

A ficcionalização do literário nas bibliotecas fantásticas de Gustave Flaubert e Machado de Assis

Luciana Antonini Schoeps / Grupo de Estudos Literatura, Loucura, Escritura / Universidade de São Paulo

BIBLIOTECAS FANTÁSTICAS

DEBRUÇAR-SE SOBRE AS bibliotecas dos escritores: dupla empreitada que nos leva a olhar a obra dentro da biblioteca e a biblioteca dentro da obra. Se caminhar por entre estantes, prateleiras, perscrutar tomos, lombadas, folhas, linhas e palavras, nos remete a uma relação de busca de um espaço perdido, onde o escritor se relacionava com os discursos já-escritos, entrar na biblioteca ficcional criada pelos romances nos permite nossa própria errância, nossa perda dentro de um universo de palavras, linhas, folhas, tomos, lombadas, prateleiras e estantes.

A busca fetichista de reconstrução do espaço da criação literária do escritor, escondida nos restos de sua biblioteca real, leva o crítico a se deparar com uma

Incipit

quimera, já que a biblioteca do escritor exerce sobre ele a força atrativa do canto das sereias: seduz e frustra suas expectativas ao mesmo tempo, posto seja um espaço que não se descortina para o crítico, ultrapassando a mera aglutinação de tombos restantes, pois o que sobrou de uma biblioteca de um escritor é um resto reconstruído – resto de livros que ele leu, organizados pelos herdeiros, pelos críticos que os catalogaram... –, resto que inclui perdas, enxertos, fabulações... A experiência imagética operada no entre-livros discursivo da biblioteca ultrapassa o que poderíamos entrever nesses restos de livros, mostrando que toda tentativa de reconstrução de um percurso de criação deve ter em conta que jamais se terá acesso à totalidade do trajeto, que está para além de qualquer registro possível.

Além disso, o espaço físico da biblioteca parece ir além do espaço onde o escritor se documenta, visando a uma recolha de dados verídicos sobre a realidade, ou visando a uma acumulação de erudição literária, pautadas por uma relação de mimesis. Ela é antes o lugar onde o escritor se perde nos discursos dos outros, deixando-se povoar por esse universo imagético dos discursos já-escritos, como se a biblioteca fosse o lugar do sonho, tal como nos propõe Michel Foucault em seu artigo sobre *La tentation de Saint Antoine*, de Gustave Flaubert: “Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire”¹. O filósofo francês percebe com clareza que, apesar do grande número de leituras efetivadas

1. “Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler”. FOUCAULT, M. “La bibliothèque fantastique”. In: GENETTE, G.; TODOROV, T. (Org.). *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983 [1967], p. 106. Tradução nossa.

para a composição da suposta hagiografia de Santo Antão, Flaubert se afasta de uma pretensa reprodução dos fatos verídicos relatados nos discursos lidos e faz explodir seu próprio discurso romanesco ao incluir indiscriminadamente um desfile de figuras míticas do imaginário oriental, dentro de um discurso que, ademais, coloca em questão a própria forma de narrar ao problematizar o uso dos tempos verbais, das conjunções, dos discursos relatados e da descrição, tal como nos mostra a fortuna crítica flaubertiana.

Assim, Flaubert, ao incluir de forma vertiginosa em sua obra elementos advindos de outros discursos, constrói um livro feito de outros livros, mimetizando o que Foucault chama de biblioteca fantástica. Essa abordagem foucaultiana da biblioteca a coloca, portanto, como o lugar em potencial para o amálgama de todos os discursos já-escritos, visto não como o acúmulo banal de erudição, mas como o espaço de um imaginário que se encontra no interstício dos livros, entre uma lombada e outra, ou, para parafrasear a expressão do filósofo francês, no entre-textos dos livros: “L’imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser; il s’étend entre les signes, de livre à livre, dans l’interstice des redites et des commentaires; il naît et se forme dans *l’entre-deux des textes*. C’est un phénomène de bibliothèque”².

O fenômeno de biblioteca, portanto, pressupõe a retomada e a reescrita incessante dos discursos já-

2. “O imaginário não se constitui contra o real a fim de negá-lo ou de compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma *no intervalo dos textos*. É um fenômeno de biblioteca”. Ibidem, p. 106. Tradução e grifos nossos.

Incipit

escritos, numa relação de escrita que não se faz fora da própria instituição literária, constituindo não uma enciclopédia dos saberes humanos, mas um “onirisme érudit”³, onde “l’imaginaire se loge entre le livre et la lampe”⁴. Vê-se que esse fenômeno, que compõe o cerne da ideia de biblioteca fantástica observada por Foucault, seria característico desses livros que operam uma reapropriação discursiva inerente à sua trama ficcional, construindo o que se poderia chamar de livros-biblioteca, na medida em que a enunciabilidade dessas obras está intrinsecamente ligada à mobilização dos discursos já existentes.

Dessa forma, a reapropriação discursiva possível, operada dentro do espaço da biblioteca, deve relativizar as relações diretas de apropriação discursiva, que preveem uma erudição e uma documentação, além de levar em conta o que escapa ao poder de alcance do crítico e que o leva a uma fabulação em torno desses restos de livros, construindo sua própria ficção crítica. Deixemos de lado, pois, a ficção do crítico e entremos no universo das bibliotecas, da literatura e do livro ficcionalizados pelo discurso romanescos.

LITERATURA NO ESPELHO

Roland Barthes, em seu livro *Le degré zéro de l’écriture*, nos fala de uma virada na literatura ocorrida em meados do século XIX, quando o discurso literário teria rompido com a escrita burguesa e com a retórica,

3. “Onirismo erudito”. Ibidem, p. 106. Tradução nossa.

4. “O imaginário se localiza entre o livro e a lâmpada”. Ibidem, p. 106. Tradução nossa.

passando a problematizar a linguagem e tornando a literatura o próprio objeto do discurso ficcional. Esse momento seria caracterizador do advento do que o crítico francês chamou de escritura, sendo associado à produção ficcional de Flaubert, que inauguraria a entrada do valor-trabalho na literatura:

L'écriture classique a donc éclaté et la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage.

C'est à ce moment même que la Littérature (le mot est né peu de temps avant) a été consacrée définitivement comme un objet. (...)

Flaubert – pour ne marquer ici que les moments typiques de ce procès – a constitué définitivement la Littérature en objet, par l'avènement d'une valeur-travail: la forme est devenue le terme d'une "fabrication", comme une poterie ou un joyau (il faut lire que la fabrication en fut "signifiée", c'est-à-dire pour la première fois livrée comme spectacle et imposée).⁵

Dessa forma, nos parece que a literatura, ao assumir de forma explícita a posição de literatura-objeto, vai se colocar numa posição autorreflexiva, se curvando sobre si mesma, problematizando seus elementos constitutivos e nos mostrando seu próprio constructo: a literatura se coloca defronte ao espelho para nos mos-

5. "A escritura clássica, portanto, cindiu-se e toda a Literatura, de Flaubert até os nossos dias, se tornou uma problemática da linguagem. Foi nesse mesmo momento que a Literatura (a palavra nascera pouco tempo antes) se consagrou definitivamente como um objeto. (...) Flaubert – para apontar aqui apenas os momentos típicos desse processo – instituiu definitivamente a Literatura como objeto, através do advento de um valor-trabalho: a forma se tornou o objetivo de uma "fabricação", como uma porcelana ou uma joia (é necessário compreender que a fabricação foi por ele "significada", ou seja, pela primeira vez ela foi dada e imposta como espetáculo)". BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953, 1972, p. 10-11. Tradução nossa.

Incipit

trar suas entranhas⁶. Dentro dessa autorreflexividade, entrevemos a existência de livros que trazem uma reflexão acerca do fazer literário, traduzida numa figuração de seu sistema através da incorporação nas obras ficcionais de elementos concernentes ao livro e a seu próprio fazer, construindo uma espécie de metáfora da biblioteca dentro da própria obra. Entre esses livros-biblioteca temos *Bouvard & Pécuchet*, de Gustave Flaubert, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que poderiam ser vistos como livros-biblioteca pelo intenso trabalho de citação presente em seus discursos, o que constrói o “livro feito de livros” observado por Foucault no artigo “La bibliothèque fantastique”:

Elle [*La tentation de saint Antoine*] ouvre l'espace d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit: livre où se joue la *fiction des livres*.

On comprend comment *La tentation de saint Antoine* peut être le livre des livres: elle compose en un « volume » une série d'éléments de langage qui ont été *constitués à partir des livres déjà écrits*, et qui sont, par leur caractère rigoureusement documentaire, la redite du déjà dit; la bibliothèque est ouverte, inventoriée, découpée, répétée et combinée dans un espace nouveau: et ce « volume » où Flaubert la fait entrer, c'est à la fois l'épaisseur d'un livre qui développe le fil nécessairement linéaire de son texte et un défilé de marionnettes qui ouvre sur toute une profondeur de visions emboîtées.⁷

6. Ressaltamos que a autorreflexividade da literatura não é um fenômeno exclusivo da segunda metade do século XIX, mas que tanto a colocada da literatura como objeto quanto a relação entre discursos operada pela literatura parece tomar uma forma preponderantemente crítica a partir desse momento, assumindo uma linguagem que não se quer mais comunicativa e afastando-se da retórica e das práticas beletristas.
7. “Ela [*La tentation de saint Antoine*] abre o espaço de uma literatura que só existe na e através da rede do já escrito: livro onde se realiza a *ficção*”

E também pelo fato de eles se debruçarem sobre si mesmos e empreenderem de forma ficcional e irônica uma discussão acerca do que é produzir e receber uma obra, ou seja, acerca do processo de escrita, dentro de suas condições de enunciabilidade, e do processo de leitura da obra, dentro de suas condições de legibilidade.

Deve-se, pois, observar que os dois aspectos encontram-se interligados: a reapropriação discursiva operada pelo uso de citações está inserida numa estrutura autorreflexiva que ficcionaliza de forma irônica o processo de escrita e de leitura, fazendo com que um ressignifique o outro. Só se pode, portanto, observar o processo de citação das obras a partir da análise dessa estrutura formal na qual ele encontra-se inserido, forma preponderantemente autorreflexiva, que parece querer tornar manifesto seu mecanismo e sua construção, apontando para o leitor a própria máscara da ficção, tal como nos assinala a metáfora tantas vezes empregada por Roland Barthes para delimitar a chamada literatura-objeto, característica da autorreflexividade literária que sublinha o caráter ficcional do discurso romanesco: “Elle [l’écriture romanesque] a pour charge de placer le masque et en même temps de le désigner”; “La vérité de notre littérature n’est pas de l’ordre du

dos livros”; “Compreende-se como *La tentation de saint Antoine* pode ser o *livro dos livros*: ela compõe em um “volume” uma série de elementos de linguagem que foram *constituídos a partir de livros já escritos*, e que são, devido a seu aspecto rigorosamente documentário, a repetição do já dito; a biblioteca está aberta, inventariada, recortada, repetida e combinada num novo espaço: e esse “volume” onde Flaubert a faz entrar é, ao mesmo tempo, a dimensão de um livro que desenrola o fio necessariamente linear de seu texto e um desfilar de marionetes que se abrem para toda uma profundidade de visões articuladas”. FOUCAULT, M. Op. cit., p. 106 e 118. Tradução e grifos nossos.

Incipit

faire, mais elle n'est déjà plus de l'ordre de la nature: elle est un masque qui se montre du doigt"⁸.

Assim, abordaremos a seguir a figuração do literário em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que inclui em sua trama romanesca a ficcionalização do processo de escrita e de leitura do livro, através do recurso ao autor ficcional e à inclusão do leitor enquanto interlocutor nas malhas da ficção, e em *Bouvard & Pécuchet*, que inclui em seu discurso a ficcionalização do processo de leitura e do trabalho de pesquisa empreendidos pelas personagens.

BRÁS CUBAS ESCRITOR: ESCRITA, LEITOR E LEITURA FICCIONAIS AO REDOR DO AUTOR SUPOSTO

Machado de Assis, em sua obra tida pela fortuna crítica como inauguradora de uma nova fase de sua produção de ficção, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, lança mão de um interessante artil ficcional: ao colocar a personagem Brás Cubas não apenas como narrador do romance, mas como autor da própria obra, Machado de Assis opera um importante deslocamento e desestabilização da significação da obra. Se a recepção crítica da época estava acostumada a tratar a figura do autor – entendida então como a pessoa física do escritor – como o responsável pela obra, tanto ética, moral e judicial-

8. “Ela [a escritura romanesca] tem como fardo colocar a máscara e ao mesmo tempo a apontar”. BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953, 1972, p. 30. Tradução nossa; “A verdade de nossa literatura não é da ordem do fazer, mas ela já não é mais da ordem da natureza: ela é uma máscara que se aponta com o próprio dedo”. BARTHES, R. “Littérature et méta-langage”. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, p. 111. Tradução nossa.

mente⁹, quanto no que concernia à significação e interpretação do romance, a ficção de Brás Cubas apontava, de forma muito refinada, através da figura risível de um defunto autor, para a impossibilidade de uma garantia autoral vinda de fora do próprio discurso ficcional. Como buscar a significação na figura do autor se esse não é de carne e osso, mas uma personagem feita de papel e de tinta?

Com a inclusão do recurso ao autor ficcional, Machado de Assis acabou por problematizar as práticas de leitura crítica de sua época, inviabilizando as interpretações de cunho biografista e antecipando uma postura crítica que encara o autor como uma instância construída a partir do agenciamento discursivo operado no e pelo discurso ficcional¹⁰, apartado de toda e

9. Essa responsabilidade no que concernia a valores éticos e morais pode ser ilustrada com os famosos casos dos processos judiciais sofridos por Flaubert por causa da pretensa imoralidade de seu romance *Madame Bovary* e por Baudelaire, por suas *Les fleurs du mal*, mostrando até que ponto a pessoa física do escritor estava atrelada a sua obra.
10. Abordamos no presente trabalho a noção de função autor seguindo a obra *Qu'est-ce qu'un auteur?* do filósofo francês Michel Foucault (FOUCAULT, M. "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Seuil, 1994 [1969]) e os postulados acerca do autor presentes em *L'ordre du discours*: "L'auteur, non pas entendu, bien sûr, comme l'individu parlant qui a prononcé ou écrit un texte, mais l'auteur comme *principe de groupement du discours, comme unité et origine de leurs significations, comme foyer de leur cohérence.* (...) l'individu qui se met à écrire un texte à l'horizon duquel rôde une œuvre possible reprend à son compte la fonction de l'auteur: *ce qu'il écrit et ce qu'il n'écrit pas, ce qu'il dessine, même à titre de brouillon provisoire, comme esquisse de l'œuvre, et ce qu'il laisse va tomber comme propos quotidiens, tout ce jeu de différences est prescrit par la fonction auteur, telle qu'il la reçoit de son époque, ou telle qu'à son tour il la modifie*" ("O autor, entendido, evidentemente, não como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como *princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência.* (...) o indivíduo que se põe a escrever um texto ao redor do qual deambula uma obra possível toma para sua responsabilidade a função do autor: *o que ele escreve e o que não escreve, o que ele desenha, mesmo a título de rascunho*

Incipit

qualquer referência à figura pessoal do autor que, ademais, está morto¹¹. Quando Brás Cubas assina o livro de Machado de Assis, entrevemos todo o percurso de construção de uma função autoral, vislumbrando até mesmo o momento no qual o autor coloca sua assinatura da capa do livro. Assim, somos levados a acompanhar esse percurso e a nos colocar nele, já que somos constantemente interpelados por esse narrador *sui generis*, observando a forma pela qual o discurso ficcional é construído. A literatura está aqui defronte ao espelho, e nos revela a sua máscara.

A inclusão na obra machadiana do autor ficcional, ou autor suposto, foi abordada com minúcia pelo crítico português Abel Barros Baptista, no livro intitulado *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*, questão tratada como uma marca da produção romanesca da chamada segunda fase de Machado¹².

provisório, como esboço da obra, e o que ele deixa vai cair como intenções habituais, todo esse jogo de diferenças é prescrito pela função autor, tal qual ele a recebe de sua época, ou tal qual ele, por sua vez, a modifica". FOUCAULT, M. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971, p. 28 e 30-31. Tradução e grifos nossos.).

11. Quando falamos em morte do autor, o fazemos numa clara alusão à obra de Roland Barthes. BARTHES, R. "La mort de l'auteur". *Œuvres complètes. Tome III*. Paris: Seuil, 2002 [1968], p. 40-45.
12. Para Abel Baptista, todos os cinco romances da chamada segunda fase de Machado, incluindo o romance em terceira pessoa *Quincas Borba*, encenariam autores supostos: "Verifica-se, por exemplo, no caso de *Esau e Jacó*, que o narrador que diz "eu" está tão distante do autor real como qualquer narrador dramatizado: o "eu" não dramatizado é apenas uma das máscaras – disfarces ou caretas, mantendo os termos até aqui usados (provavelmente todos inadequados) – a que o autor recorre. E então, considerando *Quincas Borba*, não teremos já qualquer razão para continuar a pensar que a narrativa é assumida pelo próprio Machado de Assis, em seu próprio nome, sem qualquer mediação: o que permite pensar que os cinco romances da "segunda fase" encenam diferentes ficções de autor, dispersando a origem única e tornando-a efetivamente tão suposta como qualquer autor suposto". BAPTISTA, A. B. *A formação*

Para Baptista, há uma série de elementos presentes na obra que concorrem para a construção desse autor ficcional. Como acima expusemos, o livro de Machado não só apresenta um narrador que diz que escreveu o livro, como coloca essa personagem na posição de autor, já que é Brás Cubas e não Machado quem assina o livro. Para o crítico português, o título *Memórias póstumas de Brás Cubas* seria uma condensação de duas instâncias sobrepostas, instalando o autor ficcional: a citação do título da obra da personagem – *Memórias póstumas* – e a assinatura do livro – de Brás Cubas. Nas palavras do crítico:

Mas ao mesmo tempo, o título não substitui outra coisa, vale por si mesmo, como já vimos: e nessa medida é *uma ficção*, justamente a ficção inaugural que faz com que o livro apresentado por Machado de Assis coincida quase que totalmente com o livro apresentado por Brás Cubas. O ponto de não-coincidência é o próprio título: o espaço de passagem, como atrás se sustentou, que abre a ficção da coincidência quase total e instala o autor suposto.¹³

A função autoral, apesar de ter seu lugar de instalação no título, aparece, no entanto, reforçada ao longo de toda a obra, desde quando Brás Cubas escreve a famosa dedicatória ao “verme que primeiro roeu as frias carnes de [s]eu cadáver”¹⁴, dedicatória que por seu conteúdo só pode ser vinculada ao defunto autor ficcional,

do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Unicamp, 2003, p. 123-124.

13. *Ibidem*, p. 166.

14. ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL; MEC (Comissão Machado de Assis), 1975 [1881], p. 93.

Incipit

até em momentos mais inusitados, como o prólogo ao leitor, paratexto geralmente da alcunha do autor – como Machado costumava fazer em outros livros¹⁵: “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual **eu, Brás Cubas**, se adoptei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”¹⁶.

Ao lado desses dois paratextos, a dedicatória e o prólogo, temos um outro paratexto que também reforça a função autoral de Brás Cubas e, como já apontamos, busca desfazer o engodo crítico de se buscar a garantia e a significação da obra na figura do autor: o prólogo publicado na terceira edição em livro, quarta edição a contar da publicação periódica, realmente assinado por Machado de Assis, mas no qual este se exime da responsabilidade pela narrativa, trava um diálogo com a recepção crítica primeira da obra e desloca mais uma vez o lugar da função autoral para a personagem:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual **eu, Brás Cubas**, se adoptei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.” Toda essa gente viajou:

15. Confronte-se, por exemplo, o primeiro romance machadiano, *Ressurreição*, ou alguns dos volumes de contos, tais como *Relíquias de casa velha*.

16. ASSIS, M. de. Op. cit., p. 97. Grifos nossos.

Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.

O que faz do meu Brás Cubas um **autor particular** é o que ele chama “rabugens de pessimismo. (...)”¹⁷

Dessa forma, a partir do título que coaduna o lugar do autor suposto e quase coincide com o livro que lemos, temos duas decorrências: a exposição do processo de construção de um lugar autoral, simbolizado pelo lugar da assinatura desse autor ficcional, presente no título¹⁸, e a exposição do lugar do leitor. Se levarmos em conta essa quase coincidência entre os livros, operada pelo título, percorremos, ao ler a obra machadiana, o próprio livro que está sendo escrito por Brás Cubas, vendo, inclusive, nosso lugar de leitor ser a todo momento colocado em evidência, na constante interpelação ao leitor operada pelo narrador, como vemos no excerto abaixo:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o **leitor** não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, **pode saltar o capítulo**; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre **lhe** digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.¹⁹

17. Ibidem, p. 95-96. Grifos nossos.

18. Essa exposição, operada através da ficção, do processo de construção do autor ficcional, consumado pela assinatura de Brás Cubas, é o que caracterizaria o autor ficcional ou suposto, segundo Baptista: “Aqui chegamos e antes de prosseguir, podemos estabelecer uma conclusão decisiva sobre o traço distintivo do autor suposto: o motivo do autor suposto consiste *na exposição ficcional do próprio processo de assinatura de autor*”. BAPTISTA, A. B. Op. cit., p. 155.

19. ASSIS, M. de. Op. cit., p. 108. Grifos nossos.

Incipit

Há, aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está de certo um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana!²⁰

Nesse diálogo com o leitor, percebemos que o narrador joga com as possibilidades de leitura de determinado leitor, de maneira ficcional, como se a nossa leitura e as nossas expectativas de leitura pudessem estar espelhadas nesse diálogo explicitado, construindo também uma ficcionalização de um percurso possível de leitura. Dessa forma, o leitor é levado a entrever o percurso de construção da obra e de leitura do romance, passando a observar não apenas o que é dito pela ficção, como a forma como ela foi escrita, aspecto também observado por Abel Baptista: “O leitor não acede simplesmente às recordações de Brás Cubas: há outro movimento, o próprio movimento da escrita, exibindo-se através de comentários e digressões, até mais vasto, envolvendo decisões e opções que não se enquadram no estrito modelo memorialístico”²¹.

Isso se dá tanto pelas inúmeras vezes em que o narrador fala sobre a construção da própria obra, divagando sobre as opções romanescas possíveis – “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte”²² ou “se adoptei a

20. Ibidem, p. 161. Grifos nossos.

21. BAPTISTA, A. B. Op. cit., p. 182.

22. ASSIS, M. de. Op. cit., p. 99.

forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre (...)”²³ –, quanto através dessa ênfase nas próprias instâncias literárias, reveladas pelo recurso irônico de um autor defunto ficcional entediado com a eternidade.

Assim, vemos que o romance machadiano, ao ficcionalizar as instâncias literárias, aponta para uma literatura que se volta sobre si mesma a fim de questionar e problematizar os processos de escrita e de leitura, assumindo uma postura preponderantemente crítica com relação a seu próprio discurso ficcional e com relação às suas condições de enunciabilidade e de legibilidade.

BOUVARD E PÉCUCHE T LEITORES: LEITURAS E PESQUISAS FICCIONAIS

Gustave Flaubert, em sua obra póstuma e inacabada *Bouvard & Pécuchet*, coloca em cena um enredo romanesco peculiar. Numa estrutura que parece girar em falso, os dois amigos Bouvard e Pécuchet, ambos copistas, após se encontrarem, se aposentarem de seus ofícios e se retirarem para o campo, passam a se dedicar sucessivamente à leitura de vários temas, dentre eles a agricultura, política, religião, história, ciência, medicina, literatura... Numa empreitada enciclopédica, eles percorrem quase todos os campos do saber, buscando a cada passo ‘aplicar’ o que leem em experiências do cotidiano; experiências sempre malsucedidas, sempre recomeçadas, só que em outro campo discursivo, num movimento que vai do ler ou ouvir ao fazer, tal como apontou Foucault:

23. Ibidem, p. 97.

Incipit

C'est que, pour les deux bonshommes, être tenté c'est croire. Croire à ce qu'ils lisent, croire à ce qu'ils entendent dire, croire immédiatement et indéfiniment au murmure du discours. Toute leur innocence se précipite dans l'espace ouvert par le langage déjà dit. Ce qui est *lu* et *entendu* devient aussitôt ce qui est à *faire*.²⁴

Ao final do percurso – parte da narrativa à qual só temos acesso por meio de planos e cenários, já que a obra ficou inacabada com a morte do autor em 1880 –, e ao cabo de experimentos malogrados decorrentes desse processo de leitura, as personagens resolvem voltar a copiar toda sorte de discursos, retomando sua antiga função de copista.

O que restou dessa obra que se propunha monumental, posto que almejava abarcar de forma enciclopédica (porém irônica) os saberes desenvolvidos pela humanidade, além de partes manuscritas do *Sottisier*, de *L'album de la marquise*, do *Catalogue des idées chic* e do *Dictionnaire des idées reçues* (que entrariam na cópia das personagens e figurariam no segundo volume do livro) foi esse romance amorfo que lemos atualmente, cujas páginas nos mostram as leituras bibliográficas dos dois copistas, expostas ao lado de suas decorrentes experimentações, como podemos perceber na primeira de suas empreitadas, quando eles resolvem fazer um pomar e se dedicam para tanto à agronomia:

24. “Porque, para os dois ingênuos, ser tentado é crer. Crer no que leem, crer no que escutam dizer, crer imediatamente e infinitamente no murmúrio do discurso. Toda a sua inocência precipita-se no espaço aberto pela linguagem já dita. O que é *dito* e *ouvido* logo transforma-se no que *está por fazer*”. FOUCAULT, M. “La bibliothèque fantastique”. In: GENETTE, G.; TODOROV, T. (Orgs.). *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983 [1967], p. 119. Tradução nossa.

Levés dès l'aube, ils travaillaient jusqu'à la nuit, le porte-jonc à la ceinture. Par les froides matinées de printemps Bouvard gardait sa veste de tricot sous sa blouse, Pécuchet sa vieille redingote sous sa serpillière ; – et les gens qui passaient le long de la claire-voie les entendaient tousser dans le brouillard.

Quelquefois Pécuchet tirait de sa poche **son manuel; et il en étudiait un paragraphe, debout**, avec sa bêche auprès de lui, **dans la pose du jardineiro qui décorait le frontispice du livre**. Cette ressemblance le flatta même beaucoup. Il en conçut plus d'estime pour l'auteur.²⁵

Percebemos nesse trecho que o processo de leitura que visa a uma aplicação numa experiência do mundo empírico está a par de uma leitura que prevê que os discursos, de alguma maneira, espelham uma realidade, ou seja, que estes estabelecem uma relação direta – e, portanto, sem mediação – com o real, abordagem ilustrada pela atitude da personagem que não consegue se desvencilhar dos livros em meio ao trabalho no campo e que chega ao cúmulo de encontrar semelhança entre a sua figura e a figura do jardineiro representada na capa do livro, levando-o a estimar – e, subentendendo-se, acreditar – mais no autor do manual. A inclusão da *bêtise* na relação que os copistas empreendem com o discurso alheio denota a forma irônica pela qual o

Incipit

25. “Acordados desde a aurora, eles trabalhavam até a noite, levando o trança-juncos na cintura. Através das frias manhãs de primavera Bouvard usava seu casaco de tricô debaixo da blusa, Pécuchet sua velha sobrecasaca debaixo do avental; – e as pessoas que passavam ao longo da clara-voia escutavam-nos tossir no meio da neblina.

Às vezes, Pécuchet tirava **seu manual** do bolso; e **estudava um parágrafo, em pé, com sua enxada perto de si, na pose do jardineiro que ilustrava o frontispício do livro**. Essa semelhança o agradou demais. Ele sentiu mais estima pelo autor”. FLAUBERT, G. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Gallimard, 1979 [1881], p. 97. Tradução e grifos nossos.

narrador descreve seu processo de leitura, apontando a marca da ironia do próprio romance que está sendo construído.

Assim, sem perceberem o engodo no qual caem continuamente, as duas personagens nos levam a um desfilhar discursivo, delineando a forma pela qual eles pesquisam, leem e apreendem o que leram. Lemos, portanto, na obra de Flaubert, a exposição dessa espécie de ‘revisão bibliográfica’ dos dois copistas, que leem e discutem os diversos temas citados de uma forma bastante peculiar, incluindo em suas falas citações e trechos de toda a espécie de discursos científicos, numa exposição ficcional de uma forma possível de leitura e de pesquisa, exposição ficcional de como se inclui e se amalgama discursos díspares num só discurso.

Nesse sentido, podemos observar essa profusão de discursos na leitura e na discussão dos copistas e a forma caótica através da qual estes advêm no discurso das personagens, no excerto a seguir, no qual eles decidem aprender química:

Pour savoir la chimie, ils se procurèrent le cours de Regnault – et apprirent d’abord que “les corps simples sont peut-être composés”. On les **distingue** en métalloïdes et en métaux, – différence qui n’a “rien d’absolu”, dit l’auteur. De même pour les acides et les bases, “un corps pouvant se comporter à la manière des acides ou des bases, suivant les circonstances”.

La notation leur parut baroque. – Les Proportions multiples troublèrent Pécuchet.

– “Puisqu’une molécule de A, je suppose, se **combine** avec plusieurs parties de B, il me semble que cette molécule **doit** se diviser en autant de parties; mais si elle se **divise**, elle **cesse** d’être l’unité, la molécule primordiale. Enfin, je ne comprends pas.”

– “Moi, non plus !” disait Bouvard.

Et ils recoururent à **un ouvrage moins difficile, celui de Girardin** – où ils acquirent la certitude que dix litres d’air **pèsent** cent grammes, qu’il **n’entre** pas de plomb dans les crayons, que le diamant **n’est** que du carbone.

Ce qui les ébahit par-dessus tout, c’est que la terre comme élément **n’existe** pas.²⁶

Observamos, nessa passagem, a presença não apenas de referências nominais a vários livros que as personagens leram, mas também partes desses discursos em citações diretas, com o uso de aspas. No entanto, percebemos que os trechos citados, desconexos de seu lugar de enunciação, isto é, de seus discursos de origem, adquirem o estatuto de máximas gerais que se confrontam umas com as outras, denotando a nulidade do saber humano acumulado, desvendado em sua inoperância, posto que os discursos coadunam sentenças que trazem verdades relativizadas e discordantes entre si.

Incipit

26. “Para aprender química, eles buscaram o curso de **Regnault** – e aprenderam primeiro que “os corpos simples possivelmente são compostos”.

Eles **são separados** em metaloides e metais, – diferença não possui “nada de absoluto”, **diz o autor**. Igualmente para os ácidos e as bases, “um corpo podendo se comportar como um ácido ou como uma base, conforme as circunstâncias”.

O enunciado lhes pareceu barroco. As Proporções múltiplas perturbaram Pécuchet.

– “Posto que uma molécula de A, suponho, se **combine** com algumas partes de B, me parece que esta molécula **deve** dividir-se em igual número de partes; mas se ela se **divide**, ela **deixa** de ser a unidade, a molécula primordial. Enfim, não entendo.”

– “Eu também não!” dizia Bouvard.

E eles recorreram a **uma obra menos difícil, a de Girardin** – onde eles obtiveram a certeza de que dez litros de ar **pesam** cem gramas, que não **há** chumbo no lápis, que o diamante nada mais é que carbono.

O que os surpreendeu acima de tudo, é que a terra como elemento **não existe**. FLAUBERT, G. Op. cit., p. 116. Tradução e grifos nossos.

No entanto, a profusão de discursos alheios aparece também sem as aspas, no meio do discurso relatado do narrador. Vemos, então, pedaços de frases nas quais não podemos mais distinguir se se trata do narrador relatando os discursos alheios ou de um discurso indireto livre com o relato desses discursos – “On les **distingue** en métalloïdes et en métaux, – différence qui n’a “rien d’absolu”, **dit l’auteur**” –, ou de um discurso direto, com a discussão das personagens acerca das leituras – “– Puisqu’une molécule de A, je suppose, se **combine** avec plusieurs parties de B, il me semble que cette molécule **doit** se diviser en autant de parties; mais si elle se **divise**, elle **cesse** d’être l’unité, la molécule primordiale. Enfin, je ne comprends pas”. Percebemos que nas três possibilidades citadas, o uso do tempo verbal no discurso alheio é sempre o mesmo, a saber, o presente do indicativo, causando uma mescla de vozes e apagamento das referências, quando nos deparamos com um trecho como: “Et ils recorurent à un ouvrage moins difficile, celui de Girardin – où ils acquirent la certitude **que** dix litres d’air **pèsent** cent grammes, qu’il n’**entre** pas de plomb dans les crayons, que le diamant n’**est** que du carbone”, no qual não sabemos de quem é a voz das sentenças que vêm depois da conjunção *que* em negrito, podendo estas ser, inclusive, citações diretas, mas sem aspas, das próprias obras lidas pelas personagens.

Dessa forma, os olhos do leitor, ao perceber a ironia cunhada por essa leitura dos copistas, se não se voltam de imediato para a forma literária da obra, são levados a questionar seu próprio procedimento de leitura e a observar, ao menos, a profusão de discursos inseridos no romance, através da boca das personagens. O leitor

nota então que o romance flaubertiano se constrói sobre uma teia de discursos variados, sem os quais a própria ficção fica inviabilizada, como um castelo de cartas que se desfaz com um sopro.

Assim, a estrutura da obra evidencia seu maquinário ao mostrar, ainda que de forma irônica, a maneira como se faz um romance a partir da indiscriminada inserção de discursos alheios em sua própria trama ficcional, discursos que entram na trama do literário e passam a ser regidos pela lógica do ficcional, desvinculados de sua origem enunciativa do campo do saber científico ao qual pertenciam, tal como nos diz Gisèle Séginger acerca da relação entre a literatura e os saberes em Flaubert, relação vista pela autora como indicadora de um fazer literário crítico:

Flaubert sait déjà, comme dans les œuvres suivantes, faire un usage fictionnel des savoirs et des discours. Il invente une organisation fictionnelle qui les retourne, il fragmente les argumentations, les dispersant dans les énoncés de locuteurs différents. Dès 1849, la fiction acquiert une *fonction critique* et se décale par rapport aux savoirs mêmes qui l'informent.²⁷

Assim, a literatura se serve dos discursos dos outros campos sem, no entanto, se subordinar a eles, já que os discursos entram na lógica discursiva ficcional, perden-

27. “Flaubert já sabe, como nas obras seguintes, fazer um uso ficcional dos saberes e dos discursos. Ele inventa uma organização ficcional que os modifica, ele fragmenta as argumentações, dispersando-as nos enunciados de locutores diferentes. A partir de 1849, a ficção adquire uma *função crítica* e se distancia com relação aos próprios saberes que estruturam a ficção”. SÉGINGER, G. “La Tentation et les savoirs”. *Flaubert. Revue critique et génétique*, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://flaubert.revues.org/index389.html>>. Acesso em 14 mar. 2009, p. 7. Tradução e grifos nossos.

Incipit

do seu valor de documento. A acumulação dos saberes em *Bouvard & Pécuchet*, portanto, não denota uma acumulação de erudição, nem a tentativa de fidedignidade com o real, conforme expusemos no início deste artigo, mas mostra que

C'est en ce sens que le savoir scientifique, dans l'univers flaubertien, a souvent partie liée avec le rêve et la contemplation. La science permet d'accéder – au prix il est vrai de tensions – à l'« exaltation vague » qui est selon Flaubert le summum de l'art. Si Flaubert parcourt les bibliothèques avec la même ardeur qu'il se livre à des enquêtes de terrain, ce n'est pas seulement par souci du détail « chic » (comme le font ses amis les Goncourt), c'est pour porter le travail de l'imagination à sa plus haute puissance et donner corps à cet imaginaire qui « naît et se forme », selon Michel Foucault, « dans l'entre-deux des textes »²⁸

Percebemos que o romance flaubertiano, ao se afastar de uma relação meramente documental com os discursos, reitera uma postura crítica tanto com esses discursos, como com relação à própria literatura, ao colocar seus elementos de composição como assunto romanesco e ao questionar as condições de legibilidade da própria obra através da ficcionalização da leitura dos dois copistas.

28. “É nesse sentido que o saber científico, no universo flaubertiano, geralmente está associado com o sonho e com a contemplação. A ciência permite aceder – ao preço, é verdade, de tensões – à “vaga exaltação” que segundo Flaubert é o apogeu da arte. Se Flaubert percorre as bibliotecas com o mesmo ardor com o qual ele se abandona às pesquisas de campo, não é apenas pelo interesse pelo detalhe “chique” (como fazem seus amigos, os Goncourt), é para levar o trabalho da imaginação até a sua mais alta potência e dar corpo a esse imaginário que “nasce e se forma”, segundo Michel Foucault, “no intervalo dos textos”. VATAN, F. “Flaubert et les sciences. Avant-propos: Du désir de savoir à l'art de (faire) rêver”. *Revue Flaubert*, n. 4, 2004. Disponível em: <<http://www.univ-rouen.fr/flaubert/10revue/revue4/revue4.htm>>. Acesso em 14 mar. 2009, p. 9. Tradução nossa.

FLAUBERT E MACHADO: BIBLIOTECA FANTÁSTICA DE BABEL

Para além da continuidade da tradição de uma literatura que se quer autorreflexiva ou metaficcional, vimos que em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em *Bouvard & Pécuchet* estabelece-se uma relação muito particular com o literário e com seus elementos, em narrativas que se dobram sobre si mesmas, ficcionalizando o que é próprio da literatura, a fim de construir um discurso que é como uma biblioteca, com seus discursos alheios, seus leitores, suas leituras, seus autores produzindo e suas obras sendo forjadas.

Observamos que essas obras, ao colocarem a literatura numa posição de objeto, assumem uma posição crítica tanto no que tange ao aspecto comunicativo da linguagem como no que concerne à própria literatura, ao aglomerar discursos indiscriminadamente e ao construir uma ficção que se quer uma biblioteca fantástica, potencialmente aglutinadora de todos os discursos possíveis, mimetizando a biblioteca total da ficção borgiana, na qual um livro reenvia a outro, infinitamente, numa configuração que aproxima a biblioteca fantástica de Michel Foucault à biblioteca de Babel de Jorge Luis Borges:

Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... En aventuras de ésas, he prodigado y consumido mis años. No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un *libro total* (...) ²⁹

29. “Para localizar o livro A, consultar previamente um livro B que indique a localização de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C que indique a localização de B, e assim até o infinito... Em

Incipit

Dessa forma, tanto em Machado de Assis como em Gustave Flaubert, vislumbramos uma literatura que se coloca defronte ao espelho, que espelha sua própria forma, seu modo de se construir e sua maneira de ser lida, apontando criticamente para uma enunciabilidade e uma legibilidade que não pode prescindir de uma relação discursiva com o já-escrito, mostrando que a literatura não pode mais ser vista fora de si mesma, não pode mais ser contemplada fora da biblioteca.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL; MEC (Comissão Machado de Assis), 1975 [1881].
- BAPTISTA, A. B. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, 2003.
- BARTHES, R. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- _____. “La mort de l’auteur”. *Œuvres complètes. Tome III*. Paris: Seuil, 2002 [1968], p. 40-45.
- _____. *Le degré zéro de l’écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953, 1972.
- BORGES, J. L. “La biblioteca de Babel”. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé Editores, 1996, p. 465-471.
- FLAUBERT, G. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Gallimard, 1979 [1881].

aventuras como essas, gastei e consumi meus anos. Não me parece inverossímil que em alguma estante do universo exista um *livro total* (...). BORGES, J. L. “La biblioteca de Babel”. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé Editores, 1996, p. 469. Tradução e grifos nossos.

FOUCAULT, Michel. "La bibliothèque fantastique". In: GENETTE, G.; TODOROV, T. (Orgs.). *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983 [1967], p. 103-122.

_____. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. "Qu'est-ce qu'un auteur ?". *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Seuil, 1994 [1969].

SÉGINGER, G. "La Tentation et les savoirs". *Flaubert. Revue critique et génétique*, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://flaubert.revues.org/index389.html>>. Acesso em 14 mar. 2009.

VATAN, F. "Flaubert et les sciences. Avant-propos: Du désir de savoir à l'art de (faire) rêver". *Revue Flaubert*, n. 4, 2004. Disponível em: <<http://www.univ-rouen.fr/flaubert/10revue/revue4/revue4.htm>>. Acesso em 14 mar. 2009.

Incipit