinte, com o que se entreter. A casa está deserta, nem mesmo Casimiro Lopes, que dorme a essa hora, está próximo. O silêncio opressivo o faz desejar ouvir o choro do filho, pelo qual não nutre afeto. Mas é tarde e a vela está próxima do fim.

Não há, portanto, saída para Paulo Honório, para além do vazio. As trevas chegarão, a solidão é total e o silêncio isola-o ainda mais. Só restam suas lembranças de Madalena, lembranças que sempre apontarão a ausência, a morte trágica e, com ela, a falta de sentido da vida. Assim, o manuscrito pode se encerrar, com a morte simbólica do personagem: às escuras encostará a cabeça à mesa para adormecer por alguns instantes.

Verifica-se, assim, que, como nos *Ensaio*s de Montaigne, o percurso da escrita do narrador de *São Bernardo* é o da autodescoberta. Por isso, ele também, como autor francês, precisa usar o tom coloquial, afastando os rebuscamentos de Godim, empregando um discurso direto, franco, sem floreios. Precisa criar, como Montaigne, um estilo simples, “espontâneo e familiar” (MONTAIGNE, 1972, p. 126), de acordo com sua maneira de falar, substancial e sincopada. Sem recursos intelectuais faz uma prosa “magra” (p. 182), que tem, segundo sua

avaliação, trechos melhores do que a literatura de Godim. Não é pedantismo do autor, sua fala é ingenuamente sincera. Sua prosa magra é melhor que a literatura de Godim, porque a simplicidade da linguagem empregada, em seu manuscrito, torna-se ferramenta para o autoconhecimento. Se trocasse a fala do dia-a-dia pela linguagem empolada, obedecendo à assertiva de Godim (ninguém escreve como fala), haveria um distanciamento entre narrador e texto. O eu não encontraria meio de expressão e projeção, que permitisse o espaço para ele ser tal qual é. Só com linguagem coloquial poderia se conhecer, permitindo que a escrita servisse, também, para a construção de si. Numa última aproximação com Montaigne: “Fez-me o meu livro, mais do que eu o fiz; e autor e livro constituem um todo; é o estudo de mim mesmo e parte integrante de minha vida” (MONTAIGNE, 1972, p. 309).

Afirmar a estrutura semelhante, construída sobre um vazio primeiro que não se consegue preencher, mas, ao invés, acentua-se com a escrita, não significa dizer que Graciliano Ramos recorreu ao filósofo francês para compor sua obra. A aproximação entre as duas ocorre porque o texto de Montaigne é um dos textos seminais da literatura moderna; apesar de não poder ser considerado uma obra literária, o embrião do que virá a ser a literatura moderna já está ali.

A ausência convertida em vazio na obra de Montaigne permite, simultaneamente, o aparecimento do sujeito e o surgimento da literatura, como experiência da heterogeneidade. O vazio do texto é o elemento constitutivo da literatura, que não dá sentido a coisa alguma, mas constitui-se no espanto da leitura e não pressupõe que, se indagado, chegar-se-á a alguma certeza. Os contornos da literatura, presentes em Montaigne, ganharão forma com a sagração do indivíduo e com a formulação, futura, da Nova Lei, que permitirão a legitimação da obra literária moderna.

Em *São Bernardo*, o leitor vai entendendo, aos poucos, os motivos que levam o narrador a compor sua obra. De início não há uma razão aparente, ele mesmo afirma não saber explicar a finalidade da escrita. A motivação sem motivo desponta como o interesse desinteressado da experiência estética em Kant. Contudo, aqui não se trata da recepção da obra e sim de sua produção. Ao invés de uma finalidade sem fim, temos uma falta de finalidade que busca um fim específico: a produção do livro. No centro da obra, todavia, quando Madalena aparece como afirmação do vazio, a esposa ausente torna-se a finalidade da escrita.

A motivação parece encontrar motivo: pintar o retrato moral de sua mulher. No entanto, quando o narrador confessa sua incapacidade de fazê-lo, reafirmando, mais uma vez,

a inutilidade da narrativa (a falta de finalidade pragmática), o motivo mais uma vez escapa, pois se era essa a razão que o levava a escrever, perante a impossibilidade de cumprir o intento só restaria abandonar a pena. Portanto, a justificativa para a súbita necessidade de escrever, despertada pelo pio da coruja, só surgirá no capítulo final. Agora, se ele escreve, é para preencher o vazio causado pela falta de Madalena:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável.

Foi aí que me surgiu a idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas do que eu, compor esta história. A idéia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, (...) ouvi um grito da coruja e sobressaltei-me. (...) De repente voltou-me a idéia de construir o livro. (p. 179-180)

O pio da coruja intima, porque o faz lembrar do dia em que a esposa morreu, do dia em que começou a conhecer o vazio. Assim, finalmente, à pergunta de por que escreve, pode-se responder: para tentar preencher o vazio, da mesma forma que Marciano fez quando tapou os buracos do forro da Igreja, expulsando as corujas.

Contudo, o pio da coruja – alerta da ausência – está dentro dele e não na igreja, assim como o vazio com o qual se depara, após a morte de Madalena, é o vazio interior que aponta para o vazio existencial. Paulo Honório não conseguirá se livrar do pio da coruja, nem encontrar resposta satisfatória para a busca de sentido da existência. Por isso, não há alternativa além do imobilismo, que o impede de dar corda no relógio, e das trevas que sobrevêm quando a vela se apaga.

4.4 *São Bernardo* e a crítica ao sistema

O romance *São Bernardo*, ao criar a crise existencial de Paulo Honório, um explorador capitalista, converte-se em crítica do sistema. Na leitura que faz de *Casa Velha*, John Gledson afirma que Machado de Assis, como o padre da história por ele criada, precisa aderir ao sistema, como um colaborador, para, de dentro dele, fazer a crítica, mostrando que as oligarquias nacionais mantinham “um capitalismo superficial, explorador, com raízes no exterior, incapaz de beneficiar a nação” (GLEDSON, 1986, p. 22). Por isso, todos os seus personagens seriam burgueses, membros da classe dominante. Num Brasil de poucos leitores, um escritor que se insubordinasse contra a única classe social capaz de ler seus livros estaria

fadado ao ostracismo. Assim, “Se não fosse possível conceber uma trama fora do contexto do sistema patriarcal e oligárquico, seu trabalho [a obra de Machado] serviria para demonstrar que as tramas concebidas dentro desse sistema acabam em incesto, em destruição, loucura, esterilidade e morte” (Ibid., p. 57).

São Bernardo segue a mesma lógica. Apesar de o público leitor ter se ampliado na terceira década do século XX e de a República Café com Leite ter visto surgir uma intelectualidade de esquerda, parte dela ligada ao Partido Comunista, ao escolher Paulo Honório como o protagonista que irá fazer a crítica ao sistema, de dentro, Graciliano Ramos garante um efeito mais contundente do que se tivesse exposto suas idéias a partir da história de pessoas da periferia e de figuras marginalizadas.

Wander Melo Miranda já havia destacado o teor político da obra de Graciliano (MIRANDA, 2004), membro do partido comunista desde 1945 até sua morte, em 1953. Para o crítico, a produção ficcional de Graciliano articula-se com sua experiência de engajamento, sem que seu texto se torne panfletário ou didático, abrindo a oportunidade efetiva de uma prática política da obra literária:

A possibilidade da literatura realizar uma intervenção diferenciada no campo político, com instrumentos de que só ele dispõe, reveste-se, na prosa do escritor, da reafirmação do vínculo estreito entre a arte e a vida, submetida com força de persuasão ao domínio da linguagem, ao território também conflituoso da palavra literária. (Ibid., p. 12)

É nesse espírito que surge Paulo Honório, sua fazenda, seus métodos (próprios ao nordeste ainda coronelista) e sua esposa. Se contado em terceira pessoa, o dono de São Bernardo seria um indivíduo monstruoso. No entanto, a identificação propiciada pela narração em primeira pessoa humaniza o personagem e comove o leitor. Ele percebe que a afirmação pode fazer sentido, pois é o próprio Paulo Honório – um representante típico de nossas oligarquias rurais, após longo percurso para a autodescoberta e o conhecimento de si, detonado por uma crise existencial que encara de frente após se deparar com o vazio – quem reconhece a crueldade do sistema e, principalmente, que a lógica capitalista fere a todos, exploradores e explorados. O final da leitura do romance leva o leitor à reflexão sobre sua vida comezinha, sobre o mundo em que vive e sobre o vazio da existência a que, todos nós, estamos sujeitos.

CAPÍTULO 5

MEMÓRIA E ENCENAÇÃO

EM QUE PENSAM VOCÊS QUE ELE FEZ

5.1 Romance no romance

Assim como ocorre em *São Bernardo*, o narrador de *Que pensam vocês que ele fez* pretende escrever um livro a partir de suas memórias. Como Paulo Honório, Lamartine M. não se reconhece nas primeiras linhas de seu texto e afirma ser difícil contar o que se propõe a contar (SUSSEKIND, 1994, p. 22)⁴⁰. Como no romance de Graciliano, a escrita do protagonista está ligada a uma busca, que em última instância é existencial. Em ambos, tenta-se entender os motivos que levam os narradores a escrever. Há, contudo, duas decisivas diferenças entre eles: Lamartine, a partir de sua vida, escreve um romance (não um relato memorialístico) e, além disso, perdeu a memória.

Ao se afirmar um romance e não um relato pessoal, a narrativa de *Que pensam vocês que ele fez* estabelece um jogo de fronteiras (a ficção e a realidade do universo ficcional), cujo resultado é a multiplicação dos vazios textuais. A narração conduz o leitor, explicitando relações implícitas, deixando, aparentemente, poucas oportunidades para suas conclusões, num suposto controle de lugares vazios da comunicação textual.

Entretanto, a trama textual cria lacunas; gera dúvidas e incertezas sobre a seqüência dos fatos e sobre o sentido da escrita; dificulta a distinção entre o que é real no mundo fictício criado por Sussekind e o que é fictício na narrativa de Lamartine. Os fatos contados no romance, seja o de Sussekind, seja o de Lamartine (se fosse possível distinguir um do outro), seguem a sentença do cartaz que Anita, irmã do narrador, pendura na parede de seu quarto⁴¹: “O mundo não é o que parece” (p. 25).

O leitor logo percebe que precisa exercer seu ceticismo e desconfiar do que lê. O texto das orelhas, cuja finalidade costuma ser a de apresentar o livro a ser lido e despertar o interesse de potenciais consumidores, traz críticas ao autor do romance que, no entanto, não é

⁴⁰ Todas as referências ao romance são extraídas desta edição, portanto, daqui em diante será indicado apenas o número da página.

⁴¹ O quarto não é exatamente o seu quarto, pois apesar de passar o dia na casa dos pais, dorme todas as noites na casa da avó.

aquele cujo nome figura na capa, e, sim, Lamartine M., que se descobrirá adiante ser o narrador do romance.

Logo na primeira frase há um alerta acusatório: “O autor mente muito, de forma que não ponho a mão no fogo pela veracidade disto que ele me falou” (primeira orelha). Os fatos aos quais o professor Guaraná, autor do texto das orelhas, se refere dizem respeito ao processo de criação de dois livros, *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*, a partir dos diários de Espártaco M. Os dois romances teriam sido escritos para incorporar um texto apócrifo que forja o estilo dos textos do diário do pai. No primeiro romance, o autor não teria conseguido “encaixar o apócrifo perturbador” (Idem), daí a necessidade de escrever o segundo, para incorporar o manuscrito:

Na primeira tentativa, *Armadilha para Lamartine*, feita para encaixar o apócrifo perturbador, o autor achou que ainda era melhor não, que o contraste com os textos vizinhos, em termos de sinceridade e revelação profunda, continuava irreconciliável. Na segunda, este *Que pensam vocês que ele fez*, que retoma um pouco o clima extravagante das antecipações do “diário inventado, a ambientação do apócrifo até que é menos problemática. Os exageros e despautérios são tantos!

O leitor percebe, então, que o texto das orelhas, mais do que apresentar o romance, integra o universo ficcional do livro a ser lido. Lamartine M. é, ali, o autor de duas obras, assinadas por Carlos Sussekind; o professor Guaraná será identificado nas próximas páginas como alguém “que, de início, era apenas um personagem do livro, mas que a pedido da Samuel Pepys Foundation, acabou se tornando um excelente colaborador” (p. 15). A identificação de Guaraná como um dos personagens do romance também é parte do mundo ficcional de Sussekind, pois a fundação que o apresenta é inventada pelo autor que teve, para preparar os originais, o apoio da Fundação Vitae, conforme indicado nos agradecimentos.

O esclarecimento da *falsa* fundação torna o professor Guaraná o disparate que ele próprio condena. Como no filme, *A rosa púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, ou na peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello, é um personagem que salta da ficção de dentro da ficção para ganhar expressão na realidade ficcional. As três obras recorrem à metalinguagem para tornar possível a mais fabulosa de todas as utopias romanescas: libertar, dos limites claustrofóbicos da obra de arte, a criatura inventada, dando-lhe autonomia para transitar no *mundo dos vivos*. O professor Guaraná deixa de ser apenas personagem do livro para tornar-se colaborador de um obra contra a qual se volta, uma vez liberto. Ao **esquecer** sua condição de personagem, não percebe ser ilusória sua insubordinação: é o autor quem lhe concede o *status* de rebeldia.

Contudo, determinar que as orelhas são parte do romance significa incorporar à narrativa as informações ali descritas. Como, no entanto, *o mundo não é o que parece e o autor mente muito* é preciso desconfiar. Para quem conhece *Armadilha para Lamartine*, o ardil desmonta-se no choque entre datas. No primeiro livro de Lamartine M. (ou de Sussekind), a ação ocorre no ano de 1955 e, no segundo, em duas épocas distintas, meados da década de 1940 e os primeiros anos da década de 1970. A convivência com o pai, no segundo romance, ocorre em tempo anterior à narrativa do primeiro. Em *Que pensam vocês que ele fez*, entretanto, Espártaco M. abandona o lar e foge para paradeiro desconhecido em 1947, sete anos antes dos episódios narrados em *Armadilha*. O leitor dos dois romances pode presumir que o primeiro teria sido escrito a partir do Diário 2, o diário forjado com a perspectiva de um tempo futuro. O professor Guaraná, porém, afirma que o apócrifo do diário futuro não pôde ser aproveitado no primeiro romance, donde a narrativa de *Armadilha* se basearia no Diário 1, aquele com registros do dia-a-dia. Alguém (se) engana: ou Lamartine ou o professor Guaraná. A informação sobre a fuga em 1947 seria falsa? Ou falso seria todo o relato do primeiro livro? O que seria ficção e o que seria realidade no universo de Lamartine M.? Em quem se poderia acreditar?

Se o leitor resolver sair do universo ficcional, o jogo complica-se com a informação de que o pai do autor dos dois romances, também escreveu um diário por décadas e que esses textos foram utilizados por Carlos Sussekind para compor sua narrativa. Não é por outro motivo que em *Armadilha para Lamartine*, pai e filho figuram na capa, assinando em parceria: Carlos & Carlos Sussekind.

A presença dos mesmos personagens e o fato de algumas relações de parentesco serem melhor explicadas no segundo livro indicariam a seqüência narrativa; contudo, o desaparecimento de Espártaco em 1947 coloca os dois romances em contradição. As orelhas aproximam as duas obras de Carlos Sussekind (e de Lamartine M.), fazendo delas – a exemplo da finalidade sem fim e do interesse desinteressado próprios à experiência estética descrita por Imanuel Kant – uma seqüência sem continuidade.

O segundo romance da seqüência descontínua, *Que pensam vocês que ele fez*, divide-se em três partes: “Trem sem maquinista”, que embora abarque o maior número de páginas é apresentado pelo autor ficcional, Lamartine M., como o prefácio do livro⁴²; “A doutora angélica”, cuja íntegra traria “mais de quatrocentas páginas extraídas do diário de Espártaco” (p. 251), mas, devido a uma disputa judicial, teria sido excluída na edição final do livro; e “Acréscimos”, que inclui “A série Mozart” e “O mico-preto”.

A “Abertura” do romance é uma carta de Lamartine em resposta à Samuel Pepys Foundation, financiadora da obra, na qual se afirma que o objetivo da instituição ao conceder a bolsa de trabalho seria a organização de uma edição comentada do diário de Espártaco. Na carta, Lamartine defende-se das críticas da fundação, dizendo que não acredita ter se afastado desse objetivo inicial ao escrever em seus comentários como o texto afetou a vida de sua família.

O leitor não tem acesso à primeira carta com as críticas originais, mas pela resposta colocada como “Abertura” é possível perceber que elas dizem respeito ao fato de Lamartine não ter conseguido se ater aos textos do diário do pai, expandindo suas notas e comentários para tópicos como sua própria sexualidade. Por isso, causa estranheza a supressão do bloco de texto com transcrições do Diário, material considerado, inicialmente, o escopo da obra.

Sobre esse ponto, contudo, voltar-se-á mais adiante. Por ora, importa saber que aquilo que seria o interesse principal para a publicação da obra foi sumariamente dela excluído, criando-se uma situação *sui generis*: a primeira parte do livro seria o prefácio, isto é, teria a função de apresentar a obra por vir; a segunda, objetivo inicial da obra, extraída da edição final, não existe; e a terceira traz dois anexos, “Acréscimos”, à obra.

Na carta de “Abertura”, o autor fictício afirma serem esses textos acréscimos à primeira parte; portanto, não seriam anexos do romance. A decisão de incluir os “Acréscimos” depois de “A doutora angélica” teria sido do professor Guaraná, ao preparar a edição do livro. A incorporação dos textos a “Trem sem maquinista” teria feito a primeira parte coincidir com o romance, já que a segunda foi retirada. Logo, o deslocamento efetuado por Guaraná amplia o romance, com a presença do bloco vazio. Percebe-se que o jogo criado

⁴² “Perdoe-me o sr.***, signatário da resposta de V.S^{as}, mas um prefácio não resolveria – se por prefácio entende algumas idéias gerais que dessem a chave para a leitura do livro. Não sei trabalhar com idéias, sempre trabalhei com narrativas, o Diário me atrai por ser uma narrativa, não pelas idéias que expõe ou por aquelas em que se possa inserir. E não estou de posse de tal chave. Se concordarem que o prefácio seja uma narrativa, chamem de prefácio, como quiserem a parte do texto que receberam mês passado intitulada ‘Trem sem maquinista’. Vamos inovar em matéria de prefácios”. (p. 18)

por Sussekind – os acréscimos deslocados, a segunda parte inexistente e as decisões autorais tomadas por duas pessoas em momentos diferentes – confunde o leitor, multiplicando as indeterminações do texto.

Pelo jogo, o leitor tem em mãos mais de trezentas páginas que não seriam a obra em si, mas prolegômenos e informações extras. Tratar-se-ia, portanto, de um romance sem o romance, de um livro que não é uma obra. Desnecessário dizer, o vazio constitutivo intensifica-se no texto de Sussekind e o resultado é um texto que, como toda criação literária, ergue-se sobre um vazio, que, nesse caso, ergue-se sobre mais vazio.

Feitas tais considerações, podemos discutir, mais detalhadamente, cada uma dessas partes, tendo em vista o ponto principal da segunda etapa desta pesquisa: a percepção, no objeto empírico, do vazio ficcional como indicador do vazio existencial. Por isso, serão deixadas de lado as muitas possibilidades de interpretações psicanalíticas a elementos do romance.

O bloco “Trem sem maquinista” tem dezoito capítulos, mais o “Aviso” que explica a participação do professor Guaraná e a “Abertura”. Apesar de não serem numerados como os capítulos, a inclusão desses dois textos iniciais na primeira parte do livro indicam ao leitor que ele deve percebê-los, ao contrário do que afirma Lamartine em sua carta à Samuel Pepys Foundation (SPF), como as primeiras chaves de leitura.

A narrativa dessa primeira parte é uma colagem: há capítulos memorialistas, trechos do diário do pai, bilhetes de Anita, um manuscrito familiar antigo, roteiros de história em quadrinhos, descrição de sonhos, entrevistas transcritas e resumo de capítulos extraviados. O “Aviso” e a “Abertura” são recortes que compõem essa colagem.

Os dois primeiros capítulos numerados, “Teatro em casa” e “Busca do tesouro”, contam episódios da infância de Lamartine, em detalhes. Apesar da escrita digressiva e da fantasiosa cena inicial de um pênis ereto dando pinotes, os capítulos trazem uma narrativa mais ou menos linear, com explicações sobre o diário de Espártaco M., já apresentado no texto das orelhas e na carta de “Abertura”.

O “Teatro em casa” diz respeito às peças encenadas nos aniversários de pessoas da família, sempre dirigidas por Emília, esposa de Espártaco. E refere-se, ainda, ao espetáculo noturno do pai, sonâmbulo, antecipando o texto do Diário a ser escrito no dia seguinte, enquanto sua mãe acompanhava, com as mãos ao longe, o pênis dançante do marido.

Um terceiro sentido do título viria do próprio Diário. Colocado à vista, embora em lugar de difícil (mas não impossível) acesso, traria anotações e comentários a respeito do cotidiano do pai de Lamartine, sem mencionar, contudo, a paixão clandestina pela colega de procuradoria, a dra. Camila. O diário seria, portanto, “puro teatro” (p. 40).

A idéia do diário como teatro é desenvolvida no capítulo seguinte, quando Anita, irmã mais velha de Lamartine, especula se o rótulo “caderno de sonhos”, posto na lombada dos muitos cadernos que compunham o Diário, serviria para afastar ou despertar a curiosidade da família. É Anita quem decide que o texto ali escrito não é sonho, é Anita quem afirma a paixão clandestina de Espártaco por dra. Camila, dizendo inclusive ter sido procurada pela própria para reclamar do assédio sofrido. Anita é, portanto, o motor do conflito desses primeiros capítulos.

As relações são confusas. Se a paixão é *clandestina*, como é que toda a família sabe? Se a dra. Camila queixa-se de assédio, então não era um romance, mas uma paixão platônica? Como é que os dois fogem juntos se a paixão era platônica? Como ter certeza da fuga do casal, se Espártaco mantém-se em paradeiro ignorado por mais de vinte anos, sem dar notícias para a família que não sabe, sequer, se ele continuava vivo?

No último dos três capítulos “Mulheres no diário”, uma transcrição afirma ter sido Emília a contar para Anita sobre o romance entre o pai e a colega de trabalho; o Diário, no entanto, nega o *affair* e atribui a desconfiança aos ciúmes da esposa. O próprio Lamartine não acreditaria, na infância, na infidelidade do pai (p. 50). Então, onde está a verdade? A suposta fuga de Espártaco daria razão a Anita e a Emília?

5.2 Realidade e fantasia

Nesses dois primeiros capítulos, o leitor conhece o Diário, por pequenas transcrições incorporadas à narrativa. Sua presença se dá, também, nas muitas referências, que confirmam a importância do texto para o narrador, sobretudo no episódio do poema escrito com o único objetivo de ser mencionado nos cadernos do pai. Ao longo do romance, o leitor perceberá como a influência do Diário na vida de Lamartine o leva à paralisia existencial e à

impossibilidade de perceber, em sua casa, a fronteira entre fantasia e realidade (p. 46)⁴³. Acusação feita por Anita e pelo professor Guaraná a um Lamartine já adulto e sem memória, carece de sentido: é próprio da ficção baseada em fatos históricos ou acontecimentos reais⁴⁴ misturar realidade e fantasia. Portanto, o Lamartine que transforma sua história num romance não tem como definir a fronteira.

O romance escrito por Lamartine, contudo, não poupa Anita, tornada ré de sua própria queixa. Embora não perceba, sua idéia fixa em procurar um tesouro escondido em casa, obsessão que permanece mesmo depois de adulta, mais do que excêntrica, é ridícula. Também ela vive de modo fantasioso e inverossímil por causa do diário; também ela torna-se escritora, de certa forma, por causa do diário. O interesse dela nos diários do pai é bem diverso do de Lamartine, mas causa o mesmo efeito.

A Lamartine, o diário atrai pela narrativa (p. 44), cujo interesse geral já fora exposto na “Abertura”. Para Anita o diário é um documento de onde ela pode extrair pistas para encontrar o tesouro escondido. A irmã mais velha condena e se impacienta com o interesse literário de Lamartine nos escritos. Ela quer que Lamartine a ajude na busca de referências a respeito de um tesouro completamente fantasioso, que teria sido dado ao pai por um ex-presidiário, colega de cela do tio comunista, cujo crime teria sido o de atentar contra a vida da esposa. Para conseguir a adesão de Lamartine, inventa que o pai teria confirmado a existência do tesouro, fato desmentido, por ela mesma, no final do segundo capítulo.

O método desenvolvido por Anita para encontrar o ouro escondido é buscar no diário referências a Orestes e a dra. Camila, pois segundo seu entendimento, a amante e o tesouro dariam ao pai sentimento de culpa, o que o levaria a se trair em algum momento (p. 40). A associação dos dois – o inverossímil tesouro e o suposto caso extraconjugal –, feita por Anita, leva o leitor a questionar, também, a veracidade do romance de Espártaco. Mitônoma, Anita poderia ter inventado o envolvimento do pai com a colega de procuradoria, uma vez que não há nenhuma confirmação na voz do acusado. Nem mesmo a fuga paterna daria razão à suspeita da filha, pois, adiante, o narrador insinua que sua ex-babá poderia ser o pivô do abandono, posto ter desaparecido também no ano da fuga do pai⁴⁵.

⁴³ Em diálogo com Anita, a irmã mais velha, ela afirma que sua mãe e dra. Camila seriam realidade e fantasia para o pai.

⁴⁴ A frase pode parecer redundante. Haveria alguma ficção que não se baseasse em fatos reais? Se por ficção entendo a operação de seleção de dados do real e combinação desses elementos (ISER, 1996), toda ficção tem lastro na realidade.

⁴⁵ De maneira torta, a sugestão do narrador se reforça pela alegada (e inexplicável) semelhança entre Clarisse aos 50 anos e a dra. Camila.

O tesouro delinea-se como um mistério inventado por Anita, que, futuramente, torna-se Magda Mou, escritora de romances policiais, cujo traço característico de estilo é criar detetives intuitivos e não racionais. Em seus romances, crimes não são resolvidos, fato que irritaria a crítica especializada, mas levaria o público leitor às gargalhadas. A essas informações sobre a carreira literária de Anita, concedidas no capítulo “Magda Mou fala à imprensa”, segue-se, novamente, a história do tesouro escondido, que ela ainda procura. O leitor não precisa de muita sagacidade para perceber que os detetives dos romances de Magda Mou agem (e se frustram) como Anita, na busca do ouro guardado pelo pai. Apesar de ser uma associação evidente, o narrador, *por via das dúvidas*, explicita a conclusão um pouco depois de dar a informação ao leitor.

Com esse expediente, Lamartine deixa a cargo do leitor perceber que se ele não sabe diferenciar fantasia e realidade, sua irmã tampouco o faz. No mundo ficcional de Carlos Sussekind, seus personagens vivem vidas mais ficcionais do que reais. A exemplo de Dom Quixote de La Mancha, a fantasia, sem qualquer cerimônia, invade a realidade. Diferente do cavaleiro andante, contudo, a interferência da imaginação não surge sob a forma de delírio. Pelo menos não no sentido tradicional que se dá ao termo. A ficcionalização da vida efetuada pelos personagens de Sussekind não vem em surtos; é constante e encontra justificativas racionais para seus efeitos.

O pai, como já se sabe, ficcionaliza sua vida nos diários: no Diário 2, cuja escrita tenta antecipar o futuro; e, segundo Anita, no Diário 1, cuja escrita encobre a paixão secreta pela dra. Camila.

Anita mascara-se de Magda Mou para dar vazão à sua imaginação conspiratória e, em entrevista ao repórter Porfírio Papeletes, revela que seu próximo projeto seria um romance documentário sobre o pai, projeto esse que merece atenção: um romance-documentário é uma contradição de termos, uma quimera, um paradoxo ou um engano conceitual? No que o *documentário* de Anita se diferenciaria dos romances embrionários de Lamartine?

Mesmo quanto a Emília não é muito certo que ela domine a fronteira. No primeiro capítulo, revela paixão pelo teatro. Era ela quem, nas palavras do narrador, dirigia o *teatro em casa*. Lamartine supostamente se refere às peças representadas em dias de comemoração familiar. Mas, numa casa em que *o mundo não é o que parece*, a encenação não seria cotidiana? Pelo registro de Espártaco, transcrito no capítulo “Mulheres no diário (conclusão)”, é ela quem, por ciúmes, conta a Anita que o marido mantinha uma relação extra-conjugal com a dra. Camila. Ora, aqui temos uma armadilha como em *Dom Casmurro*: a narração em

primeira pessoa traz sempre uma versão unilateral dos fatos. Sobre o romance clandestino, o leitor encontra duas vozes dissonantes – a de Espártaco, nos registros do diário, e a do autor-narrador, que, apesar de afirmar não crer na infidelidade paterna durante a infância, fala dela como fato dado enquanto escreve; embora traga, em alguns instantes, o benefício da dúvida, sobretudo, nas vezes em que afirma nunca ter conhecido o paradeiro do pai ou de dra. Camila.

Emília (na avaliação de Espártaco, segundo o relato de Lamartine) teria se revelado boa atriz no episódio de uma simulada interrupção da dança do ventre, previamente combinada com a colega de Anita, em espetáculo preparado para o aniversário do dono da casa. A pergunta é: quem representaria mais e melhor? Quem viveria uma ficção? Espártaco ao escrever um diário ficcional como álibi para encobrir seu romance, ou Emília (cujos ciúmes exacerbados fariam imaginar a traição do marido), que procura aliados em sua casa? Um dos dois falseia a realidade, mas a versão impressa por Lamartine é a de quem ficou para contar a história.

No final do segundo capítulo, há outro fato com versões divergentes, que reforçam o caráter *teatral* de Emília. Na primeira versão, Espártaco teria mandado todos os meses, por mais de vinte anos, dinheiro para o sustento da família, por intermédio de um primo da ex-mulher. Na segunda, a última palavra, Emília teria recebido a herança de uma avó no ano do desaparecimento do marido e pedido a um primo para administrar o dinheiro, dando a ela um montante fixo por mês. Em seguida, inventara que o marido mandava o dinheiro para não parecer que ele havia abandonado por completo a família, como de fato acontecera. Nenhuma dessas versões é totalmente verossímil (se o pai mandasse dinheiro pelo primo, como poderia permanecer com paradeiro oculto por duas décadas? Se a mãe tivesse herdado o dinheiro de uma avó que surge como um trunfo desconhecido, por que motivo o primo preterido contribuiria com tão elaborada farsa?), mas ambas exigem destreza, de um ou outro, na capacidade de fingir.

5.3 Outra voz narrativa

As diferentes versões são parte de uma das principais estratégias ficcionais de Sussekind: alternância de vozes narrativas. Além das transcrições de trechos do diário de

Espártaco, há as interferências do professor Guaraná, que já se fazem presentes desde a “Abertura”. Guaraná é uma voz crítica, com quatro funções básicas:

a) ser a voz da alteridade, uma espécie de *ombudsman*⁴⁶, que funcionaria como uma antecipação das possíveis críticas, embora nem ele possa ser levado totalmente a sério, agindo muitas vezes de modo caricato e fazendo comentários risíveis, como, por exemplo, no trecho:

Haja fôlego! Esse desconcertante parágrafo dir-se-ia uma sugestão do último fôlego de Aurora desaparecendo, obstruído pela fala ciumenta do narrador oficial. Reparem que o espertinho não se preocupa em explicar por que tapou a boca de Aurora e voltou a contar o livro na primeira pessoa dele Lamartine. (p. 137);

b) dar informações extras (principalmente sobre a composição do romance, sobre Aurora e sobre suas decisões de edição como cortes e resumos de capítulos), algumas das quais confundem ainda mais ou despertam dúvidas aonde não havia, como:

Cronologicamente, este capítulo se segue ao sonho de Aurora mas precede o da fala de Magda Mou à imprensa (...) Por que, então, a seqüência invertida que se adotou no romance?

Não tenho a menor idéia (p. 216);

c) explicitar relações implícitas, confirmando a conclusão à qual o leitor havia chegado pouco antes, numa simulada estratégia de controle da recepção, como no exemplo:

Convido o leitor, por outro lado, a uma livre interpretação do sonho com o japonêsinho, de Aurora (...) ‘damos de cara, inicialmente, com os esforços malsucedidos de um pai para eliminar um filho (Akito perdido, o caixão vazio); depois, salvo por Aurora, esse filho precisa enfrentar o pai em duelo e matá-lo (livrar-se do diário) para assumir sua personalidade’. (p. 221);

d) fazer antecipações do que virá, criando a expectativa no leitor, como ocorre no trecho: “(...) no capítulo ‘Magda Mou fala à imprensa’ (...) Magda Mou vira de pernas para o ar a história de Espártaco. Não percam” (p. 54).

Antecipações na narrativa costumam estimular a imaginação do leitor e prendê-lo à narrativa, curioso de chegar àquele momento, para descobrir como a questão se resolve. Sussekind recorre a esse recurso em *Armadilha para Lamartine*, ao começar o livro com a carta do interno do hospício, deixando o leitor desejoso de saber, na leitura do Diário, por que o protagonista foi internado.

⁴⁶ Cargo exercido em alguns jornais, cuja função é ser uma voz crítica interna.

Entretanto, em *Que pensam vocês que ele fez* nem sempre a antecipação de fato antecipa algo⁴⁷. Por vezes, a promessa não se cumpre, o fato predito não é retomado, a parte em que a revelação seria feita é cortada da narrativa.

Mais uma vez, então, amplia-se o vazio. Basta ver o comentário de Guaraná sobre a busca de Anita pelo tesouro, presumivelmente descrita no bloco de textos do diário, ao qual o leitor não tem acesso por ter sido cortado na edição final do livro:

Como essa batalha (embora não identificada como tal) vem minuciosamente descrita na transcrição de algumas seqüências do Diário de Espártaco, feita no bloco ‘A doutora angélica’, o espaço que Lamartine lhe dedicou em ‘Trem sem maquinista’ foi nenhum. (p. 52)

O professor Guaraná aparece desde o início de “O trem sem maquinista” como comentarista e revisor do texto de Lamartine. Suas notas estão na maioria dos capítulos do primeiro bloco e há dois capítulos inteiros narrados por ele. O professor se isenta de participar em sete capítulos: o primeiro capítulo da narrativa; os três capítulos com transcrição de seqüências do diário do pai; “Primeira história”, considerado pelo gramático o primeiro capítulo do segundo ato, portanto, em posição equivalente ao “Teatro em casa”; e dois capítulos que são mera transcrição – “O papagaio falador”, transcrição de uma fita com a entrevista feita por Lamartine com seus filhos, e “Bilhete dos Andes”, reprodução do texto enviado por Lamartine para seus filhos dando notícias de seu paradeiro, a qual foi incorporada ao romance por decisão pessoal do professor.

Sua presença fica restrita à primeira parte do romance porque a segunda parte, que não existe, traria trechos do diário de Espártaco que, a exemplo dos transcritos no primeiro bloco, não sofrem interferências de Guaraná, pois, para ele, esse seria o real objeto da escrita e o principal interesse na obra. A terceira parte traz “Acréscimos”, cujo estranho teor já fora por ele comentado na primeira parte.

A partir do capítulo “Meu pai”, colocado logo após os três capítulos com trechos do diário de Espártaco, Guaraná torna-se, além de comentarista, personagem do romance. Sua primeira aparição como personagem, curiosamente, ocorre dentro de uma de suas notas.

⁴⁷ Por exemplo, Guaraná escreve, em nota: “Como essa batalha (embora não identificada como tal) vem minuciosamente descrita na transcrição de algumas seqüências do Diário de Espártaco, feita no bloco ‘A doutora angélica’, o espaço que Lamartine lhe dedicou em ‘Trem sem maquinista’ foi nenhum” (p. 52). No entanto, o bloco é cortado na edição final do livro, sendo substituído por um “Aviso ao leitor”, que expõe os motivos pelos quais o corte foi feito.

Quando isso acontece, ele se refere a si mesmo em terceira pessoa, pois apresenta escrúpulos com relação a seu duplo papel na narrativa.

Na longa conversa ele tentava explicar ao professor Guaraná (que sou eu, mas que os leitores farão a gentileza de subentender isso, sem obrigar-me ao uso da primeira pessoa, descabido a não ser por essa única circunstância) as origens um tanto confusas de tal sentimento (...). (p. 113)

No entanto, *o mundo não é o que parece* e os escrúpulos de Guaraná para se referir a si na primeira pessoa permitem que ele defenda a inclusão, no livro, da conversa entre ele e Lamartine, a despeito de a Samuel Pepys Foundation achar o capítulo desnecessário (e excessivo o espaço reservado na narrativa), por considerá-lo “uma inclinação ao pedantismo nas formulações teóricas tentadas ‘canhestramente’ por Lamartine, em nenhum momento analisadas pelo professor (‘provavelmente por não haver entendido do que se tratava’)” (p. 114). A essa crítica contundente (resultado do jogo de contrariedades estabelecido por Sussekind), Guaraná responde:

Nós ficamos em que a fala do gramático, no final do encontro, tem muito a ver com “Trem sem maquinista”, razão por que a conservamos (...) Na verdade, tanto o final (aproveitado) como o início e o meio (descartados) da entrevista falam da questão que é essencial nesse “Trem” e que vai retornar, de forma um tanto esquisita nos “Acréscimos”, também assinados por Lamartine (...). (Idem)

Ou seja, o capítulo valeria, segundo Guaraná, por afirmar determinada questão, questão, essa, dita mais de uma vez ao longo da narrativa. Então, conclui-se não haver valor real para além da vaidade do gramático e o leitor tende a dar razão à SPF.

Feita a defesa do capítulo que protagoniza, Guaraná perde o prurido e não só passa a usar a primeira pessoa, sem mais cerimônias, como coloca claramente suas críticas, desmente Lamartine e chega a contar sua versão de fatos. Como, por exemplo: “O autor inventa, para ridicularizar-me, um chapéu de cor, de abas largas à mexicana (...)” (p. 218).

Suas interferências crescem ao longo da narrativa até ele se tornar “co-autor” do romance de Lamartine, nos capítulos finais de “Trem sem maquinista”, que para susto do leitor (a expressão é de Guaraná), se extraviam. O professor, apesar de lembrar bem das datas de cada etapa da produção do romance, não consegue explicar como, quando ou onde esses três capítulos e parte de dois outros poderiam ter se perdido.

Os capítulos extraviados levam o jogo de vozes narrativas ao paroxismo. O professor Guaraná, que, assim como a Samuel Pepys Foundation, havia aconselhado Lamartine a se

restringir à preparação da edição do diário de Espártaco, toma para si a tarefa de reescrever os capítulos perdidos. A questão, agora, é saber por que ele tem esse cuidado, se não aprecia o texto e, mais, se não há ninguém da família capaz de autorizar a publicação: Lamartine desaparecera; Anita e seu marido também estavam sumidos desde o início da pesquisa de campo para o romance documentário; Emília morrera; Aurora não ousava autorizar nem desautorizar o texto. A resposta rota que consegue esboçar é ter se afeiçoado ao texto.

A reescritura do romance de Lamartine cria uma situação peculiar na qual há um segundo narrador que se coloca em primeira pessoa, mas que narra os fatos em terceira pessoa. Ou seja, não usa o tom confessional/memorialista da primeira pessoa, nem a onisciência comum à terceira. Em vez disso, fala de outro, colocando-se criticamente com relação ao estilo, ao vocabulário empregado, à verossimilhança dos fatos narrados e à importância de certos eventos para a sequência da narrativa.

Aparentemente, há uma alternância entre a narração em primeira e terceira pessoa. No entanto, o distanciamento da terceira pessoa é pouco distante, por ser impregnado da subjetividade de quem reconta os fatos, sem se afastar do juízo crítico e, sobretudo, sendo o empregador da ex-mulher do autor e amigo do atual marido da ex-mulher. Assim, Guaraná escreve como quer, cortando partes do texto que considera inúteis, desautorizando e desacreditando o que se lê, desmerecendo o autor, desmentindo fatos.

O embate de diferentes pontos de vista é uma das características da literatura de ficção. Iser denomina “ponto de vista em movimento” esse entrecruzamento de posições e versões de fatos (ISER, 1999). Ao ler um romance, o leitor se depara com o ponto de vista do narrador, do protagonista, do antagonista, de personagens secundários, do autor (que nem sempre equivale ao do narrador, como se verificou em *São Bernardo*) e do próprio leitor.

A alternância de um ponto de vista para outro leva o leitor a organizar as diferentes perspectivas textuais em horizontes que esclarecem um ao outro (Ibid., p. 23). Assim, o texto vai sendo lido através de sínteses feitas pelo leitor, que costura as relações, feitas a partir das decisões tomadas ao longo da leitura. O movimento dialético decorrente do contraste dos pontos de vista modifica a retenção (o que foi lido e ficou na memória) e complexifica a protensão (a expectativa sobre o que vai acontecer).

Em *Que pensam vocês que ele fez*, os pontos de vista não apenas se alternam, mas se sobrepõem, complexificando, ainda mais, a protensão. O ápice dessa estratégia é “Entrevista com o gramático”. Extraviado, o capítulo é reescrito por Guaraná, como os outros. No

entanto, o gramático do título é ele próprio. Ou seja, ele reescreve um texto escrito originalmente por Lamartine que relata uma conversa que os dois tiveram, reproduzindo, não o que viveu, mas o que o outro escreveu sobre o encontro. Apesar de ser um narrador da narrativa alheia, também é personagem; então, conta o que o outro contou, mas não se isenta de comentar e corrigir os exageros ou acusar de mentiroso o autor desaparecido. Nesse movimento dialético, a síntese se faz difícil e provisória. Na mentira da mentira, quem mente mais? O autor que mente muito e escreve uma ficção, ou o personagem da ficção que ultrapassa a fronteira, torna-se o preparador dos originais e desmente o narrador?

O jogo das diferentes vozes narrativas tem ainda um capítulo especial. Além do professor Guaraná e das transcrições do diário, o narrador “oficial” divide a narração com bilhetes escritos por Anita, quando criança, e com um texto escrito por seu tio, Danton, quando também era criança. “Nas gavetinhas”, o terceiro capítulo do romance, reúne esses dois manuscritos, sem dar nenhuma explicação para a união de textos tão díspares, ou para o fato de serem incluídos no romance apesar de, aparentemente, não trazerem nenhuma informação relevante para a seqüência narrativa.

Barbara Heliadora, em ensaio sobre *Rei Lear* (2001), de Shakespeare, conta sempre ter achado estranho o primeiro ato da peça, por trazer coisas deslocadas e gratuitas. Resolveu ler e reler seguidamente aquelas cenas até encontrar um sentido, pois, no seu entender, se o dramaturgo é bom nada estará no texto por acaso, nada será gratuito, haverá uma explicação para todo e qualquer elemento.

A idéia serve à escrita de ficção em geral: se confio no autor, sei que num conto, numa novela, num romance, num roteiro de cinema, cada palavra, cada referência, cada situação é significativa e articula-se com as outras palavras, referências e situações. Isso é evidente se temos em mente a definição da literatura de ficção como uma combinação de elementos selecionados do real, visando-se determinado efeito (ISER, 1996).

O terceiro capítulo de *Que pensam vocês que ele fez*, portanto, intriga o leitor. Opera-se uma interrupção da narrativa para a inclusão dos manuscritos, com a única justificativa de terem sido descobertos por Lamartine na época em que ele e sua irmã buscavam no diário alguma pista sobre o tesouro escondido.

Assim como o primeiro ato de *Rei Lear* é essencial para a peça de Shakespeare, “Nas gavetinhas” desponta como uma das ‘chaves’ de leitura (chaves, essas, nunca é demais lembrar, negadas por Lamartine na carta de “Abertura”). Por ser fora de ordem e trazer uma

seleção de textos improvável, o capítulo faz o leitor pensar. São três páginas de bilhetes sem qualquer informação relevante e sete páginas de um manuscrito sobre a família, metamorfoseada em nação, com cada integrante transformado em cidade. As informações ali contidas referem-se a tempo anterior ao da narrativa e dizem respeito a bisavós, tios-avós e tios de Lamartine que não são mencionados em seu romance, a não ser no manuscrito de Danton.

O que haveria, portanto, nesses dois textos desconexos que garantira sua inclusão no romance? A resposta possível é a literatura. Lamartine já havia expresso na “Abertura” seu interesse por narrativas. A grafia de Anita, inventora de uma forma pessoal e insubordinada⁴⁸ de escrever em português (por exemplo, uma vogal maiúscula no meio de uma palavra indicaria a flexão interrogativa do período), e as metáforas estilísticas de Danton, assim como o humor subjacente ao relato cotidiano de Espártaco, são o tesouro de Lamartine. Por isso a divergência entre a abordagem do Diário, feita pelos dois irmãos: Anita procura o ouro escondido, demonstrando sua atração por mistérios, enquanto Lamartine depara-se com a riqueza do texto paterno, seu interesse maior. Não por acaso, “Nas gavetinhas” foi colocado entre “Em busca do tesouro”, cuja narrativa conta a investigação de Anita, e os três capítulos com excertos do diário, “As mulheres passeiam pelo Diário”, “As mulheres passeiam pelo Diário (continuação)” e “As mulheres passeiam pelo Diário (conclusão)”.

5.4 Memórias desmemoriadas

Após esse interregno de mais de cinquenta páginas (“Nas gavetinhas e os três capítulos com o Diário) a narrativa é retomada, em “Meu pai”, do ponto em que havia parado: na busca de Anita pelo tesouro e na descoberta do Diário 2. O capítulo começa com a nota, de duas páginas, do professor Guaraná, na qual antecipa a “Entrevista com o gramático” por ela trazer a questão que seria essencial ao bloco “Trem sem maquinista”: o fato de Lamartine sentir-se atado aos textos do pai e, por isso, precisar escrever, numa tentativa de superar a influência nefasta.

⁴⁸ Os pais corrigiam os erros de seus bilhetes para, depois, ela passar a limpo. Até que ele inventou a estratégia de escrever num papel de carta novo, mencionado no bilhete. Os pais mostraram a ela a correção, mas ela se recusou e manteve os erros.

À nota se sucede a retomada da seqüência dos fatos por mais uma página. Na página seguinte, Lamartine dirige-se diretamente ao pessoal da Samuel Pepys Foundation e a si próprio para afirmar que só ele “se debruçou sobre essa preciosidade que era o Diário 2!” (p. 116). A relação dele com o Diário 2 acaba numa referência a Aurora, e a página 117 começa com ele mudando de assunto e contando, nas próximas sete páginas, como conheceu a mulher, como se apaixonou, como foi o namoro dos dois, como era a família de Aurora e até como escolheram o nome dos filhos. O capítulo “Meu pai” mal fala do pai.

Começa, então, nova tríade de capítulos. Como na transcrição do Diário, também serão três os capítulos dedicados ao seu casamento e à vida com Aurora. Se as mulheres que passeiam pelo Diário são muitas, a mulher que passeia pelo romance é Aurora, sua ex-esposa.

Há simetria entre os dois conjuntos. No primeiro dos capítulos com excertos do Diário, Espártaco vive seu auge. Apesar de haver menção ao que será seu pesadelo conjugal (a dra. Camila e os ciúmes de Emília), ele é assediado por muitas mulheres, observa a beleza de outras, resolve problemas domésticos. No segundo, a vida ainda é tranqüila, embora mencione mais vezes a dra. Camila e insira a desconfiança de colegas sobre as relações entre os dois. Ainda recebe propostas insinuantes: aqui, sua fidelidade conjugal não é virtude, mas preguiça. Faz observações gerais sobre seu sono, a rotina da casa, a as evasivas de Emília. O capítulo funciona como ponte para o terceiro, no qual a paz de Espártaco se foi e ele está em franca decadência: o filho pequeno critica os olhares do pai sobre as moças da praia; as pulgas não o deixam dormir; a chapa de sua dentadura cai e a novela para ajeitar os dentes postiços se arrasta ao longo do capítulo em vários episódios; Emília persegue-o com suspeitas e conta para Anita sobre o suposto caso com a colega de trabalho. O capítulo termina com o dilema existencial: “Que farei das minhas férias, que farei de toda a minha vida?” (p. 112).

O primeiro capítulo da tríade de Lamartine também descreve o momento áureo de sua relação com a mulher. O segundo é o do impasse – a esposa pede divórcio e Lamartine perde a memória –, servindo de ligação entre o júbilo do primeiro capítulo e o desgosto do terceiro. O terceiro é o da degradação, com as “Queixas de Aurora” sobre seus anos de casados, as críticas à pusilanimidade do narrador e ao aspecto febril de sua obsessão pelo Diário, que deixara de ser visto como algo engraçado e assume caráter sombrio.

A relação com o Diário e o modo como é tratada sua falta de memória acompanham o movimento de ápice, intermezzo e decadência. A ação do primeiro dos três capítulos começa com a descoberta do Diário 2, saudada como tesouro valioso. Lamartine interrompe a narrativa para fazer uma auto-crítica, na qual defende a necessidade de deixar o Diário para

trás. Quando inicia sua história com a mulher, o Diário era elemento de aproximação dos dois: ela desenhava Lamartine lendo os cadernos e escrevia histórias em quadrinhos a partir das *aventuras* de Espártaco.

Pela primeira vez no romance, Lamartine confessa ter perdido a memória anterior ao dia 31 de dezembro de 1971. Ainda veremos, adiante, as implicações da amnésia de Lamartine no jogo narrativo de contraditórios, de alternância de vozes e de instabilidade referencial, estabelecido por Sussekind. Por ora, basta perceber como a questão é abordada nessa tríade de capítulos, que se configura como um diário do casamento de Lamartine.

Em “Meu pai”, o narrador minimiza o apagamento de tudo o que viveu antes de 1972. Com a intenção de ser honesto com o leitor, sente-se obrigado a comunicar o fato para explicar que a “reconstituição dos enlouquecimentos sexuais é meio inventada” (p. 119), mas reproduz “bem de perto” o que ele sente quando imagina a cena. A questão da amnésia será discutida a seguir, mas, nesse ponto, não dá para ignorar a pergunta: só essa reconstituição é *um pouco* inventada? E o resto do livro? Por que só agora teve esse surto de honestidade?

A amnésia é contada como coisa de somenos importância, apontada como “um problema” na memória “para tudo o que é anterior a 1972” (Idem), cuja solução já está mais ou menos posta com a tentativa de recuperar a lembrança com ajuda de seus embrionários. A compensação para o esquecimento é a lembrança viva de tudo que aconteceu desde então. A memória do tempo presente “ocupa o espaço inteiro que ficou vago” (Idem); significa dizer que, no momento, a falta foi suprida pela substituição.

Na primeira frase do segundo dos capítulos da tríade, Lamartine perde a mulher, na segunda, perde a memória. A amnésia, agora, já traz algum atordoamento. Apesar de achar agradável ir a uma festa familiar sem lembrar quem eram aquelas pessoas, parte dessa sensação se deve à cumplicidade estabelecida com a esposa, preocupada em não deixar os presentes notarem algo estranho. No capítulo, Aurora reconta a Lamartine o que fora a vida conjugal dos dois, em seus dez anos de casamento e o personagem fica à mercê de sua esposa, como será evidente no capítulo seguinte.

O Diário é a primeira lembrança evocada por Aurora, na tentativa de repor o material apagado. Quando conta uma de suas cenas, percebe que, dele, Lamartine recorda-se de cada palavra. Não lembra que Aurora gostava mais do Diário 2 do que do 1, nem que foi ele quem escreveu o final, o apócrifo. As carícias eróticas da esposa, feitas como auxílio extra para a recuperação da memória, abrem “um canal de comunicação com o Diário” (p. 129) e não com

suas próprias experiências. O Diário começa a despontar, na tríade de capítulos, como a obsessão já conhecida do leitor, preparando a recepção do próximo capítulo.

Se “Meu pai” começa com uma nota de duas páginas do professor Guaraná, “Aurora”, até então sem comentários do gramático, termina com outra nota, também de duas páginas. A anotação conta que o capítulo original, escrito por Lamartine, seria “uma barafunda infernal” (p. 131), na qual o narrador daria destaque às carícias sexuais feitas por Aurora para ajudá-lo a se lembrar do passado e retornaria, a todo instante, ao momento da perda da memória. Guaraná afirma ter feito o possível para “atenuar imprecisões e contradições” (Idem). O gramático louva a capacidade de retenção do presente de Lamartine e diz que o capítulo começa a ficar inteligível quando ele escreve na íntegra o que Aurora contou a seu marido, íntegra a qual o leitor não lê, aparentemente por causa do resumo feito por Guaraná.

Ou seja, a única parte compreensível é vetada ao leitor. A intromissão serve para reafirmar, caso tenha ocorrido o improvável e algum leitor ainda não tenha percebido, o inusitado da situação e a fragilidade da narrativa. Guaraná diz:

Por aí fica o leitor sabendo que as reminiscências narradas no início deste “Trem” são de segunda mão, Lamartine as ouviu recontadas por Aurora e, na falta de uma memória pessoal com que pudesse conferi-las, reproduziu-as tais quais, quando muito desconfiando que a imaginação da mulher talvez tenha abusado um tanto do cérebro indefeso que tinha diante de si. (p. 132)

Percebe, assim, que em “Aurora” a perda da memória enfraquece Lamartine, numa transição do massacre moral que será o último dos capítulos da tríade.

“Queixas de Aurora” começa com a voz de Lamartine cassada. O poder adquirido por sua esposa, por ser a pessoa a dizer ao protagonista quem ele é e o que viveu até aquele momento, fica patente na construção narrativa, semelhante à de uma conversa telefônica encenada numa peça de teatro: o leitor só ouve um dos interlocutores. A fala do outro é lugar vazio a ser preenchido pela sua imaginação. Como Lamartine é o “narrador oficial” (p. 137)⁴⁹, é ele próprio quem se impõe o silêncio, o que torna mais incisiva a (auto)cassação. Assim, o comentário de Guaraná, no qual sugere que o retorno da voz de Lamartine decorreria do medo de perder o controle é um dos disparates criticados por ele na orelha: se Lamartine é o autor-narrador é ele quem tem o comando, até mesmo quando cede espaço à voz da mulher.

⁴⁹ A expressão é empregada por Guaraná em nota nesse mesmo capítulo.

Aqui, a relação com o Diário e o tratamento dado à questão da perda da memória se imbricam. No discurso direto de Aurora, ela diz que partirá da seqüência de fatos registrados no Diário para informar a Lamartine o que (segundo ela acha) ele precisava saber sobre o seu passado (p. 133). O mais importante, contudo, é dizer como o Diário era fonte de diversão conjunta do casal até Lamartine mudar de atitude, sem que ela soubesse o motivo (e, para saber, só se Lamartine recuperasse a memória). A transformação teria chegado a termo, instaurando a crise conjugal, quando o narrador cola uma notícia sobre o verão de 1946 no Diário, para continuar o trabalho do pai.

Aurora tenta, então, mostrar a Lamartine a vantagem de ele ter perdido a memória: poder aproveitar o Diário como distração, como “leitura agradável, sem segundas intenções” (p. 137), ou seja, ao modo como o casal lia o texto no início do casamento. Contudo, não há volta possível, o mal está feito. Aurora contou a obsessão e Lamartine a assumiu.

Quando Lamartine retoma a narração em primeira pessoa e continua o diálogo com a esposa pelo discurso indireto livre, dedica-se à parte mais severa das queixas. Nesses dez anos, fora um homem fraco, queixoso, cansado, incapaz de agir, egoísta ao extremo, sem gesto que demonstrasse interesse por mulher ou filhos. “Vivia num outro mundo (...). O mundo transfigurado no diário de Espártaco” (p. 139). Pelo que a esposa conta (e ele não lembra), ele mesmo julga-se enfadonho nesses anos de casamento. Apesar de reproduzir o que ela *teria* lhe dito⁵⁰, levanta dúvidas, nas entrelinhas, com frases como:

A ser verdade o que ela dizia, fui sempre muito chato. (p. 138)

Aurora *não ia* inventar de repente essas coisas. (p. 139)

Pode ser. Como saber? Desmemoriado, *tenho que* admitir tudo. (p. 140)

Na *versão dela*, respondi com esta grosseria (...) (Idem)⁵¹

Ao perder a memória, Lamartine fica em posição desfavorável em relação à mulher. A ele não restam argumentos ou palavra. Aprende que foi o Diário que arruinou o seu casamento e que, de certa maneira, destruiu a ele próprio, tornando-o pusilânime. Aprende seu passado como um bebê aprende o vocábulo que deve usar para se fazer entender, sem lhe ser dada a possibilidade de dizer que a palavra **leite** não combina com a substância, que ele discorda, que preferia chamar leite por outro nome. Para entrar no mundo, precisa aprender

⁵⁰ A fidelidade da reprodução de Lamartine às coisas que Aurora conta é posta em dúvida, mais adiante, pelo professor Guaraná, como será visto a seguir.

⁵¹ Grifos meus.

com os outros. É uma questão de poder: tanto para o bebê que precisa se comunicar, como para o personagem desmemoriado que precisa continuar sua vida, a verdade está posta. Assim, (re)vive a obsessão ao mesmo tempo em que tem uma visão crítica sobre ela, ambas herdadas do discurso de Aurora.

O capítulo termina com outra nota do professor Guaraná, na qual resume o que Lamartine havia escrito sobre a vida sexual do casal, substituindo, contudo, os termos chulos por sinais. Sua última frase, segundo o gramático, teria sido: “*Vou para onde me levarem essas forças. É como abrir a primeira porta para recuperar a memória*” (p. 145)⁵². Frase que poderia ser resposta à pergunta semelhante formulada por Espártaco no final da tríade de capítulos do Diário: “Que farei de toda a minha vida?” (p. 112). A esse encerramento de Lamartine, seguem-se as palavras finais de Guaraná, que sinalizam ao leitor mais uma das chaves de leitura: “Final da última cena do primeiro ato, diria eu” (p. 145).

Se “Trem sem maquinista” inicia com “Teatro em casa”, o primeiro ato se encerra com a proposição do problema a ser resolvido no segundo (a perda da memória causada pela perda de Aurora). A esposa de Lamartine desponta, assim, como o objetivo por trás do objetivo. Ou seja, se a intenção da escrita é fazer o autor se livrar do diário paterno, o leitor conhece, então, um motivo suficientemente forte para ele querer superar a obsessão, motivo que surge quando, desmemoriado, ouve a mulher. A intenção é deixar o Diário para trás, mas Aurora é o alvo. Ele a perdeu por causa dos cadernos de Espártaco e agora não apenas a deseja (graças à sua beleza e aos jogos sexuais por ela empreendidos para tentar trazer sua memória de volta) como também precisa dela, pois lembra de parte do seu passado esquecido.

Daí para frente, o romance continua dando seqüência ao presente da narrativa: as tentativas frustradas de atrair a atenção da esposa, a vida com os filhos, as diferenças com a irmã. Cenas contadas como registro cotidiano, sonho e roteiros de história em quadrinhos, dando prosseguimento à sua declarada dificuldade de estabelecer fronteira entre ficção e realidade. O passado, a infância, as transcrições do diário do pai são *esquecidos* no *segundo ato* de “Trem sem maquinista”.

Não poderia ser diferente. Primeiro, porque o leitor já sabe que Lamartine não se lembra de nada anterior a 1972, o que coloca em risco a credibilidade de fatos passados. Depois, porque, cada vez mais intensamente, Aurora se firma como o propósito oculto da narrativa. Seu nome, aliás, faz dela uma personagem metafórica. Aurora é a oportunidade de

⁵² Grifo do autor.

alvorada na vida do narrador. É ela quem detona, com a ameaça de rompimento, um novo dia, no qual o marido não precisa manter nenhum vínculo com o anterior. Por isso, a comunicação que lhe tira a memória é feita no último dia do ano. Ao raiar 1972, Lamartine deixa escapar a chance de refazer sua história.

Nesse ponto, há um suposto controle de recepção, como se quisesse desfazer a indeterminação, com o intuito de não deixar dúvidas sobre o caráter metafórico de Aurora. Em meio às suas queixas, a esposa de Lamartine esclarece:

Pois bem. Digamos que não volte [a memória]. Muito bem. Sabe o que eu estou pensando? Desaparece o passado. Pronto! Vida nova! Tantas Auroras não luziram ainda! Você entende tudo, você raciocina, tem suas emoções, só perdeu o passado, e o passado você tem tudo para recomeçar. (p. 134)

A tentativa iluminista gera ambigüidade. O simbolismo sugestivo do nome fica claro, mas ao escrevê-lo em maiúsculas, o substantivo torna-se nome próprio e a fala da mulher pode ser lida não apenas como uma referência aos males do Diário em sua vida como também ao fim definitivo de seu casamento. Seu texto pode sugerir que ele terá outras esposas, outras mulheres e que com elas começará vida nova comum; coisa, para eles, fora de questão.

Apesar de sua fala fazer a louvação da amnésia, Aurora insiste para que Lamartine procure um neurologista para se tratar. O personagem, contudo, não age nesse sentido, nem naqueles dias, nem nos próximos, nem depois de ela voltar de viagem, como se estivesse satisfeito com o apagamento de seu passado.

A revelação da perda de memória de Lamartine pega o leitor de surpresa, faz ele se sentir iludido e ressignificar o que leu. Até aquele momento não havia nenhum indício de hesitação em Lamartine. O segundo capítulo começa com uma correção de datas, como se tivesse, subitamente, lembrado o período exato em que os diários ficaram trancados. O episódio da encenação do teatro com cenas extraídas do Diário, no aniversário de Espártaco, é contado com detalhes. Lamartine chega a tecer comentários jocosos sobre o comportamento de seu tio, como se tivesse aquele dia vivo na memória.

A explicação dada por Lamartine para convencer Aurora a deixar os filhos com ele, enquanto ela vai a Europa visitar seus pais, serve de justificativa para o leitor não desacreditar completamente do que lê. Ele defende não ter problema estar com amnésia, pois existe uma memória autobiográfica e uma memória dicionário. Embora não tenha a autobiográfica, embora não lembre se as coisas contadas pela ex-mulher aconteceram ou não, ele é capaz de reconstruir a cena narrada por ela em sua cabeça (p. 144).

O esclarecimento não satisfaz, nem consola. Tudo quanto o leitor lê é o relato de Aurora a Lamartine, feito ao longo do dia 1º de janeiro de 1972. A verdadeira *autora*, portanto, seria Aurora? Ela, contudo, não revela o passado de seu ex-marido, apenas devolve as lembranças por ele contadas, das quais ela ainda se lembra e da forma como lhe teriam sido narradas, filtradas pelo seu ponto de vista. Se o leitor acreditava ler um romance narrado em primeira pessoa, a partir das memórias do autor, agora duvida das evidências. Ou por outra, exatamente porque Lamartine não lembra do que viveu, só pode escrever um romance a partir de seu passado. Só pode escrever o que (re)construiu com a imaginação, a partir da seleção de elementos do real, realizada por Aurora. Por mais que Lamartine diga ter ouvido tudo o que os dois viveram nos anos de casados, em um dia não se recuperam dez anos, pois o tempo traz em si sua própria medida.

Lamartine afirma, então, ter escrito, até aquele momento, as coisas que soube por Aurora naquele dia, chegando a falar de si mesmo como se fofocasse⁵³. No entanto, no capítulo “Clarisse”, o professor Guaraná diz que Aurora afirma terem sido inventadas, no romance, as referências sobre sua vida sexual. O que mais seria inventado na história lida? Quem garante que Lamartine não mentiu sobre o resto das coisas contadas nesses e nos outros capítulos? Ou Aurora é que estaria mentindo, para preservar seu novo marido? Ou não há propriamente nenhuma mentira, já que tudo é ficção, já que o leitor lê o romance escrito por Lamartine a partir de seu passado? O problema estaria, então, no fato de que Aurora (e talvez também o professor Guaraná) não estabelece com o texto o pacto ficcional: não o lê como romance e sim como autobiografia? Ou Aurora entende que um romance será sempre ficcional e sua reclamação não é, de fato, uma queixa, apenas um esclarecimento para seu chefe (e amigo de seu marido) não colocar em dúvida sua reputação?

5.5 Capítulos extraviados e bilhete *nonsense*

A suspeita acerca dos fatos passados narrados por Lamartine e Aurora é apenas um dos movimentos do jogo de desestabilização referencial da leitura proposto por Sussekind. As notas do professor Guaraná; o desaparecimento de Lamartine; as versões contraditórias sobre os fatos; os capítulos extraviados; um bilhete que é o maior dos capítulos de “Trem sem

maquinista”, no qual são narrados acontecimentos tão bizarros quanto os dos roteiros de história em quadrinhos; os roteiros de história em quadrinhos que, apesar de fantasiosos e improváveis, retomam a seqüência dos acontecimentos da vida de Lamartine contados no “primeiro ato” de “Trem sem maquinista”; a irmã, que supostamente é a voz da razão, tem projetos pessoais mais bizarros do que os do irmão a quem acusa todo o tempo de não distinguir as fronteiras; são essas algumas das estratégias de Carlos Sussekind para fazer o leitor duvidar do que lê.

Dentre essas estratégias, vale destacar, ainda, os capítulos extraviados. A partir do final de “Clarisse”, o manuscrito de Lamartine se perde. Dos cinco capítulos que restam para encerrar o bloco original (“Bilhete dos Andes” é incluído depois, pelo professor Guaraná), dois eram roteiros de história em quadrinhos, cujas cópias haviam sido conservadas por Aurora; um, “Aurora chega com um sonho e é recebida com outros”, estava extraviado porque nunca esteve perdido, ou seja, por alguma razão, nunca havia saído da gaveta de Guaraná para ser remetido à Samuel Pepys Foundation, após seu trabalho de revisão; os outros dois foram reescritos por Guaraná.

O gramático, no entanto, não se lembra de tudo e afirma se recusar a recontar partes desnecessárias, embora o faça:

Claro que não vou continuar transcrevendo esse diálogo tintim por tintim, tenham a santa paciência, primeiro porque não me lembro, depois porque assumi o compromisso de reconstruir os capítulos perdidos pensando em certas passagens que poderiam ser esclarecedoras para os capítulos que se conservaram. Tudo o que mencionei aqui o leitor está farto de saber. (p. 198)

Se ele só vai reescrever o que é esclarecedor, por que perde tempo escrevendo algo que foi repetido mais de uma vez durante a narrativa de Lamartine? Como na justificativa para a manutenção no texto final da “Entrevista com o gramático”, o professor nega o que pretende afirmar.

Outro ponto incongruente do primeiro dos capítulos reescritos, “Magda Mou fala à imprensa”, está no alheamento de Lamartine, que por várias vezes teria saído da sala, com os sobrinhos (p. 202). Se ele sai da sala, como consegue escrever, no capítulo, a conversa de Anita com Porfírio Papeletes? Se o capítulo fosse, originalmente, a transcrição de uma fita gravada com a entrevista, como ocorre em “O papagaio falador”, como Guaraná saberia que Lamartine saíra da sala? A resposta vem, mais adiante na leitura, em um parêntesis de

⁵³ “Aqui fiquei sabendo de coisas do arco-da-velha. Segundo Aurora, o sexo tampouco escapara às minhas

Guaraná, no qual confirma a narração de Lamartine: “Lamartine não deixou muitas indicações sobre como reagiram o marido e o repórter [este a uma certa altura descoloriu-se, diz-nos]. E eu não estava lá na hora, para saber” (p. 207).

O leitor mais desconfiado perceberá que a dúvida subjacente à afirmação de Guaraná, acima transcrita, relaciona-se com o texto das orelhas e outras tantas suspeitas levantadas pelo gramático sobre a veracidade da narrativa. Não apenas nesse episódio, mas em todos os outros, não se responsabiliza pela narração de fatos dos quais não foi testemunha ocular, por achar, como ressalta no final do capítulo, que o M. de Espártaco M., Lamartine M. e o duplo M. de Magda Mou são uma abreviação da palavra mentira. Os M. teriam, segundo sua experiência com Lamartine e por ouvir Aurora contar, “o prazer de inventar por inventar”, a graça da mentira.

O segundo capítulo perdido e reescrito por Guaraná é a “Entrevista com o gramático”. Nele, o jogo de desestabilização atinge seu ponto mais elevado. O colaborador da Samuel Pepys Foundation para edição dos originais de Lamartine, professor Guaraná, reescreve o capítulo extraviado, apesar de a fundação achá-lo desnecessário. Em seu trabalho, precisa reproduzir o que lembra do que leu sobre o encontro e não do que lembra do encontro. Precisa filtrar sua memória do relato de Lamartine. Algumas das coisas que os dois conversaram, contudo, foram contadas por Aurora no fatídico dia 1º de janeiro de 1972. Então, trata-se da memória de Guaraná sobre a memória de Lamartine sobre a memória de Aurora sobre a memória de Lamartine sobre sua infância em família.

No capítulo, como era de se esperar, Guaraná não se restringe ao resumo do que leu, mas desmente o protagonista; tira conclusões baseadas em informações fornecidas por Aurora; explica decisões tomadas na preparação dos originais; interpreta o sonho de Aurora contado no capítulo anterior; fala da dificuldade de publicar o texto, já que todos os responsáveis desapareceram; e cria o gancho para o último capítulo do bloco, com a chegada súbita do “Bilhete dos Andes”. A entrevista propriamente dita – prenunciada como indispensável ao romance por mostrar ao leitor a necessidade de Lamartine, “para sentir-se vivo, fazer viver o texto do diário paterno (p. 218) – ocupa apenas três parágrafos das dez folhas escritas. Sobre o que é o capítulo, então? Qual a sua importância real, se a questão essencial ali descrita é repetida nos “Acréscimos”? O capítulo serve para Guaraná **brincar** de ser autor?

“Trem sem maquinista” encerra com a reprodução de o “Bilhete dos Andes”. O bilhete é o maior capítulo do bloco, com 26 páginas. Guaraná afirma transcrever o bilhete para não sentir “peso na consciência”, caso o livro fosse publicado. O bilhete, contudo, não era parte do livro escrito por Lamartine, cuja edição final ele fez porque o autor desaparecera. Qual o motivo, portanto, para o sentimento de culpa decorrente da não inclusão de algo que não havia sido previsto pelo autor? Não deveria pesar mais em sua consciência as alterações no original, os cortes, a incorporação de suas críticas no manuscrito, os resumos que faz de partes que considera um amontoado de besteiras?

Ao receber o bilhete, dois anos depois de Lamartine ter desaparecido, Aurora fica preocupada. Segundo Guaraná, “Uma coisa é Lamartine desaparecido e transformado em livro; outra é ele ressurgir ‘em termos de vida’, falante, atuante, querendo de novo intervir em acontecimentos (...)” (p. 223-224). Ou seja, no entrelaçamento do romance escrito por Lamartine com a vida de Lamartine, Aurora e Guaraná preferem o Lamartine fictício. A primeira, por temer a influência que o Diário possa passar a ter sobre seus filhos; o segundo, sem esclarecer os motivos, usa sua voz como se falasse em favor da amiga. Mas a voz é dele, e a desculpa de querer ajudar Aurora e Cristalino, a quem Lamartine incomodava, não convence. Por trás desses motivos alegados, Guaraná pode ter outros menos nobres: o retorno de Lamartine não eliminaria a sua presença como comentarista e co-autor do romance?

O trecho de Guaraná, transcrito acima, ecoa outro de Lamartine, no capítulo “Invenção dos provérbios-dominó”. O narrador oficial escreve:

Deveria mais era ganhar dinheiro, sair de casa [Lamartine morava com a mãe], poder chamar meus filhos para morar ou passar períodos comigo, livrar-me de Auroras ficcionais, Clarisses ficcionais, Camilas ficcionais, diários ficcionais. Ser menos fantasioso, ter as pessoas ligadas a mim por laços reais. Haverá absurdo maior do que o meu pai ficcional? Existe uma Aurora não ficcional que até pode ser que goste de mim, mas que, ‘em termos de vida’ (como ela mesma disse), preferiu o proverbioso Cristalino. A Aurora ficcional irá comigo até o fim da vida. Mas isso consola alguém? Meus filhos ficcionais estão aqui do meu lado, envolvidos numa nova aventura para ajudar-me a recuperar a Aurora ficcional. (p. 186)

Com seu desabafo quixotesco, Lamartine revelaria conhecer a fronteira, ao contrário do que sua irmã afirma, embora lhe seja mais confortável e satisfatório o mundo fictício por ele criado. Sabe o que deveria fazer, mas entre o dever e a ação está o desejo. Se, no capítulo “A invenção dos provérbios dominó”, um dos roteiros de história em quadrinhos, a ex-mulher mostra-se farta de seus “projetos fantasiosos que não se realizam nunca” (p. 185), no “Bilhete

dos Andes”, Lamartine é bem sucedido, não apenas leva adiante, como termina seus projetos e consegue atingir, com sua invenção, seu objetivo.

No bilhete, Lamartine descreve em minúcias um brinquedo que inventou, tal qual faz nos roteiros de história em quadrinhos, com a criação de: a mãe Joana, boneca gigante semelhante a Aurora; a “Boneca surpresa”, articulada por controle remoto, do tamanho de Aurora; e os provérbios dominó, uma espécie de dominó no qual a combinação buscada é de palavras iguais que aparecem em diferentes provérbios. Com a boneca surpresa, a Isolda ficcional afirma que o Lamartine ficcional iria ganhar muito dinheiro; com o brinquedo eletrostático feito nos Andes a partir de pedaços de uma das últimas notas de U\$ 10 de Lamartine, ele consegue ganhar U\$ 10 mil.

Quem compra o brinquedo por essa pequena fortuna é um alemão, obcecado por uma TV que, ligada, teria um único canal, no qual imagens iriam se sucedendo nas 24 horas do dia. O alemão tem dois filhos da idade dos filhos de Lamartine e uma mulher que, como Aurora, tem horror à obsessão do marido. Hans – como Lamartine com relação ao Diário – não consegue desligar-se do mágico aparelho de TV porque quer compreender “a chave”, o mecanismo lógico, da mudança de imagens. O filho mais novo, a pedido da mãe, quebra o aparelho, deixando a tela aos pedaços, e Hans não consegue levá-lo de volta à Alemanha.

Lamartine, por sua vez, pede a Aurora que os cadernos dos diários do pai sejam distribuídos aos convidados dos aniversários de 15 anos de seus dois filhos, pois o mal que o Diário pode fazer decorre de os cadernos ficarem juntos. O espelhamento das duas trajetórias é evidente e Hans revela-se o próprio Lamartine, um Lamartine ficcional como os Lamartines dos roteiros de história em quadrinhos. Não é, portanto, por acaso que o narrador pergunta, no “Bilhete”, sobre o crescimento incessante de Aurora – outro assunto abordado nos roteiros – e encerra o capítulo com um sonho. Dessa vez, contudo, não é ainda um sonho, mas a antecipação de um sonho que ele prevê ser o sonho daquela noite. Trata-se, portanto, de uma ficção de sonho.

O “bilhete” remetido por Lamartine preocupa Aurora e Guaraná desnecessariamente (ou seria a preocupação também uma preocupação forjada?). A missiva parece mais ficcional do que real, em sintonia com os roteiros de história em quadrinhos escritos por Lamartine, em tentativas de se aproximar da ex-mulher. Não seria esse também um roteiro que, em vez de ser levado até ela e lido pelo autor, seguiu outro caminho para chegar às mãos do destinatário? O fato é que, dessa vez, o remetente conseguiu a atenção (e a preocupação) de seu alvo.

5.6 Objetivo esquecido

A segunda parte de *Que pensam vocês que ele fez*, “A doutora angélica” é inquietante. Em lugar do texto, uma carta explica os motivos pelos quais o bloco com excertos do Diário não pode ser ali publicado. O texto é uma das chaves de leitura, negadas na carta de “Abertura” e todo ele é significativo para a (in)compreensão do romance de Sussekind. A carta, assinada por Jaime Firkusny, presidente da Samuel Pepys Foundation, data de 1993, vinte anos depois da conclusão do livro e do desaparecimento de Lamartine M. O signatário afirma a impossibilidade de publicar os originais do Diário devido a uma batalha judicial com Anita, a respeito dos direitos de publicação daqueles trechos específicos dos cadernos do pai. Não informa, contudo, por que o livro demorou tanto tempo para ser publicado, ou que fim levou Lamartine. O leitor fica sem saber se ele ainda está desaparecido, se Anita entrou na justiça contra a Samuel Pepys Foundation ou contra o próprio Lamartine. Não sabe, também, se Lamartine recuperou a memória, se conseguiu se livrar da obsessão do Diário, ao encerrar a escritura de seu romance – em “Clarisse” diz acreditar ter conseguido livrar-se do texto paterno, mas no “Bilhete dos Andes” volta a falar nele como um mal. (p. 244).

O lapso de vinte anos entre a produção do romance de Lamartine e sua publicação acentuam as memórias póstumas. A carta escrita em 1993 pelo presidente da Samuel Pepys Foundation é um recurso narrativo do romance de Sussekind, mas, aparentemente, não do romance de Lamartine.

Escrito em 1972, revisado em 1973, concluído em 1974, com a inclusão do “Bilhete dos Andes”, o romance de Lamartine M. não vai além desses primeiros anos da década de 1970. Portanto, 1974 seria o último ano de vida daqueles personagens na narrativa lida pelo leitor. Contudo, a carta de Jaime Firkusny conta que Guaraná, em 1980, conseguiu publicar sua *Gramática Aproximativa*, despertando a curiosidade do leitor sobre o destino dos outros personagens nessas duas décadas: o romance documentário de Magda Mou e Franco Zéfiro foi escrito? Eles descobriram algo a respeito do paradeiro de Espártaco? Aurora, com presumíveis 48 anos, continuou casada com Cândido Cristalino, de 80 anos? O que aconteceu com Isolda e Claudinho, agora adultos? E com o Diário?

Se não houvesse a menção à gramática de Guaraná e ao fato de Anita ter entrado na justiça para ter os direitos autorais sobre “A doutora angélica”, o leitor deixaria os personagens mortos e só estranharia a demora da publicação. Mas a lembrança de que o tempo teria passado também para eles amplia a sensação de perda, com a morte forçada do personagem ao final da narrativa.

Em “A doutora angélica” o próprio romance é questionado. Não raro, trechos inteiros de romances são excluídos antes da publicação, por vontade do próprio autor ou sugestão do editor, durante a revisão dos originais. O leitor não comunga dessa informação, a não ser quando estuda vida e obra de determinado escritor ou quando tem acesso aos manuscritos. O cuidado do presidente da SPF em comunicar a exclusão poderia se justificar pela referência ao bloco na nota do professor Guaraná, mas, aí, bastaria cortar, também a antecipação feita pela nota. Talvez a preocupação se devesse ao desaparecimento de Lamartine, caso ainda tivesse paradeiro incerto. Nesse caso, por que publicar um livro que não agradou à Fundação?

O “Aviso ao leitor” justificava a existência da segunda parte pela batalha psicológica travada entre Anita e seu pai. Há, todavia, um descompasso de informações. Na “Abertura” e nas notas do Guaraná, o interesse da SPF no livro seria o Diário. A bolsa teria sido concedida a Lamartine para a preparação de uma edição comentada dos registros do pai. A incorporação de dados sobre a vida de Lamartine é, inclusive, criticada pela fundação. Como se explicaria a publicação pela Samuel Pepys Foundation do texto sobre Lamartine sem a parte com a transcrição do Diário? Em outras palavras: o livro começa a ser escrito com um objetivo bastante claro e, ao ser lançado para o público, a única coisa a ser dispensada é, exatamente, o seu mote. A compensação se dá pelo inverso: são mantidos os “Acréscimos”, cujo texto, segundo o professor Guaraná, demorou doze meses para ser remetido para que fizesse sua revisão, pois a SPF não aceitava ser um texto sério, a ser incorporado no livro, “tomando-o por alguma brincadeira irresponsável de Lamartine” (p. 169).

A “chave” para a leitura do “Aviso ao leitor”, contudo, está nos “Acréscimos”, embora o esclarecimento ao invés de diminuir o vazio, o amplia.

5.7 Impotência existencial

A terceira parte do livro, os “Acréscimos” divide-se em dois anexos, “A série Mozart” e “Mico Preto”. Esse último encerra o livro e, conforme prenunciado ao longo do romance, é o diário inventado pelo filho sobre o Diário 2, inventado pelo pai; isto é, é a falsificação da falsificação, ou a falsificação da falsificação da falsificação, se levarmos em conta a afirmação de Anita de que o Diário 1 serviria como álibi para encobrir o romance de Espártaco com a dra. Camila.

No texto falsificado, os colegas de trabalho de Espártaco têm o nome substituído por nomes de bicho. O recurso histriônico não atinge Camila, citada nominalmente, por continuar sendo pivô dos ciúmes de Emília e das constantes discussões em casa. As relações de Espártaco com Camila são ambíguas e pouco claras. Por instantes, parece haver a confissão do autor sobre o romance dos dois, por outras, ele parece insinuar ser apenas uma relação platônica, mas há, ainda, a negativa veemente de que exista algo, ou, pelo menos, que exista algo naquele momento. As constantes tentativas de “abordar” a esposa e os problemas intestinais freqüentemente descritos mostram ao leitor um Espártaco ridicularizado pela velhice. O texto, apócrifo, traz indicações de supressão de períodos, com as aspas entre colchetes; um rigor de falsificação bem feita, para dar veracidade ao falseamento do diário ficcional escrito pelo pai.

O apócrifo encerra o livro; a narrativa do último capítulo descola-se dos fatos narrados no resto do livro e o leitor, como já foi dito, fica sem saber o rumo dos personagens. Não há conclusão definida e o romance de Lamartine parece não ter final. Esse livro sem final seria, portanto, um dos seis embrionários? Ou seguiria a lógica do narrador, na qual “o normal – para quem se sente curado da vontade de escrever o romance – é não escrever o romance, ou, em todo caso, não se sentir obrigado a escrevê-lo até o fim” (p. 264)? Lamartine teria conseguido, com esse livro inacabado, superar a condição de filho de autor de diários?

Em “A série Mozart”, primeiro dos textos de “Acréscimos” o Diário serve como pretexto para a recuperação sexual do narrador. O capítulo coloca-se cronologicamente entre os fatos narrados em “Trem sem maquinista” e o bilhete dos Andes, escrito em 1974, apresentando-se como a descrição do método inventado e empreendido por Lamartine para se desacorrentar (p. 255) do Diário pela técnica do sexo sem toques. Logo no início, o narrador faz um resumo do que aconteceu até aquele momento, a partir da notícia da partida de Aurora e da perda da memória, sem comentários e digressões, inserindo as datas dos acontecimentos.

A recapitulação além de lembrar ao leitor os fatos, dá seqüência à narrativa embaralhada e, muitas vezes, digressiva. Além disso, confirma ser Aurora o centro da

narrativa, em torno do qual gravitam os outros acontecimentos, pois é sobretudo sua história com ela que ele conta, quando escreve: “é uma questão de contar a história. Sem perder tempo com qualquer comentário. De comentários, basta!”⁵⁴ (p. 256). O Diário e o modo como interferiu na sua vida, portanto, parecem ter sido foco da narrativa apenas para explicar o fracasso de seu casamento.

A retrospectiva se encerra com a inclusão de novas informações, como o falecimento de Emília, o expediente elaborado por Anita e seu marido para tirarem Clarisse da casa da mãe e a ida de Lamartine a uma clínica de cura da impotência (e, destaque-se, não de recuperação da memória), no dia seguinte da morte da mãe.

Lamartine resolve procurar a clínica porque – ao desistir de escrever o romance que misturaria o Diário com fatos de sua vida e trabalhar apenas com o texto de seu pai, por causa da bolsa obtida – sente seu desejo sexual aumentar, apesar de não conseguir ereções.

Não é apenas nesse ponto que a libido de Lamartine liga-se à literatura e à produção literária. Ele conta ter se excitado mais com o fato de a datilógrafa Carmelita ler Dostoievski, do que com suas belas pernas e afirma sempre ter acreditado haver algo de sexual quando escrevia os embrionários, daí se explicariam os ciúmes de Aurora. Assim, a ida à clínica é, para Lamartine, uma tentativa, também, de se livrar de sua obsessão pelos cadernos do pai.

Ao descrever o método criado para resolver sua dupla impotência – a sexual e a existencial –, o narrador dá a chave para o entendimento de “A doutora angélica”: conta que, a partir da sugestão do Jaime Ph. D., médico da clínica para impotentes, escreve uma carta, forjadamente enviada pela SPF, oferecendo pagamento extra para a datilógrafa leitora de Dostoievski (contratada por Lamartine para organizar o diário) praticar um falso teste criado pelo, também falso, Departamento de Assistência Psicológica aos Filhos de Autores de Diários. O teste consistiria em pequenos exercícios eróticos de sexo à distância para que o narrador resolvesse seu problema. Quem assina a carta é Jaime Firkusny, signatário também, como presidente da SPF, do “Aviso ao leitor”, inserido na segunda parte. Ou seja, se o suposto presidente da Samuel Pepys Foundation apresenta cuidado excessivo para indicar uma decisão a respeito da obra, esse é um último lance do jogo de instabilidade referencial, criado por Sussekind.

⁵⁴ Haveria aí uma alusão implícita ao professor Guaraná? Supostamente, Lamartine não saberia que Guaraná escreve as notas, posto que esse trabalho se inicia justamente devido ao seu sumiço. Mas, *o mundo não é o que parece* e quem mais tece comentários no romance é o gramático.

Ao falar da pendência judicial com Anita, sem mencionar o nome de Lamartine e fazendo a SPF assumir a decisão pela retirada de “A doutora angélica”, o “Aviso ao leitor” dá a entender que Lamartine continuaria desaparecido; a assinatura falsa, contudo, indica a sua presença. E para que o leitor não perca, com uma leitura distraída, essa “chave”, o narrador, depois de ter contado que inventara o Jaime Firkusny, transcreve a carta forjada com a justificativa para os exercícios de sexo sem toques, para repetir a assinatura ao final e, mais adiante, reiterar a invenção:

Inventei um dr. Jaime “da Foundation” (dr. Jaime 3, nesta numeração adotada pelo livro), que teria escrito a carta. Quem escreveu fui eu. Inventei que a Foundation pagava as sessões, pelo prêmio *coronation*, no entanto, quem ia pagar era eu. (p. 275)

A frase serve, ainda, como um segundo “Aviso ao leitor” – a carta que ele escreveu não é apenas a dirigida à datilógrafa, mas, também, a assinada pelo presidente da SPF. Isso explica, portanto, a falta de paralelismo entre a menção ao pessoal da fundação no início e no final do livro. No “Aviso” o presidente aparece com seu nome por extenso, enquanto na “Abertura” o signatário da resposta enviada a Lamartine é mencionado duas vezes como o “Sr****” (p. 18).

Os “Acréscimos”, portanto, de fato acrescentam informações importantes ao romance. Dessa forma, sua inclusão como uma terceira parte e não como um anexo ao “Trem sem maquinista”, conforme apresentado pelo narrador na “Abertura”, mostra-se a opção mais conveniente. Se inserido na primeira parte, o romance equivaleria a “Trem sem maquinista”. A insubordinação de Guaraná, mais do que acertada, é consentida, não apenas nesse ponto, mas, também, nos comentários insidiosos, uma vez que é Lamartine quem publica o livro, em 1993, como revela a carta de Jaime Firkusny. Desnecessário é dizer que, com a descoberta, as questões pululam: por que esperar tanto tempo para publicar o livro? O que aconteceu com o protagonista? Por que se escondeu atrás de seu personagem em vez de assumir a publicação?

O título da segunda parte ganha novo sentido. Antes, o leitor podia achar que a referida doutora era Anita, em suas artimanhas *diabólicas* para descobrir onde estava o tesouro escondido, ou a dra. Camila, um *anjo do pau oco*, cujas aparições no Diário negam o alegado namoro com Espártaco. Agora, o adjetivo do título ganha o sentido, também, de sua origem latina, ou seja, o de mensageiro. O dr. Jaime 3 é mensageiro de Lamartine, ou melhor, é Lamartine travestido. Daí o gênero feminino.

Para discutir o título da primeira parte, é preciso abordar os vazios da literatura e o vazio existencial presentes no texto. O título remeteria às imagens enviadas a Lamartine todo ano, desde que o pai fugira, nas quais há sempre o mesmo dizer, escrito com caligrafia de Espártaco: “trem sem maquinista”. Os desenhos seriam remetidos por correio de diferentes cidades do mundo e, segundo consta em “Magda Mou fala à imprensa”, Lamartine acreditava que caso descobrisse a técnica usada para fazer os rabiscos das imagens, sentir-se-ia dispensado de decifrar o diário, o outro segredo do pai. Por isso, transformara as gravuras em slides e passava horas diante de suas projeções, na tentativa de entrar na lógica do desenho, como ocorre, três capítulos depois, a Hans e seu enigmático aparelho de TV.

Obcecado por entender a chave para explicar a sucessão das imagens, Hans não pode admitir que a seqüência seja aleatória, randômica, gratuita. Ele precisa compreender, assim como Lamartine. O brasileiro e seu reflexo alemão transferem para um objeto a busca por um sentido existencial. A compulsão por entender não é mero exercício intelectual; perante a questão, agem como se suas vidas disso dependessem.

A associação entre sua obsessão pelo Diário e o sentido existencial de sua vida é feita pelo próprio Lamartine, na carta forjada, escrita para a datilógrafa. Dentre as coisas que inventa em seu texto, afirma:

Lamartine M. é um expressivo exemplo de deformação (sexual, existencial) produzida pelo fato de ser filho do autor de um diário. (...) A característica principal de uma pessoa nessas circunstâncias é sempre estar num lugar como se não estivesse, ser alguém (ser isso ou aquilo) como se não fosse (...). (p. 269-270)

Não importa saber se a carta traduz o sentimento real de Lamartine com relação ao Diário ou se o narrador apenas lança mão dos argumentos necessários para convencer Carmelita a participar da experiência de sexo sem toques. Autoconhecimento ou ato falho, a carta descreve o comportamento de Lamartine ao longo do romance. Ou, por outra, o comportamento contado por Aurora, no dia 1º de janeiro de 1972, e assumido pelo narrador a partir de então. Não por acaso, nas únicas sugestões de desenho dos personagens para um de seus roteiros de história em quadrinhos, “A invenção dos provérbios dominó”, o traço que destina para si próprio é o de alguém “que não dê em momento nenhum a impressão de estar vivo como os outros” (p. 194).

A carta forjada diz, ainda, que para superar a condição de filho de autor de diário – e voltar a ter vida própria? –, a pessoa deve se tornar um escritor, mas a “deformação” causada

pelo diário levaria, inevitavelmente, ao fracasso (p. 270). A tentativa de Lamartine de reavivar a escrita do pai seria uma dessas formas de superação.

Lamartine sabe que precisa seguir adiante e que, para andar, “precisa fazer as coisas acontecerem” (p. 255). Na carta para Carmelita, escreve que o Diário ao mesmo tempo que é “abrigo contra a vida” é aprisionamento (p. 273). Por valorizar “o relato em detrimento da realidade” (p. 270), por se interessar, desde sempre por narrativas, o sentido possível para a vida de Lamartine é ficção. O Diário permite a Lamartine viver a fantasia da grande mentira que seu pai criou. Para isso, precisa perder a memória, feito possível quando o último elo de realidade que ainda cultivava – Aurora – se rompe.

A frase escrita nos desenhos enviados, presumivelmente, pelo pai dão nome ao bloco; mas, uma vez tornada título, seu sentido ultrapassa a referência inicial. “Trem sem maquinista” diz respeito, também, ao próprio Lamartine. Por ter perdido a memória e se comportar como se memória tivesse, por viver o Diário mais vividamente do que sua vida, por ter o Diário como modelo, pela sua pusilanimidade, por só ter forças para coisas relativas ao Diário e, portanto, por basear sua existência numa quimera, deixando-se levar pelos becos da ficção, vive uma vida descarrilada.

Como vaticinado por Montaigne, nos *Ensaíos*, a imaginação deve ser mantida sob eterna vigilância, pois pode nos levar a searas inúteis e perturbadoras. Lamartine não assume o comando do trem de sua vida pragmática, porque prefere ter o controle total de sua vida imaginada. Em sua vida ficcional não há imprevistos, desvios, desejos alheios em conflitos com os seus, fracassos. Sua vida ficcional responde à sua vontade onipotente, ao seu comando totalitário – à voz do narrador.

No ensaio “Réquiem para a aquarela do Brasil” (1981), Costa Lima havia analisado dois romances publicados na década de 1970 – o já mencionado *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind, e *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu –, cujas temáticas baseiam-se na exploração da loucura. Nesses romances:

A loucura, a anormalidade ou qualquer que seja o nome que se prefira, torna-se o meio para, simultaneamente, rememorar a vida e fixar a presença de uma alteridade estranha. Este meio se realiza seja a partir da loucura propriamente dita, seja através de uma forma de linguagem. (LIMA, 1981, p. 127)

Em *Armadilha para Lamartine*, o surto e a conseqüente internação do personagem referido no título fazem um membro da burguesia – classe ao mesmo tempo produtora e receptora da literatura no país – ser visto como o outro. A vertente memorialística ganharia

um sentido antropológico, segunda grande corrente da literatura brasileira. Assim, o romance permitiria o questionamento antropológico da burguesia pela “exploração simbólica das instituições sociais e de suas repercussões no universo simbólico do indivíduos” (Ibid., p. 127).

Em *Que pensam vocês que ele fez*, não se explora a loucura de modo manifesto, como no romance anterior. O narrador desmemoriado é personagem excêntrico, sem dúvida, mas não se apresenta como psicótico. No entanto, a construção narrativa revela-se problemática, atualizando o alerta feito por Montaigne: sobretudo aqui, a imaginação precisa ser controlada porque não necessariamente leva à construção de um discurso ficcional. Sua outra vertente é o discurso alucinado que, segundo Luiz Costa Lima, seria o do romance de Sussekind.

Num produto ficcional, é necessário que a camada de vazios sob a superfície do enunciado seja suplementada pelo leitor. Em *Que pensam vocês que ele fez*, tal suplementação não encontra resultado satisfatório. Nas palavras do crítico:

É certo que, como o próprio Iser notou, a ficção contemporânea – tomem-se os exemplos de Virginia Woolf, Joyce e Beckett – tornou esses vazios muitos mais extensos e complexos do que o romance do século XIX. Mas não temos aqui outra coisa? Não é o romance de Sussekind a ficção engendrada por uma alucinação? A perda de memória do narrador seria o sinal, para o leitor, de que aquilo que ele irá ler não supõe uma seleção de elementos do real, mas sim uma seleção estabelecida a partir de uma base alucinada⁵⁵?

Com seu discurso alucinado, o personagem busca construir o sentido de sua vida numa suposta criação ficcional que, por sua vez, carece de sentido. Seus objetivos não são alcançados: não se livra do Diário, não supera a condição de filho de um autor de diários, não recupera a esposa.

Se Lamartine busca na ficção/alucinação o sentido que não encontra na vida, multiplica o vazio, uma vez que: a literatura ficcional se constitui sobre vazios comunicacionais; o romance é alegoria da tragicidade da existência humana; os vazios do texto literário dão relevo ao vazio primeiro, o existencial.

Isolda, filha de Lamartine é quem melhor compreende quando afirma estranhar o sentido da vida dos M.: “não entende uma pessoa que passa a vida inteira escrevendo um diário, depois vem o filho e DE NOVO passa a vida inteira escrevendo sobre esse diário” (p. 123).

⁵⁵ Correspondência eletrônica enviada em 13 de fevereiro de 2006.

E, assim, posso me voltar para o título do romance de Sussekind. Quem é a pessoa referida? O pai ou o filho? Quem fez o quê? E o que o(s) leitor(es) pensa(m) que essa pessoa fez depois de seu desaparecimento? Por que sumiu? Questões que tanto servem para o destino do pai quanto para o destino do filho. Seja ele o pai ou o filho, *Que pensam vocês que ele fez* é uma referência à parlenda colocada estrategicamente na epígrafe:

Era uma vez três
Dois polacos e um francês
Os polacos deram deram no francês
O francês por sua vez
Puxou a espada com rapidez
Que pensam vocês que ele fez??
Esperem
Vou começar outra vez
Era uma vez três
etc.

Uma história sem fim por se repetir indefinidamente, retornando ao começo cada vez que se pensa chegar ao termo. O Diário de Espártaco e a obsessão do filho pelo Diário apenas mascaram o movimento cíclico da busca de um sentido que não se encontra nessa vida.

CONCLUSÕES

A primeira parte desta pesquisa é um exercício de teoria da ficção, no qual busquei discutir o gênero romanesco a partir da obra de Machado de Assis. A especulação sobre o gênero voltou-se para a ontologia do personagem ficcional, que, com base na perspectiva da antropologia literária de Wolfgang Iser, despontou como um personagem defunto, assim como Brás Cubas. Por mais que uma obra ative o imaginário do leitor, assumindo configurações tão diversas quanto o número de leituras empreendidas, há um limite claro: o seu acabamento. As antecipações feitas pelo leitor serão negadas ou confirmadas ao longo da narrativa, mas nada poderá ser feito para se alterar o *mythos*, o plano do enredo, o rumo dos personagens.

Como só existe no mundo ficcional, ao começar a leitura o personagem já está morto, pois sua esperança de vida se prolonga enquanto dura o processo de criação da obra pelo autor. *Brás Cubas* configura-se, portanto, como uma alegoria do gênero. Qualquer romance que se afirme como uma obra de ficção será memórias póstumas, uma vez que o personagem está morto quando a leitura se inicia e o registro dos fatos de sua temporária existência reativa a sua lembrança sempre que se abre o livro. Poder-se-ia pensar, então, que em romances policiais, de aventura, de espionagem ou sagas, nas quais personagens são incorporados em outras obras, eles conseguiriam uma sobrevida, livrando-se da morte imputada pelo autor no ponto final de cada romance. Entretanto, pelo raciocínio aqui desenvolvido, o personagem não ganha sobrevida ao figurar em outro romance, mas, sim, revive.

Quantos livros forem escritos com suas histórias (memórias), tantas serão as mortes sofridas. Hercule Poirot, Sherlock Holmes, James Bond, Narizinho, Bibiana, Frodo e o delegado Espinoza⁵⁶ são algumas dessas criaturas que morrem e permanecem mortos até serem ressuscitados quando o leitor abre um outro livro ou relê aquele já lido. Enquanto o novo ato de leitura não tiver início, o personagem permanecerá enterrado.

A assimilação da assertiva é mais imediata para romances narrados em primeira pessoa. No entanto, por ativar o imaginário, por estar na zona intermediária proposta por Winnicott, na qual o sujeito subjetivamente orientado livra-se do teste de realidade (não

⁵⁶ Personagens criados, respectivamente, por Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, Ian Fleming, Monteiro Lobato, Érico Veríssimo, J.R.R. Tolkien e Luiz Alfredo Garcia-Roza.

precisa diferenciar mundo interior de mundo exterior), o ato de leitura permite experimentar outra vida mesmo quando a narrativa é feita com o distanciamento da terceira pessoa.

Assim, a morte do personagem é também um pouco a morte do leitor e o gênero romanesco converte-se, por sua vez, em alegoria da tragicidade de uma existência, cujo desfecho inexorável está posto desde o nascimento.

Dizer que o leitor aprende um pouco da própria morte a cada romance lido, não significa atribuir ao gênero uma função específica. Não se trata, portanto, de estabelecer filiação com a tradição hermenêutica, cujo método de abordagem do objeto literário consiste em atribuir a ele um caráter funcional (ISER, 2002b, p. 935). Ao contrário, na trípede de conceitos-chave das teorias literárias de nossa época (estrutura, função e comunicação), ressalto, como se pôde observar, o caráter comunicacional da obra de ficção.

Acredito, portanto, que a experiência de morte proporcionada pela literatura não é sua função, mas seu efeito. Deriva do fato de o livro ser uma produção de linguagem, abstração sobre o vazio que aciona o imaginário, e do jogo promovido pelo ato de leitura através do qual o leitor

(...) produz e, ao mesmo tempo possibilita que o processo de produção seja observado. O leitor é, então, apanhando em uma duplicidade inexorável: está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão. É por essa oscilação incessante entre a ilusão fechada e a ilusão seccionada que a transformação efetivada pelo texto se faz a si mesmo sentir pelo leitor. (ISER, 2002a, p. 116)

Se o romance ficcional é alegoria da tragicidade da existência humana, o que o leitor experimenta em sua leitura, por trás da especificidade da vida vivida no enredo que a ele se apresenta, decorre da analogia estabelecida entre o vazio constitutivo da literatura – consequência de um processo de comunicação no qual o emissor está fora do alcance do receptor – e o vazio existencial.

O sentido de um romance só pode ser atribuído ao final da leitura, depois de o leitor ter desfrutado cada uma de suas páginas, pois todos os elementos são determinantes na combinação feita pelo autor ao compor a obra. Da mesma forma, só após unir as duas pontas da vida seria possível encontrar significação para a nossa passagem pela Terra, feito possível apenas na ficção, que dá voz, postumamente, ao personagem defunto.

A necessidade de o homem estabelecer a ligação entre o início e o fim através da atribuição de sentido ao estar-no-meio teria feito surgir, segundo o crítico inglês Frank

Kermode, um tipo de ficção capaz de produzir essa conexão das incertezas, as *concord-fictions*.

Em *The Sense of an Ending* (1968), Kermode, depois de discutir ficções do apocalipse, defende que o princípio da complementaridade⁵⁷ pode ser aplicado a essa forma específica de ficção, cujo objetivo é estabilizar a crise, respondendo ao incerto.

(...) whatever we may think of these extensions of the Principle – whether there is a principle that applies to waves and particles, love and justice, enjoyment and analysis, conscious and unconscious – it remains clear that this is an interesting example of the way in which an operationalist fiction outgrows its immediate purpose. Its object can be generalized as being the establishment of concord between the world of normal thought and that of nuclear physics, between observations originally hard to categorize and somewhat disquieting, and an order acceptable to our mental set. Now it is extended to cover other disquieting gaps, intervals in thought and experience; it is doing a job analogous to that of literally fictions. It is, in short, what I call a concord-fiction. (KERMODE, 1968, p. 62)⁵⁸

Na contemporaneidade, o entendimento do tempo criaria um vácuo ainda maior sobre o estar-no-meio, aumentando a demanda por *concord-fictions*. Se o tique-taque do relógio marca a inexorabilidade do tempo (o tique registrando o tempo que chega e o taque o tempo que se vai) em uma temporalidade de mudanças em série, o taque acelera-se, enquanto o tique histórico é consumido rapidamente.

Para o crítico, as ficções de concordância estabelecem a complementaridade aspirada, de forma mais eficiente do que a História ou a Teologia, justamente por se tratarem de algo assumidamente falso. A questão é que, se estamos cercados pelo caos, a única maneira de convivermos com ele é através da ficção. Assim, o romance seria, como os outros livros, um modelo fictício da temporalidade experimentada, respondendo à necessidade do homem de encontrar um fim para as coisas do mundo, fim esse que deve manter coerência com o início. Onde, a idéia de que o livro terá fim seria, para ele, um dos grandes prazeres que a leitura pode proporcionar:

⁵⁷ Um conceito tomado da física e da matemática através do qual é possível estabilizar o ser e o não-ser e criar postulados ao mesmo tempo falsos e verdadeiros.

⁵⁸ “O que quer que pensemos sobre estas extensões do Princípio – se há um princípio que se aplica a ondas e partículas, amor e justiça, prazer e reflexão, consciente e inconsciente – permanece claro que este é um exemplo interessante do modo como uma ficção operativa revela seu propósito imediato. Seu objeto pode ser generalizado como o estabelecimento da concordância entre o mundo do pensamento normal e aquele da física nuclear, entre observações originalmente difíceis de categorizar, e de algum modo perturbadoras, e uma ordem aceitável para nosso padrão normal. Então, é ampliado para cobrir outros perturbadores intervalos entre pensamento e experiência; realiza um trabalho análogo ao da ficção literária. É o que, em suma, chamo de ficção de concordância”. (KERMODE, 1968, p. 62)

So we may call books fictive models of the temporal world. They will be humanly serviceable as models only if they pay adequate respect to what we think of as 'real' time, the chronicity of the waking moment. If we are normal we can guess the time – we can guess how long ago the lecture began, and also how long we shall have to wait for some desire to be gratified, for example, that the lecture should end. (Ibid., p. 54)⁵⁹

Wolfgang Iser discute o conceito de Kermode em *O fictício e o imaginário*. Para ele, a resposta dada pelas *concord-fictions* será sempre de ordem pragmática, pois, se permitissem, de fato, a superação das incertezas, seriam responsáveis pelo seu próprio fim. “É a força inarredável das incertezas que potencializa as *concord-fictions* e as legitima como respostas a tais incertezas” (ISER, 1996, p. 119).

O conceito de Kermode, portanto, caminha em sentido contrário do entendimento do gênero romanesco como alegoria da tragicidade da existência humana. As *concord-fictions* ficcionalizam início e fim para dar sentido ao estar-no-meio. O que a leitura de *Memórias póstumas* indica sobre o romance é o oposto, na alegoria criada, a ficcionalização do início e do fim põe em relevo a esterilidade do protagonista e de seus companheiros de jornada, donde não resta esperança de sentido (ou explicação) sobre o qual o leitor possa se agarrar, a fim de justificar a existência humana. Se as *concord-fictions* promoveriam a acomodação, a obra de Machado traz desconforto ao afirmar a vida estéril de quem por aqui passa, uma vida cujo grande mérito será a de não se deixar descendência, para não se transmitir a miserabilidade da existência.

Assim, o sentido existencial procurado no romance, do qual venho falando, é bastante diverso do atribuído por Kermode às suas ficções de concordância. Em vez de tentar explicar o estar-no-meio para propiciar a acomodação da inquietude humana, amplia a experiência do vazio, pois além de ser construído pelo leitor, a partir dos elementos do enredo e das indeterminações textuais, acentua a impossibilidade de se entender a totalidade da própria vida enquanto se vive.

Logo, mesmo quando o romance dá subsídios para o leitor encontrar um sentido para a vida (e a história) de seu(s) personagem(ns), traz em si, potencialmente, a perspectiva de intensificação do vazio existencial de quem o lê. Potencialidade que se converte em

⁵⁹ “Assim, podemos considerar os livros modelos ficcionais de um mundo temporal. Eles são humanamente úteis como modelos apenas se respeitarem, de forma adequada, o que entendemos por tempo real, a cronicidade do momento do despertar. Se somos normais, podemos supor o tempo – há quanto tempo a leitura começou, e também por quanto teremos de esperar pela realização de alguns desejos. Por exemplo: que a leitura termine”. (Ibid., p. 54)

propriedade em obras como as de Machado, nas quais a falta de um sentido existencial, decorrente da esterilidade de seus personagens, é um dos principais significados do romance.

A segunda parte desse trabalho surgiu do desejo de conciliar teoria e prática analítica, de transpor a especulação teórica para a observação do objeto empírico. O objetivo era perceber a incidência das questões levantadas nas duas obras escolhidas; por isso, não me preocupei em fazer um estudo aprofundado da fortuna crítica desses dois autores, uma vez que se tratava de matéria muito específica. Atitude diversa, portanto, da abordagem que fiz ao romance de Machado, para o qual precisei traçar uma breve história da recepção a fim de discutir a diferença de sua obra e o impacto que causou na cena literária nacional. A questão principal, para mim, era determinar seu romance como alegoria do gênero romanescos, daí a necessidade de afirmar a peculiaridade do autodesnudamento da ficção, numa época em que a literatura ficcional era considerada leitura menor.

Já nos capítulos da segunda parte, como a intenção era perceber os indícios da alegoria da tragicidade da existência humana, na observação de um ato de leitura e de codificação de sentido, adotei um estilo mais livre, menos preocupado com o embasamento teórico.

Em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, ressalté o vazio central, causado pela ausência de Madalena, e as implicações desse vazio e dessa ausência para o processo de descoberta de si mesmo do protagonista. O percurso do autoconhecimento e da inutilidade de uma vida é construído na similaridade entre os capítulos finais e iniciais do romance, que, no entanto respondem a movimentos opostos.

Que pensam vocês que ele fez, de Carlos Sussekind, interessou-me pela construção da ficção dentro da ficção, do romance no romance, circunstância que, evidentemente, realça o vazio constitutivo da literatura. O autor cria em sua composição alguns jogos narrativos, que em vários momentos se imbricam, como o jogo de contraditórios, de alternância de vozes narrativas, de dissolução de fronteiras e de desestabilização referencial. Assim, coloca o leitor em atitude de constante suspeita, questionando, a cada momento o que lê. Sua única certeza é a pusilanimidade de um personagem que em vez de viver sua vida, busca o sentido de sua existência em continuar (para entender) o diário de um pai desaparecido há mais de vinte anos.

Nos dois textos é possível relacionar vazio literário a vazio existencial, como espero ter conseguido demonstrar, conciliando, assim, a primeira e a segunda parte desta pesquisa. Acredito, no entanto, e essa é a minha tese, que em qualquer texto conseguiria estabelecer a

analogia aqui defendida. Foi o que percebi, na leitura que fiz de romances do século XX, quando ainda escolhia as obras a serem analisadas. Em momento futuro, quem sabe, talvez consiga traçar mais sinteticamente o caminho da conversão dos vazios constitutivos da literatura em vazio existencial nessas e em outras obras, num mapeamento mais pragmático da questão.

Embora a relação entre os dois vazios possa ser, acredito, estabelecida sem muitas dificuldades em romances do século XX (ou do mundo no qual “Deus está morto”), é preciso destacar que para que isso ocorra o romance deve apresentar-se como ficção. Não há vazio nas narrativas da tradição realista, por estarem atreladas ao sentido último de que expressam a vida e a realidade. O vazio do romance ficcional que aqui se discute deriva da consciência, por parte do leitor, de o texto ser um produto da linguagem; a narrativa ergue-se em jogos semânticos, tornando a linguagem um território instável para o leitor, pelo deslocamento do significado das palavras, pela não reduplicação do real a cada sentença, pela ausência, em suma, de lastro real. Daí o romance ficcional se constituir como um tipo específico de objeto transicional, que não se coloca mais como sintoma, pois afirmar o romance ficcional como objeto transicional significa afirmar a possibilidade de outro caminho no qual a imaginação não está mais a serviço do entendimento.

Em tempos de indivíduo subjetivamente orientado, costuma-se atribuir a (quase) todos os atos do ser humano um caráter pessoal. Para o pensador francês Michel Foucault, a sociedade contemporânea acredita que cada sujeito oculta uma verdade íntima; para Freud, o ato-falho revela o inconsciente do indivíduo, o que ele precisa dizer, apesar de calar. Na banalização freudista da psicanálise, defende-se que os gestos mais corriqueiros como dirigir um automóvel, arrumar a comida num prato ou escolher as roupas a serem usadas revelariam algo da personalidade de quem os faz. Por essa lógica, uma pesquisa também traria traços pessoais do pesquisador.

Embora refute fundamentalismos que buscam explicar o comportamento individual do sujeito e, conseqüentemente, o exagero de atrelar à pesquisa a personalidade do pesquisador, sei que a escolha por um objeto a ser estudado decorre das inquietações de quem o escolhe. Uma inquietação causada pelo não entendimento, que o mobiliza para conhecer uma resposta.

Assim, a perturbação que me levou a desenvolver esse trabalho era a ambição de compreender minha relação com a leitura de romances. De início, sou resistente, tenho certa dificuldade de participar do mundo criado pelo autor. À medida que a leitura avança, se o livro me agrada, a resistência cede a vez à expectativa pelo momento de retomar a leitura:

cada instante livre é dedicado ao romance e, em muitos outros, a tarefa que seria premente suspende seu caráter emergencial para eu ler mais *duas páginas, um capítulo, mais um pouco*, só até chegar a tal coisa renunciada ou ver como aquilo se resolve. Até aqui, nenhuma necessidade de explicações muito elaboradas, pois expressa a reação natural perante um objeto prazeroso: querer aproveitar e desfrutar a sensação de prazer que ele provoca. O que eu buscava entender era minha atitude ao término da leitura.

Já falei que, na proximidade do final, experimentos dois movimentos contraditórios: a angústia de saber que a conclusão está próxima me levaria a ralentar a leitura, enquanto a ansiedade por conhecer o desfecho me faria acelerar. Quando fecho o livro a contradição se dissolve numa sensação prazerosa de vazio e dificilmente engreno em outra atividade. Preciso parar por alguns instantes para degustar, como se precisasse fazer a transição entre o mundo do *como se*, que não mais existe, e o mundo do constante teste de realidade.

Assim, a resposta que encontrei nessa pesquisa para responder a mim mesma é que tal sensação se deve à pequena morte por mim sofrida com a confirmação da inevitável morte do personagem. Uma pequena morte que tem duplo sentido, se tenho em mente o sentido dado pela língua francesa à expressão⁶⁰. E, então, devo lembrar que, para Roland Barthes, *O prazer do texto* (1977) se assemelha àquele do libertino quando goza.

Adriano Schwartz, em *O absímo invertido*, discute com José Saramago o controle autorial sobre a intencionalidade da obra. Para ele, afirmar a obediência do texto a uma intenção clara do autor, que se estabelecerá desde a primeira linha do texto, sendo sempre perceptível ao leitor, é sabotar o potencial interpretativo de sua própria obra, cuja temática (e aqui Schwartz concorda com Nuno Júdice), questionaria a figura do autor (op. cit., p. 30). Para Luiz Costa Lima, como já apontado no terceiro capítulo deste trabalho, a instabilidade semântica de alguns textos pode levar a interpretações provisórias.

Sei, portanto, que devem existir outras respostas e assim o espero, porque numa existência trágica, a insatisfação que realça o vazio nos faz produzir, incessantemente, para buscar um sentido que explique o fato de estarmos aqui. Enquanto houver inquietação e respostas provisórias, haverá produção; enquanto houver produção, haverá a utopia de se encontrar um sentido.

⁶⁰ Os franceses chamam o orgasmo de pequena morte.

REFERÊNCIAS

1. Textos literários

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. 16. ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. *Senhora*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ASSIS, Joaquim Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: FTD, 1991. Introd. Regina Zilberman.

_____. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1991. Introd. Marisa Lajolo.

_____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Garnier, 1998.

_____. *O alienista*. 7. ed. Série Bom Livro. São Paulo: Ática, 1979.

_____. *Romance/1 – 1. Ressureição, 2. A mão na luva, 3. Helena, 4. Iaiá Garcia, 5. Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

_____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A grande arte*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: FTD, 1992.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

LUCIANUS SAMOSATENSIS. *Diálogo dos mortos*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A carteira do meu tio*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *A Luneta Mágica*. São Paulo: Ática, 2003.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Crônica de uma morte anunciada*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta; A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. 8. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

- RODRIGUES, Nelson. *O casamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- RODRIGUES, Sonia. *O robe do dragão*. Rio de Janeiro: Bertran Brasil, 1997.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*: primeiro livro. São Paulo: Editora 34, 2003. Tradução de Sérgio Molina
- SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Tradução de Bárbara Heliodora.
- SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Globo, 2002.
- SÓFOCLES. *Trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Tradução de Mário da Gama Kury.
- SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SUSSEKIND, Carlos. *Que pensam vocês que ele fez?* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução, introdução e notas José Paulo Paes.
- TEIXEIRA E SOUZA. *As tardes de um pintor ou as intrigas de um jesuíta*. São Paulo: Editora Três, 1973.
- TORERO, José Roberto. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- WIERZCHOWSK, Letícia. *A casa das sete mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

2. Bibliografia geral

- ABI-SÂMARA, Raquel. “O Meridiano” e “O Silêncio das Sereias”: Reflexões sobre verdade / ficção. In: Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanisten-kongresses, São Paulo, Paraty, Petrópolis 2003. Band 2. U. J. Beil, Claudia S. Dornbusch, Masa Nomura (ed.). São Paulo: Edusp, 2005.
- ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ARISTÓTELES. Poética. In: *Coleção Os Pensadores*. V. IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997. Tradução de Duda Machado.
- _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias*. São Paulo: Unicamp, 2003.

- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance: questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1993.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo: o proibido e a transgressão*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *The Origin of German Tragic Drama*: Introduced by George Steiner / Translated by John Osborne. London / New York: Verso, 2003.
- BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERNARDO, Gustavo. Como se. Disponível em <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergo>>, acesso em 25 de junho de 2004.
- _____. *Quem pode julgar a primeira pedra?*. Rio de Janeiro: UERJ / Relume Dumará, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Tradução de Ana Maria Scherer.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Literatura e teoria do efeito estético. In: *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- _____. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EdUFF, 2003.
- BUTOR, Michel. *Essais sur les essais*. Paris: Gallimard, 1968.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- _____. ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CARNEIRO, Flavio. Imaginários Pós-Utópicos. (Inédito).
- _____. No Jardim de Borges. In: *Matraga*. Rio de Janeiro, UERJ, (9): outubro, 1997. p. 69-80.
- CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. In: *Matraga*. Rio de Janeiro, UERJ, (9): outubro, 1997. p. 69-80.
- COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- DESCARTES, René. O discurso do método. In: *Coleção Os pensadores*. V. XV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- DUMMOND, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Tradução Álvaro Cabral.

- ECHEVARRÍA, Roberto González. *Myth and Archive: A theory of Latin American narrative*. Duke / London: Duke University Press, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- _____. A multiplicação dos media. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. Organização e tradução de Roberto Machado.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (Orgs.). *Máscaras da Mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- GREENBERG, Clement. A pintura modernista. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shaskeaspeare*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 1. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1996. Tradução Johannes Kretschmer.
- _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 2. São Paulo: Editora 34, 1999. Tradução de Johannes Kretschmer.
- _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- _____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (Org). *Teoria da literatura em suas fontes*. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- KANT, Immanuel. Primeira introdução à crítica do juízo. In: Coleção *Os Pensadores*. V. XXV. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- KERMODE, Frank. *The Sense Of An Ending: Studies In The Theory Of Fiction*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1968.
- KOTHE, Flavio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LAFETÁ, Luiz Antonio. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1985.
- LESKI, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. Desconstruindo Machado. In: Folha de S. Paulo. Caderno Mais! São Paulo (27.115): 29/06/2003. p. 14-15.

- _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. *Limites da Voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 2000.
- _____. O redemunho latino-americano. In: *O redemunho do horror*. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. (Org). *Teoria da literatura em suas fontes*. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. Tertuliano. (inédito)
- LIMA, Luiz Costa; GODZICH, Wlad. *Literatura comparada: questões e perspectivas*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. In: Coleção *Os pensadores*. V. XI. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MELO, Luísa Chaves de. De orelhas abertas: “ouvindo” paratextos de biografias e de romances biográficos. VII Congresso da Associação de Estudos da Linguagem do Rio de Janeiro – Estudos da Linguagem: Renovação & Síntese. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998 (comunicação selecionada).
- _____. O pio da coruja e o vazio sobre o qual se estrutura São Bernardo. In: *Anais do IX Congresso Internacional Abralic – Travessias 2004*. Simpósio A travessia da ausência. Porto Alegre: Abralic, 2005. (meio digital)
- MERLEAU-POINTY, Maurice. Literatura de Montaigne. In: *Signos*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1991.
- MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. O teatro grego. In: *O teatro através da história: Teatro Ocidental*. V. 1. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Entourage Produções Artísticas, 1994.
- PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal, Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Cartas machadianas – nem pai nem filho – uma orfandade sem descendentes. In: *Anais do IX Congresso Internacional Abralic – Travessias 2004*. Simpósio A travessia da ausência. Porto Alegre: Abralic, 2005. (meio digital)
- RODRIGUES, Sonia. *Roleplaying game e a pedagogia da imaginação no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2004.

- SÁ REGO, Enylton José de. *Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Austin: University Microfilms International / Xerox do Brasil, 1986. (facsímile) Tese de doutorado. Austin: University of Texas, 1984.
- SALDANHA, Nelson. *O Jardim e a praça*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço (60 anos de modernismo). In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.
- _____. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rocco: 2000.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Maurice Blanchot: A literatura e/é o direito à morte?. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Orgs.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- SCHWARTZ, Adriano. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O Ano da Morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. São Paulo: Globo, 2004.
- SEARLE, John R. *Expressão e Significado: estudos da teoria dos atos da fala*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1993.
- VIANNA, Tânia Maria Centeno Braun Mendes. *O estatuto do narratário nos romances de Machado de Assis*. Brasília: UNB, 1990, Dissertação de Mestrado, (mimeo).
- VILAR, Bluma Waddington. *Escrita e leitura: citação e autobiografia em Murilo Mendes e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001, Tese de Doutorado (mimeo).
- WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- _____. *Mestra entre agulhas e amores: a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1984, Dissertação de Mestrado, (mimeo).
- WINNICOTT, D. W. Objetos transicionais e fenômenos transicionais; Psicose e cuidados maternos. In: *Da pediatria à psicanálise*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

RESUMO

Na primeira parte desta tese, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado em 1881, serve de ponto de partida para se desenvolver a idéia de que no romance de ficção assumida, quando o leitor começa a ler a obra o personagem já está morto, uma vez que ele não tem vida para além da ficção. Ou seja, romances que desnudam sua ficcionalidade serão sempre memórias póstumas daquele ou daqueles personagens. Assim, o romance de Machado configura-se como alegoria do gênero romanesco. E na experiência da leitura, a morte anunciada do personagem ajuda o leitor a se preparar para a sua própria, pois vive um pouco como sua essa morte. Em seguida, argumenta-se que o gênero romanesco, por sua vez, é alegoria da tragicidade da existência humana. A recorrente metáfora da vida como um livro, usada no romance de Machado, possibilita transpor a categorização do ato de leitura, elaborada pelo teórico alemão Wolfgang Iser, para a relação que temos com os fatos de nossa existência. Assim, pela analogia construída, o vazio do romance a ser lido realça o vazio existencial a que todos nós somos sujeitos. Na segunda parte, a pesquisa se detém em dois momentos da abordagem do vazio na literatura do século XX, para perceber como os vazios e as indeterminações do texto se relacionam com o vazio existencial dos personagens. Em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, a perda da esposa detona a crise que faz o narrador questionar a própria vida; em *Que pensam vocês que ele fez*, de Carlos Sussekind, a obsessão do protagonista pelo diário escrito por seu desaparecido pai leva o leitor a questionar o sentido da sua vida.

Palavras-chaves: Teoria do romance / Literatura brasileira / Machado de Assis / Graciliano Ramos / Carlos Sussekind.

ABSTRACT

In the first part of this thesis, Machado de Assis' *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, published in 1881, serve as a starting point to develop the idea that in novels which do not disguise their fictional nature, when the reader begins to read it the character is already dead, as it has no life beyond fiction. That is, novels that bluntly manifest their fictional aspect will always be posthumous memories of this or those characters. Therefore, Machado's novel becomes an allegory of the Romanesque genre. In the reading experience, the character's announced death aids the reader to be prepared for its own, as he or she live such death as their own. Afterwards, the thesis raises the argument that the Romanesque genre by its turn is an allegory of the tragic human existence. The recurring metaphor of picturing life as a book, used in Machado's novel, enables one to hurdle the categorization of the act of reading, elaborated by the German theorist Wolfgang Iser, towards the relation we maintain with the facts of our own existence. Therefore, through that analogy, the emptiness of the novel to be read highlights the existential emptiness we are all subject to. In the second part, the research is focused in two moments of the approach of emptiness by the 20th Century literature, to realize how the emptiness and the indeterminations of the text relate to the characters' existential emptiness. In Graciliano Ramos' *São Bernardo*, the loss of the wife triggers the crisis that makes the storyteller question his own life; In Carlos Sussekind's *Que pensam vocês que ele fez*, the protagonist's obsession for the diary written by his late father leads the reader to question the sense of life itself.

Keywords – novel theory; Brazilian literature; Machado de Assis; Graciliano Ramos; Carlos Sussekind.

LUISA CHAVES DE MELO

MEMÓRIAS PÓSTUMAS E ROMANCE
Um estudo sobre gênero, ficcionalidade e vazio

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura Comparada. Aprovada em 31 de março de 2006.

Prof. Dr. Luiz Costa Lima (UERJ)

Prof. Dra. Ana Maria de Bulhões Carvalho Edelweiss (Unirio)

Prof. Dra. Cristiane Brasileiro Mazocoli Silva (Estácio de Sá)

Prof. Dr. Ítalo Moriconi (UERJ)

Prof. Dra. Maria Antonieta Jordão Borba (UERJ)