

Ensaio sobre o prólogo: liminaridade, dialogismo e autoconsciência no romance

Augusto Rodrigues da Silva Junior
UnB

RESUMO: A partir de uma genealogia do romance humorístico-autoconsciente faremos a análise de alguns prólogos. Considerados como poderosos *topoi*, revelam uma verdadeira poética do jogo discursivo no interior do gênero literário característico da modernidade: o romance. Levando ao mundo a consciência dos novos aspectos da palavra publicada, alguns artistas da modernidade escreveram discursos sobre discursos e fundaram uma variedade literária. Rabelais, Cervantes e Sterne cultivaram homens de papel e estilos polifônicos que movimentam a autoconsciência narrativa, espécie de ponto de fuga a disputar lugar com o enredo e outras partes estruturais. Nesse *lugar* de abertura e fechamento do livro, todas as vozes se encontram: autor, narrador, leitor, ideias, edição, editor etc. Partindo de uma posição liminar, o prólogo, cria-se um sistema de vozes que enunciam e respondem para mostrar como o homem se decompõe e se recompõe nesta sarabanda chamada vida.

PALAVRAS-CHAVE: Prólogo literário. Dialogismo literário. Narrativa literária autoconsciente.

ABSTRACT: From a genealogy of self-consciousness humorous novel will do the analysis of some prologues. Considered as powerful *topoi* reveal a true poetic discourse of the game within the genre characteristic of modernity: the novel. Taking the world awareness of new aspects of the published word, some artists wrote

discourses about discourses and founded a literary variety. Rabelais, Cervantes and Sterne cultivated men of paper and polyphonic styles that move the narrative self-consciousness, a kind of vanishing point instead to compete with the plot and other structural parts. In this place of opening and closing the book, all voices converge: author, narrator, reader, ideas, editing, editor etc. Based on a preliminary position, the prologue, it creates a system of voices that enunciate and respond to show how man breaks down and rebuilds this sarabande called life.

KEYWORDS: Literary Prologue. Literary Dialogism. Self-conscious Literary Narrative.

A forma romance viabilizou uma releitura criativa no interior do próprio gênero. As fendas no interior deste *locus* movimentam as ideias dos personagens e dos homens do seu tempo com o leitor futuro. Tudo surge em um mesmo plano de autonomia discursiva e deixa aberturas para novas formas. Na variante humorística, o autor abdica de seus direitos “autoritários” e compartilha a imaginação. Essa linhagem insere o trabalho e a reflexão sobre o ato ético da escrita, propondo, em sua base uma disposição dialógica que equaciona a imagem do indivíduo na modernidade.

Rabelais, Cervantes e Sterne (ainda tributários do carnaval medieval da linguagem, embora o último já evoque certa subjetividade) celebraram essa inventividade da autoconsciência. Os prólogos, além de refletirem metalinguisticamente a construção do enredo propriamente dito, ou seja, o universo habitado pelos seres de papel, criam argumentos e polêmicas a serem desdobradas ao longo das páginas e dos tempos. Imagens já conhecidas do grande público são jogadas distraidamente e cabe ao leitor recriar significações paralelas.

Nestes livros tudo está em dúvida, até mesmo a própria dúvida é romanceada e serve como chave de decifração do mundo. Cervantes “queima” vários livros de Cavalaria na seleção feita pelo Cura e pelo

Barbeiro. Sterne também, em muitos momentos, não deixa de destacar suas dúvidas ante o racionalismo das Luzes – não por acaso, elege como um dos seus precursores o francês Rabelais. Ao brincarem com suas glosas e citações, instauram um diálogo com a tradição e instigam o debate no interior da obra (feita de emendas criativas). Capciosamente cada nome aparece citado para motivar ou impedir a busca de despropósitos. Aventuras e opiniões recriam o retrato satírico das sociedades de seu tempo em um excedente de visão propiciado pela abertura da obra. Fazem rir o melancólico e gargalhar o já risonho no encontro do humor com a melancolia derrubando as fronteiras entre enunciado e público, condensando traços da miséria humana na pintura das contradições e desmistificando a concepção de mundo do seu tempo.

O prólogo utiliza um ritmo oscilante e dúplice, com sua privilegiada posição de “entre-lugar” (do personagem-vivente, do narrador-biográfico e do autor criador) que lhe permite instalar-se no limiar. Entre o antigo fechado e o novo inacabado, o reconhecimento de outras vozes confronta a própria voz do escritor com padrões estéticos vigentes. Novas possibilidades de representação e de conjugação de “sistemas teóricos” (ideias de outros) apontam os infinitos substratos poéticos e estilísticos que povoam essa criação.

Segundo Bakhtin (2002b), um conjunto de valores antigos ecoa de forma invisível a partir da cultura popular e oral. Em maior ou menor grau, ela reverbera e se transforma nos grandes romances. Nesta genealogia analisada, mantém-se a força de uma *archaica estilística* e os gêneros evocados são dotados de uma grande força capaz de *fazer aterrissar, materializar e corporificar o mundo*. Da dinâmica fundamental e problematizadora de Rabelais e Cervantes à presença do pensamento ambivalente do escritor inglês, matizado pelo tom corrosivo do escárnio, nascem enunciados. Esta *topografia*, pré-discursiva, proto-espacial, prepara a atmosfera das *formas e imagens* e têm a

capacidade de colocar em circulação, antes da leitura do livro em si, detalhes internos e essenciais que se revelarão nas páginas posteriores. Como *topos* na modernidade podemos dizer que ele é um *limen*. Um campo liminar que consegue ser o começo do livro e o fim da história, cuja linguagem *ataca* o passado e revela a *sua verdade nova no mundo*. Neste momento de efervescência e consolidação da prosa, na tarefa de representar o momento, a literatura equaciona a vida social e representa a si mesma.

Esta força do *Ao leitor* oferece um espaço capaz de abrigar imagens carregadas de realismo e história e, ao mesmo tempo, cria fantasias e levanta questões. Para demonstrar tais ações, consagraremos os nossos próximos passos à uma teoria do prólogo como espaço liminar da ascensão da prosa. Posteriormente, compararemos os modos de fazer esta tópica em Rabelais, Cervantes e Sterne – fundadores da tradição humorística-autoconsciente.

Um fato dinâmico para a leitura deste *topoi* é entendê-lo como introdução do romance, último capítulo do livro e espaço fronteiroço entre o homem rememorado e o trabalho formal. No instante em que uma poética prenuncia-se e difunde as relações dialógicas entre autoria e escrita, nomes e trejeitos pertencentes à prosa ocidental anunciam uma forma que movimenta traços sério-cômicos, procedimentos e poéticas.

A partir desse processo estilístico na abertura do livro e fechamento do texto o todo é antevisto e revisto. São delineados os modos de angariar e enganar o outro, as reflexões sobre a criação literária, os caracteres que objetivam a interação dialógica com outros escritores e os destinatários hipotéticos que têm suas réplicas antecipadas. No cruzamento estratégico de vozes ocorre a infiltração nos interstícios de outras vozes e o desejo de sua inserção no cânone. Da posição que se fala há sempre um movimento crítico, desdobrado do olhar

do outro e dotado de inúmeros valores articulados. Assim, esta arena narrativa (o prefácio) é um microcosmo que revela o macrocosmo.

Os prefácios assinados por autores, bem como aqueles assinados e estilizados por projeções autorais, marcaram profundamente a história do gênero. Apresentando ansiedades, explicações e sentimentos diante de uma plateia, são manifestos que elucidam procedimentos, inquietações de uma época, configuram artimanhas e se integram à trajetória do personagem com autonomia ideológica. Os intróitos são cartões de visita ambivalentes, pois trazem as matérias explícitas sumariamente mascaradas pelo tom confessional e fingidor. Uma voz farsista prepara o leitor, evoca a imagem da obra, e apresenta personagens-ideólogos – sujeitos da própria consciência.

Os livros escolhidos para o exercício deste ensaio são: *Gargântua e Pantagruel*, *As aventuras do engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha* e *As aventuras e opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Na análise de suas tópicas polifônicas transparece a tradição humorística moderna (BAKHTIN, 2002a) e o legado da narrativa autoconsciente (SENNA, 1998). Destas duas visões chegamos à imagem do prólogo humorístico-autoconsciente.

Assim, esta “conversa” antes de começar, instaura uma impressão de intimidade para agradecer o leitor. Para isso, um halo de displicência e de aparente insegurança aliada à consciência e domínio (do todo) conjuga sentimentos e razões globais e toca instâncias criativas que envolvem a publicação, o exercício metalinguístico e a vida com seus realismos e fantasias. Com caracteres da totalidade do “que se vai ler”, os traços sociais, a história e a voz biográfica aparecem funcionando e em conflito.

Para falar mais detalhadamente sobre os prefácios, vejamos sua natureza e suas variantes. Dentre as mais diversas manifestações, vários nomes re-significam esse *locus amoenus/locus horrendus*: invocação,

pródromo, prolegômeno, preâmbulo, advertência etc. Sua aparente função de apêndice amalgama-se de tal maneira com o restante do livro, que, muitas vezes, impossibilita enxergar sua condição dúplice de autonomia e interatividade. Poucos textos críticos tratam diretamente do assunto. Um deles, *O artigo sobre os prefácios* de Carpeaux (1976) e o outro, um *Prólogo dos prólogos* de Borges (1985). A despeito da generalidade com que tratam do tema, apresentamos considerações convergentes.

De outra maneira, a interpretação de Bakhtin (2002a) dos intróitos de *Gargântua e Pantagruel* no capítulo “O vocabulário da praça pública na obra de Rabelais” mostra a importância dessa forma estilizada para iluminar a crítica da literatura e da cultura. Segundo o pensador russo, as ideias que constituem o interior dos livros estão prenunciadas nas suas aberturas. Além disso, mostra como concepções de mundo confrontadas com “alusões e ecos da atualidade política e ideológica” (2002a, p. 169) reverberam na totalidade material e livresca. Seu caráter liminar acentua-se em grandes escritores e ilustra fatores importantes na formação do autor e da sua concepção de gênero.

Os termos prefácio e prólogo, para Carpeaux e Borges, estão mais ligados à língua que utilizam do que ao tipo formal que definem. Para os dois, os traços estilísticos e estruturais estão integrados organicamente ao texto e ambos constataam a dificuldade de encontrar estudos sobre o assunto justamente pelo seu caráter de tópica à margem (aparente) do conjunto prosaico:

Verifiquei que se trata de assunto totalmente inédito. Verifiquei que não existe no mundo livro nenhum sobre esse tema. Não há fontes nem referências. Os prefácios nem sequer têm verbete nas enciclopédias de termos literários. Como vou escrever sobre isso? [...] Só a [enciclopédia] espanhola, a Espasa-Calpe, tem várias páginas (CARPEAUX, 1976, p. 25).

Que eu saiba, ninguém formulou até agora uma teoria do prólogo. A omissão não nos deve afligir, já que todos sabemos do que se trata (BORGES, 1985, p. 8).

Isso demonstra que durante muito tempo este *topoi* foi considerado acessório e que somente a partir do século XX ele passou a ser percebido de forma consciente como índice das contingências históricas e dos valores estéticos. No romance, são espaços formais de construção e tiveram muita importância na sua história, pois funcionaram como “[...] fórum público e coletivo de debate à procura dos modos de formalização estética de aspectos constitutivos de uma sociedade em mudança” (VASCONCELOS, 2007, p. 21).

Na prosa, sob a máscara autoral, ou na condição de simples espaço para o contador de histórias, Carpeaux o define como uma forma de aproximação com o público e faz uma classificação de acordo com as intenções: prefácios-justificativa, pedidos de desculpas, desafios, manifestos, sentenças etc. Percebe ainda, na poesia, que o eu poético faz o mesmo movimento para buscar os pares literários. Sejam eles, as (antigas) musas inspiradoras ou os leitores que seguram seus volumes impressos: “O verdadeiro prefácio das *Fleurs du mal* é aquele que o próprio Baudelaire escreveu no interior do poema: *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...*” (CARPAEUX, 1976). Essa ideia de familiaridade, também apontada por Bakhtin ao caracterizar o intróito como uma evocação do outro, faz dele um documento que conclama uma arena de debate entre o leitor e aquele que assume/assina – autor, pseudônimo, projeção narrativa etc.

Outro destaque é o texto de Samuel Jonson (1755 *apud* CARPAEUX, 1976) no seu *Dicionário da língua inglesa*. Ao invés de bajar um “mecenas” ele descreve sua condição e os seus sofrimentos para publicar. O crítico vê no relato um marco literário: o começo da era burguesa. Em vez dos grandes senhores, o grande público. Sterne

(contemporâneo de Jonson) leva às últimas consequências esse conflito editorial ao fazer dedicatórias irônicas, paródicas e subjetivas. Nos dois casos a era burguesa é representada (na Inglaterra) e a autonomia implica a necessidade de um comprador. Isso se estendeu gradativamente para outros países à medida que os públicos se formavam e o livro se firmava como mercadoria.

Essa necessidade de inserir “coisas antes”, desde as epopeias, passando pelo teatro grego até as formas medievais sempre funcionou como artefato estilístico. Esse instrumento de devoção a algum credo ou ideologia, demonstração de respeito a algum mecenas ou estadista, é também um resumo do texto, uma evocação a deuses e uma *topografia* para mostrar erudição, confrontá-la ou dissimulá-la.

Borges, por sua vez, introduz uma compilação (feita por um editor) de prólogos escritos ao longo de sua carreira. É um escritor canonizado que define esse exercício metalinguístico com um prólogo “elevado à segunda potência”. Mais condensado, pela própria natureza criativa, o escritor argentino chega a conclusões semelhantes às de Carpeaux e Bakhtin. Constata que nas primeiras linhas dos grandes textos o leitor mergulha em uma atmosfera verbal e estilística que se estende ao longo do processo. Uma atmosfera que prescinde, literalmente, da atenção do outro. O primeiro exemplo, o prefácio de Wordsworth para a segunda edição de suas *Baladas líricas* seria uma verdadeira poética das concepções temáticas e das imagens perceptíveis ao longo da obra. Para ele, quando o texto é essencialmente literário, o prefácio torna-se uma espécie de autocrítica e ficcionalização. Desde a abertura de *As mil e uma noites* aos *Ensaio*s de Montaigne ele percebe o caráter liminar: separado, enquanto parte autônoma e tipográfica, mas fundida ao discurso como parte integrante do todo.

Na análise de *Gargântua e Pantagruel* (2002a), Bakhtin mostra que desde as primeiras linhas o leitor é arrebatado por um clima verbal

específico. Ele reconhece a presença da voz do autor e da “consciência polifônica” em diálogo com outros sujeitos-consciência. Destaca a constância das variantes orais no seu interior e como eles se estendem pelos volumes. O narrador conclama a tradição (negada e afirmada) como um imperativo e congrega artifícios da *propaganda* e dos *pregões* populares. Em todos os âmbitos, a voz atrai a atenção dos *fregueses*.

Na galeria de introduções analisadas neste ensaio sempre ocorre essa intenção de angariar leitores: o modo de ver os acontecimentos da trama, os caracteres, a própria imagem como deslocamento meta-consciente, aditamentos em que o sujeito que enuncia tenta fazê-lo a partir da ótica do outro. Isso quebra qualquer rigidez clássica: o escrito e o oral surgem como forças e formas ambivalentes. Documento notório da publicação, o prólogo insiste que a obra é *filha do mundo* e *um mundo* concomitantemente. No caso do intróito assinado por seres de papel, a potencialidade dialógica amplia-se e as partes constituintes distendem sua capacidade semântica.

A característica principal do prefácio assinado pelos autores projetados (de Rabelais a Sterne) é convidar o leitor a pensar sobre o gênero, seu conjunto de códigos e sobre a condição existencial. Os nomes que povoam as linhas introdutórias evocam genealogias específicas e têm caráter persuasivo. Se no âmbito ético-social, a dicotomia entre o sujeito e o outro transparece, desenvolve-se um artifício técnico na construção do diálogo entre o que é narrado, a enformação do personagem, o contexto histórico e a presença do leitor neste espaço criativo. Esta tópica permite a interação entre os pólos de consciência e aproxima difusamente realidade e fantasia com a vantagem de “eximir” o ser de carne e osso de qualquer coisa. Este *topoi* relativiza os movimentos de elogio e de injúria, inerentes aos contextos populares e faz com que as formas orais apareçam mescladas com antigas práticas retóricas (renovadas) na escrita.

A arte literária do prólogo é, portanto, mais consciente e articulada do que suporíamos. Uma vez que a comunicação entre o sujeito projetado e o outro é uma das prerrogativas de qualquer intróito, a sua releitura após “o último capítulo” torna-se imprescindível para enxergar a visão do autor sobre si mesmo e sobre aquilo que ele queria antecipar ou despistar. Isto permitiria aprofundar as possíveis respostas às críticas sobre a obra, verificar se as filiações literárias procedem, se as promessas estilísticas se consumaram e se as propagandas eram enganosas...

Em *Pantagruel*, a cultura religiosa da época transparece de uma forma rarefeita e inventiva – afinal, era necessário evitar as possíveis censuras da Igreja. Nos prefácios de *Gargântua*, há artifícios para a inclusão de questões da “ciência humanista” aproximando-se da cultura popular e confrontando a religião obrigatória e ideologicamente inserida¹. Assim, o enunciado atendia a vertente radical da “crítica” – religiosa ou acadêmica. A questão científica romanceada confrontava os “intelectuais” da época e os discursos familiares eram facilmente reconhecidos pelos leitores “comuns”. Com disfarces e equações provocava a fusão desses caracteres para alcançar e polemizar com o maior número possível de pessoas. A opção, sendo artística, exigia criatividade. Rabelais, sob o pseudônimo (baixo-corpóreo) de Alcofribas Nasier² se apresentava como “fazedor” de uma literatura inovadora e zombeteira.

No prólogo de seu Livro IV, por exemplo, Alcofribas Nasier conversa com o leitor companheiro: “Notai bem tudo. O que aconteceu boa gente? [...] convidais-me para continuar a história pantagruélica,

¹ Padre Jean, um cínico mascarado pela batina, erige um discurso que conjuga disparidades. O clérigo Yorick de Sterne também é um religioso que cultiva o riso de Gargântua e Sancho e um artifício para desafiar a ordem.

² Nasier seria um nome advindo de nariz (*nez*) que, na cultura popular, liga-se à imagem fálica.

alegando utilidades e os frutos colhidos na leitura, entre todas as pessoas de bem” (RABELAIS, 1991, vol. 2, p. 16). Por outro lado, tece comentários ácidos aos críticos (caluniadores):

[...] diabos vestidos de saia; vendo todo mundo em fervente apetite de ver e ler os meus escritos, pelos livros precedentes, escarraram dentro do prato, quer dizer, censuraram-nos, desacreditaram-nos e caluniaram-nos, com a intenção de que ninguém não os visse, nem os lesse, fora suas poltronices. [...] advirto a esses caluniadores diabólicos que tratem de se enforcar no último pedaço daquela lua; eu lhes fornecerei os cabrestos (RABELAIS, 1991, v. 2, p. 18-20).

O prefácio fala com aqueles que deseja agradar e polemiza com os possíveis caluniadores da obra – que já está no seu quarto volume! O frontispício é uma resposta antes da proposição, pois antevê possíveis reações. Não por acaso recebe o epíteto de “ao leitor”, dando um tom de camaradagem e abrigando movimentos prenunciados na transposição da Idade Média para a Modernidade que ganham configurações à medida que a prosa afirmava-se no Ocidente.

A consciência que sustenta o estilo multiforme de Rabelais está longe da sisudez retórica e diminui a distância entre ele e o leitor e estabelece um clima de familiaridade no qual os dois disputam os níveis interpretativos e axiológicos no embate discursivo. A carnavalização, portanto, funciona como uma crítica ética da literatura vigente e instaura uma forma paródica de representar diferentes individualidades.

A linguagem estilizada, em que o sério-cômico é um motor desde as primeiras manifestações, rompe o curso normal da narrativa biográfica construída com “elementos basilares e típicos de toda trajetória vital: nascimento, infância, anos de aprendizagem, casamento, construção do destino, trabalho e afazeres, morte etc.” (BAKHTIN,

2003, p. 213). Este espaço discursivo relativiza a prática do direito de fala e difunde nessa genealogia humorística um inacabamento que redundando em um interessante instrumento estilístico, paródico e irônico que nunca se fecha em si mesmo.

Passemos a Cervantes e suas trapaças introdutórias.

Quixote, de carne e osso (no plano realista da prosa), e ainda vivo, parte para o mundo (no volume I) para que suas aventuras sejam contadas. No tomo II ele já é um ser de papel, conhecido por causa de um livro. Neste segundo intróito Cervantes mata o personagem antes de narrar sua nova saída e novas empreitadas. Nessa ruptura entre o homem e a *persona* (que viria) e que já existe (no tempo da existência material da leitura) ele dedica suas aventuras, como um todo, à “restauração da cavalaria”. Se antes Sancho queria apenas dinheiro e uma ilha, passa a querer figurar na memória da humanidade como personagem de livro. Antes, as pessoas que os encontravam fingiam e compactuavam com a loucura do cavaleiro. Depois, elas o fazem porque conheceram a dupla andante por meio da publicação.

A passagem no castelo do Duque, no livro II, ilustra essa proposição: todos entram no jogo fabular porque conhecem as *aventuras*. Entre os capítulos 30 e 69, diversas situações são “inspiradas” pelos eventos anteriores e são “respostas” para as expectativas da continuação. Com isto, a consciência ambivalente abole e renova limites: seres entre a condição de personagens e homens que têm o leitor (companheiro) como referencial e coexistem na condição livresca. Este contexto editorial amplia-se de modo conflitante: Quixote não é autor de uma obra, mas há uma passagem em que ele compõe oralmente uma aventura com o estilo que ele considera ideal para o romance de cavalaria. Estilo que “coincide” poeticamente com o livro em mãos!

No que diz respeito ao livro de Cervantes romance como grande *topoi* polifônico da modernidade, Miguel de Cervantes inaugurou um

capítulo especial na literatura mundial. Seus heróis conduzem e são conduzidos por *aventuras* que tocam o cerne da fundação do homem moderno. Obra inaugural e definitiva, nos campos da realidade e da fantasia, gerou duas figuras díspares e complementares: Dom Quixote e Sancho Pança. O escritor espanhol, na multiplicidade estilística que a prosa oferece, fecundou a prosa com sua verve articuladora de gêneros. Por isso, o berço dessa convergência entre realidade e fantasia e do movimento autoconsciente na narrativa têm *O engenheiro fidalgo dom Quixote de la Mancha* como trabalho primordial.

Poucas obras conseguiram condensar com tanta grandeza as assimetrias e absurdos que impulsionam a humanidade. Particularmente, ela representa o diálogo com a tradição (oral, épica, cavaleiresca etc.) e fecunda a representação do “homem interior” – que terá em Sterne seu grande representante. Ele consolida um imenso celeiro de tipos da modernidade, formas e conteúdos e desenvolve inúmeras possibilidades do gênero (BAKHTIN, 2002b, p. 199). Nas aventuras dos seres andantes, explicita-se a racionalidade de um mundo louco. As dúvidas e fraquezas humanas, diante da grandeza da existência, confrontam mundos ultrapassados e arcaicos e apontam para o futuro.

No *Ao leitor* do primeiro volume temos as inquietações essenciais do todo e as ansiedades fingidas (ou não) dos intrínsecos. Anunciando a capacidade de representar linguagens, a fusão interna de discursos expressos em um grande mundo chamado prosa, a originalidade autônoma da conversa inacabada ressoa. A vontade de impressionar tem sua energia criadora prenunciada no *Ao leitor* e caracteriza-se por ser uma realização com a leveza de começo e o peso de fim:

Prólogo

Desocupado leitor: independente de qualquer juramento, poderás crer-me que eu quisera que este livro, como filho do entendimento, fosse o mais

formoso, o mais galhardo e o mais discreto que se pudesse imaginar. Não me foi possível, porém, ir de encontro à ordem da Natureza, de vez que, nesta, cada coisa engendra outra que lhe seja semelhante. Assim, que poderia engendrar este meu estéril e mal cultivado engenho, senão a história de um filho seco, enrugado, magro, antojadiço e cheio de ideias várias, nunca dantes imaginadas por outrem – como se tivesse nascido num cárcere, onde todo o incômodo tem seu assento e todo ruído faz sua triste morada? (CERVANTES, 1997, p. 7).

Seguindo os passos do *siglo de oro* espanhol, um caráter farsista distorce o motivo aparente de todo prefácio. Na conversa com um hipotético leitor, a voz narrativa é personificada e aparece discutindo a obra. Área “tradicional” para a venda, o anúncio é arditosamente construído. A grandeza e o ineditismo e os elogios confrontam-se com a figura esquelética do personagem principal sofrendo para “introduzir” a obra pronta. Na multiplicidade potencial dessa introdução “adulterada”, o improvável se manifesta e, antes mesmo de adentrar as páginas, o leitor é arrebatado por uma aura de destemperanças, falcatruas e paradoxos. Construído como um labirinto de linguagens, não se pode afirmar se o prefácio é do escritor que assina a capa, pois, se o for, quem seriam, no interior da história, Cide Hamete Benengeli e esse homem personificado na sala de casa lamentando a falta de intróitos. “Dentro e fora do enredo” os dois amigos são conclamados a ocuparem um lugar no mundo, no livro, na edição. Se a voz de Cervantes tenta se impor na abertura, não sem fingimento, ela será diluída pelo próprio fingimento:

Mas eu, que, embora pareça o pai, sou padraсто de *Dom Quixote*, não quero deixar-me levar pela

corrente do uso, nem suplicar-te, quase com lágrimas nos olhos, como o fazem outros, caríssimo leitor, que perdoes ou releves as faltas que vires neste meu livro, pois não és seu parente, nem amigo; tens tua própria alma em teu corpo, e teu livre arbítrio para julgar o que é mais razoável; e estás em tua casa, da qual és o senhor, tal como o é o rei de suas alcavalas – ademais, bem sabes o que comumente se diz: “debaixo do meu manto, ao rei mato”. E tudo isso te isenta e libera de qualquer respeito e obrigação para comigo; e assim podes dizer desta história o que bem te parecer, sem temor de ser caluniado pelo mal, ou premiado pelo bem que dela disseres. Só quisera dar-te limpa e desnuda, sem ornamentos de prólogo e do inumerável catálogo dos costumeiros sonetos, epigramas e elogios, que soem ser postos no começo dos livros. O que te sei dizer é que, embora me tenha custado algum trabalho compô-la, maior foi o de preparar este prefácio que ora lêes (CERVANTES, 1997, p. 7-8).

Negando arduamente a obrigatoriedade da abertura, os signos rompem a aliança entre o que é anunciado e o que se anuncia. Se o texto de Cervantes volta-se para si mesmo (o livro II retomando o livro I), o prólogo lido depois do fim, aumenta ainda mais as fronteiras da inventividade. A autoconsciência, filosoficamente cínica, condiciona os procedimentos editoriais e insere “enciclopedicamente” textos antes da história: epigramas, elogios, dedicatórias etc. Ao brincar com a expectativa da opinião, tem-se o embrião paródico das inúmeras dedicatórias de Tristram. A ideia de que a obra protege-se a si mesma, antevendo a crítica literária desfavorável, já é antevista por Cervantes.

Essa presença, outra vertente que movimentava a narrativa humorística, surge do confronto destronante do grito dos pregões. Desfazer-se

do mau comprador é uma forma de convocar uma clientela fiel. O embate paródico dos componentes que autorizam a voz revela a ignorância dos “formadores da opinião” que, “não sendo pais, destratam os filhos” alheios. Num clima de litígio que antevê a resposta, a imagem da recepção é energia criadora e pilar de uma ponte semântica. A categorização dos tipos de leitura presentes nos predecessores é plural: 1) a paternal e sentimental relação com a obra, típica do criador; 2) o eventual leitor que tem um olhar “mais independente”; 3) o crítico caluniador, que exige o *inumerável catálogo de sonetos, epigramas e elogios* antes do livro propriamente dito.

Compartilhando o reflexo editorial da época, o intróito quixotesco, lembra a humanidade do ser de carne e osso e, com humildade dissimulada, confessa que deseja agradar aos leitores. Enquanto Cervantes despreza a tradição, o autor personificado sofre e titubeia. A “incapacidade” de inserir essa produção inacabada e subserviente desafia parodicamente a prática e lembra que a obra em si mesma se protege. Dramatizando a situação, insere um “amigo” – enquanto o livro começa naturalmente. Rindo da exigência intelectual de citar, alega que foi “mais fácil escrever o todo” do que inserir um rol de nomes e textos. Desvencilhando-se de qualquer opinião, transfere ao “outro” essa tarefa:

Muitas vezes tomei da pena para redigi-lo e de novo a larguei, por não saber o que escrever. Certa feita, achava-me em suspenso com o papel diante de mim, a caneta na orelha, os cotovelos sobre a mesa e o rosto enfiado nas mãos, a pensar no que diria, quando entrou de súbito um amigo, espirituoso e entendido. Vendo-me este pensativo, perguntou-me a causa, que lhe não encobri: expliquei-lhe que ali estava a imaginar qual seria o prólogo para a história de Dom Quixote e que, na indecisão, não

me alentava a escrevê-lo, nem, muito menos, a publicar as façanhas de tão nobre cavaleiro (CERVANTES, 1997, p. 8).

As exigências adquirem um novo olhar porque o significado das novelas de cavalaria também foi adulterado. Essa personificação da figura que assume a realidade da publicação e faz-se objeto da própria narrativa, evita falar diretamente com o público. O desespero e a melancolia fingidos provocam o riso e conotam uma crise da incapacidade de glosar. As citações latinas, os seres canonizados, os sonetos gloriosos etc. para introduzir com erudição e eloquência são subvertidos (e negados) em prol do enredo. Ao deixar o prefácio, os discursos posteriores dizem respeito aos personagens e ao contexto, frustrando a expectativa clássica e tradicional do poder “autorizante” e autoritário da abertura. Abolindo a prática, os volteios humorísticos apontam para a invenção: o estilo e a erudição na entrada encontram-se no interior da obra. Na desrazão e na imaginação polifônica os interstícios do prólogo deixam que a realidade da publicação e a fantasia do enredo façam a fusão de traços constitutivos, anunciando uma nova experiência do discurso.

Tudo nasce das negativas: da razão, do realismo, da cavalaria, do épico. No campo da tradição, contesta a ordem vigente nos idos de 1600. No âmbito dos personagens, renova os caracteres da representação prosaica. Nessa fusão das negativas, a loucura da leitura de Quixote, a sapiência popular de Sancho e a fluidez das máscaras autorais desafiam a lógica racional e afirmam um *limen* estilizado anunciando uma expressão multiplanar.

O tom cervantino funda-se na escrita de um romance sobre o romance. O intróito, por sua vez, discute a arquitetônica prosaística, a natureza das introduções e o que elas movimentam nas esferas social, editorial e existencial. A comunhão de vozes prepara a recepção

para o que irá ler e a metalinguagem problematiza a impressão de realismo. Nessa arena discursiva, extensiva ao todo romanceado, a linhagem fundada por Rabelais e Cervantes se constituiu autonomamente “quando foram criadas condições ideais para a interação e o esclarecimento mútuo das linguagens” (BAKHTIN, 2002b, p. 204).

O *Ao leitor* torna-se uma ponte entre o passado e o presente, entre o livro impresso e a impressão da leitura. Desafiando o floreio (intelectual e bajulador) dos intróitos, a prosa supera a dinâmica das manifestações culturais anteriores e desafia parodicamente os mundos literários vigentes. Nesta tópica dramática reside na materialidade da publicação e dá nova visada ao objeto da representação. Provoca sua época e as expectativas da recepção e realiza uma hibridização intencional. Com isso, funde linguagens e traz o enunciado vivo de uma língua viva:

[...] o híbrido romanescos é um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem viva de uma outra linguagem. [...] Exemplos clássicos são o *Dom Quixote*, o romance dos humoristas ingleses (Fielding, Smollet, Sterne) e o romance alemão romântico-humorístico (Hippel e Jean-Paul). Nestes casos, o próprio processo da escrita do romance e a imagem do romancista já [aparece], em arte, no *Dom Quixote*, (depois em Sterne, em Hippel e Jean-Paul geralmente se objetiviza) (BAKHTIN, 2002b, p. 159).

O argumento do romance, como local para “superar” os livros de cavalaria, é uma “resposta” estilizada, uma “explicação” autoconsciente para si mesmo e para os outros sobre o que se lê. Reafirmando

a liminaridade, o fingimento e a necessidade da releitura do intróito como último capítulo, enredo e ideias aproximam-se:

Mal terminei, meu amigo desandou a rir e, batendo com a mão na testa, replicou: – Por Deus, irmão, que agora acabo de corrigir um erro em que laboro há muito tempo, desde que vos conheço. Sempre vos julguei, discreto e prudente em todas as ações; hoje vejo, porém, que estais tão longe disso como o céu da terra. Como é possível que coisas de tão pouco valor, tão facilmente remediáveis, possam ter força para tornar indeciso e absorto um engenho como o vosso, tão maduro, tão dado a romper e superar dificuldades maiores? Garanto que não é falta de habilidade, mas sobra de preguiça e penúria de discurso [que] vos tornam indeciso e covarde e vos impedem, de revelar ao mundo a história do famoso Dom Quixote, luz e espelho da cavalaria andante (CERVANTES, 1997, p. 09).

Uma vez que o “direito de fala” é dado ao amigo suposto, ele solucionará o problema de maneira risível e também tecerá elogios ao “autor”, ao livro e ao famoso Dom Quixote. A encomiástica embusteira é marca da tradição do discurso oral da feira. O exagero e a louvação, ironicamente, afirmam uma suposta fama e a importância do personagem antes mesmo da publicação. O nó literário se dá na certeza das aventuras famosas por isso mesmo transformadas em livro. A atitude dramatizada, o riso e o desprezo pelos acessórios são literalmente rupturas carnalizadas e uma opção ética que se estende ao estético: se o livro foi escrito para criticar a malfadada galeria das aventuras de cavalaria, todo o intróito é elaborado para parodiar a prática de introduzir e para louvar (comicamente) a forma prosaica. A

condição liminar, anseio da fundação de um estilo específico, ao negar, explicita a filiação e forja duplos paródicos capazes de constituir uma força transcendente:

[...] essa capacidade de viver nos séculos futuros deve-se ao fato de que o romance de Cervantes dialogou em amplo e profundo com o que havia de mais valioso nas tradições anteriores da cultura, da literatura, da filosofia e da história, justificando, assim, sua continuidade em novas condições históricas e literárias (BEZERRA, 2005b).

No *Ao leitor*, aquilo que Cervantes desafia começa a ser referendado na prosa discursiva e na negação de artefatos que fogem do âmbito da narrativa. Negando uma linguagem neutra e agradável, em que a fluência e a suavidade são as marcas do estilo, as lamúrias e oscilações, os disfarces e presentificações rompem com o fluxo harmonioso e idealizado dos romances de cavalaria. Por estar separado formalmente do “enredo”, afirma sua ligação estilística com o todo e pelo sentimento de estar publicando, o espaço para a conversa inacabada tem o mesmo caráter do todo: o diálogo entre uma dupla, o dito popular, a paródia da tradição, o julgo da razão, a autoconsciência aberta em que o homem aparece em constante formação e transformação.

A aura de fantasia, sendo uma ameaça, é anunciada pelas máscaras de autor, de tradutor, de quem quer seja que assine a obra. Dentro da problemática dos enunciados, questões fundadoras (e fundamentais) da modernidade são trazidas na abertura-fechamento. Ludicamente, o hibridismo instala-se e o *Quixote* percorre vários gêneros anteriores: o pícaro, o pastoral, o romance bizantino, o diálogo (dramático) e, principalmente, os modelos dos clássicos da cavalaria – para superá-los e continuá-los.

Dom Quixote é um marco entre duas formas de pensar o mundo: a medieval, carnavalescamente criticada, e uma outra, que se anuncia. O romance, como gênero polifônico desde seu surgimento, dotado de um conjunto de consciências imiscuíveis capazes de estilizar as contingências, delineava a grande rede literária. Com diferentes individualidades, os personagens transformam-se em triste-alegres figuras das ações cotidianas e das mais profundas contradições humanas. Na vertente humorística da prosa, os seres se pensam e julgam em um embate de energias enformadoras. Nos falares diretos e indiretos sobre o processo de escrita, superar os modelos anteriores é a tentativa de sobrepor suas vozes e “restaurar a glória invejada” das aventuras do passado.

É para ser famoso que Quixote deixa sua casa. Sancho, posto que mais prático, deixa sua morada com a intenção de ganhar algumas moedas e livrar-se de sua indigesta esposa. Durante as aventuras, à medida que eles ficam conhecidos, mais os seres que encontram pelo caminho participam de suas aventuras, conscientes de que farão parte de ações “cavaleirescas”. A contradição humana representada pelas tristes figuras de Dom Quixote e Sancho Pança (que também sonha em ser famoso no Livro II) cadencia o estilo e as vozes estilizadas. Não tão somente como duplos, mas em dupla ambivalente, realizam-se e respondem-se nas aventuras compartilhadas. Enquanto um acredita, é alto e magro, é leitor voraz e fantasista, o outro duvida, é baixote e gordo, iletrado, homem do povo e realista. Juntas, essas forças, aparentemente paradoxais, unem-se por meio do diálogo na representação de uma linguagem que se representa a si mesma.

Das leituras proibidas do personagem, das vozes dissimuladas do narrador, do tradutor, de Cide Hamete Benengeli³ e da visão mundana

³ Benengeli (‘Be en geli’), em árabe significa “filho de Cervo”, “Cervante”.

de Sancho, a enformação da grande obra questiona a originalidade, a representação e o equacionamento da realidade pela literatura. O embate entre a cultura escrita e a oral, latente na postura e características culturais dos dois personagens, é relativizada pelas transformações sofridas pelos personagens. Ao longo do tempo, no segundo volume, tem-se um Sancho Pança dotado de uma linguagem mais culta e um Quixote desacreditado.

Cervantes tem erige uma arquitetônica prosaica que prenuncia um embate polifônico entre consciências autônomas. As partes do todo têm poder de negociação com o autor. Às vezes justificando uma realidade, às vezes confrontando, a literatura humorística constrói-se dentro de um sistema em nome do novo (“vinhos de outros labores” dirá Machado de Assis, ao discutir o *Ao leitor de Memórias póstumas de Brás Cubas*).

A modernização se dá no desmantelamento de modelos anteriores em nome da fundação contínua de um futuro. O prólogo conclama o ato da criação e a crença na vida (e seus absurdos). Por isso, essa redefinição topográfica: para existir como obra e como projeto que se pensa enquanto se escreve, o prefácio permite o mapeamento da relação do romance com gêneros da cultura (literatura, história, filosofia) e variantes da tradição oral (cantos épicos, lendas, provérbios, pregões), realizando com amplitude excepcional possibilidades do discurso plurilíngue.

Evocando tradições, nos mais vastos campos intelectuais, o romance abrange correlações e provoca alterações cronotópicas. Nega e assimila outros estilos para fundar-se originalmente em um processo paródico que aponta para a polifonia. Uma postura carnavalizada, plena de inversões, ambivalências e ironias, que desvela o espetáculo do mundo. A invenção do humano se dá no gênero, a reflexão desse humano como obra, como invenção, ocorre na tópica introdutória.

Negando os modelos monológicos, um novo domínio literário surge. Complexo e livre, inquieto e dialógico, levando ao aborrecimento dos *homens, as disparatadas histórias* de seres e livros.

Nessa linhagem, Tristram Shandy coloca-se como personagem de si mesmo, vivendo no tempo de seus contemporâneos. Na memória, a sua vida; no papel, um romance. O nó temporal se dá no ir e vir entre o presente de um homem de 40 anos que conta uma autobiografia, sempre interrompida pelas digressões e falas dos outros personagens. Tantas cabriolas não lhe permitem (factualmente) passar dos sete anos. Essa distensão temporal, os fatos revividos de forma sério-cômica e a prática da “opinião” foram características que desafiaram uma pretensa hegemonia da linguagem enobrecida. Desfazendo-se da hierarquia de uma ordem única, essa tradição distorce a forma clássica e leva ao ápice a representação prosaica: Rabelais, Cervantes e Sterne são os exponenciais europeus. Aparecem depois: Diderot, de Maistre, Garret, Machado, Borges, Calvino e Saramago. Nesse sentido, estudar o prólogo é complementar os estudos dessa história moderna de prosadores.

Desafiando o rigor da linguagem culta, vejamos os caracteres sternianos presentes em suas aberturas.

Em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (STERNE, 1998) o discurso é cúmplice da trama e exige a participação do leitor como energia enformativa. Na interpretação dos silêncios como força articuladora, a autoconsciência torna-se pilar da tópica literária e pertence ao caráter daquele que conta a história. A partir dos intróitos sternianos, podemos mapear o circuito interativo entre enredo e metalinguagem gerador de uma narrativa analítica e divertida. A referência aos diversos começos desse paradigma fragmentário demonstrará o caráter progressivo da obra. As interferências plurivocais, anunciam cadeias comunicativas entre o que é dito e o que virá. O diálogo com

a recepção, a visada sobre a reação dos contemporâneos e a técnica ziguezagueante são estratégias liminares que Sterne leva ao extremo. Seu romance biográfico, que recomeça continuamente e “nunca tem fim”, pode ser mapeado em um breve histórico da relação entre as edições e seu inacabamento editorial estilizado.

Nos volumes iniciais: dois prólogos independentes. No terceiro, Sterne dialoga com o anterior; no quarto (ambos de 1761), a narrativa acontece sem retomar explicitamente os outros (isso acontecerá no andamento). No quinto, ao contrário, há novo recomeço e uma dedicatória ao Lorde John Spencer (amigo e protetor generoso). No sexto, ele apenas retoma a sequência (1762). Depois, há um intervalo de três anos causados por convalescença do clérigo. No sétimo volume, ele “recomeça” com um prólogo significativo para toda a obra, comentando o afastamento, a natureza concreta do fato como um todo e funde sua condição real com a história do personagem-narrador. O oitavo tomo, lançado no mesmo ano, apenas continua o anterior. No nono (1767), que não se sabe ao certo se foi finalizado por Sterne, há uma nova dedicatória endereçada ao Sr. Pitt – o mesmo homenageado na segunda edição em que saíram os quatro volumes iniciais.

Pelo fato de o livro recomeçar sempre e ter uma postura metalinguística-autoconsciente, os intróitos são lugares para divagações de toda natureza. Funcionam como espaço-de-resposta para questões sociais, políticas e editoriais da época e como forte palco dialógico para os embates entre Sterne e Tristram Shandy. De natureza progressiva, as diferentes formas que abrem as histórias (os dois assinando prefácios, dedicatórias etc.) apontam para um jogo da escrita que contamina a todos os personagens e estilizações. Importa ressaltar que Sterne só fez suas dedicatórias pessoais depois da popularidade – a princípio, “o livro se protegeu a si mesmo” com Tristram. Portanto, na edição

definitiva, a menção biográfica ao Sr. Pitt não fazia parte do começo do livro. São prólogos duplos que ensejam marcas do sério-cômico e confrontam os aspectos cotidianos e sociais.

Primeiro, analisaremos a narrativa a partir dessas caricaturas de introduções e depois comentaremos a inserção desses índices que desafiam e se integram topo-estilisticamente ao discurso canônico.

A autobiografia começa de maneira abrupta e tradicional. O personagem atém-se à descrição (de origem rabelaisiana) do ato sexual de seu pai com sua mãe. Ele nasce do coito interrompido pelas badaladas do relógio de corda. Sempre falando com o leitor, os três capítulos iniciais narram esses instantes iniciais da sua vida – a condição de homúnculo⁴. No âmbito do romance biográfico, há um rompimento com o começo tradicional – que reside na data do nascimento. Tristram utiliza-se do grotesco para inserir uma peculiaridade original. A partir da fecundação de sua mãe, rompe de forma ambivalente com o padrão realista e confronta a lógica daquele que está acostumado com vidas contadas de maneira retilínea. Por meio da imagem do baixo-corporal revoga qualquer postura moralizante (Sterne clérigo) e elege o riso fecundante. Quando o leitor desavisado acha que vai seguir uma “vida” linear, as “opiniões” digressivas do cavalheiro penetram brutalmente no quarto capítulo – e não param mais:

Eu sei existirem no mundo leitores, bem como muitas outras pessoas que não são absolutamente leitores, – que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa. É por

⁴ “Homúnculo” designa no texto o espermatozóide, concebido na época, como miniatura do ser humano.

pura submissão a tal estado de espírito, e por uma relutância da minha natureza em desapontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão minucioso (STERNE, 1998, p. 47-48).

Depois de contar o detalhe fescenino para uma Inglaterra religiosa, fala de duas categorias de pessoas no mundo, os leitores e os não leitores: é a primeira fenda pensante. Evocando o espírito de uma época, ele comunga as expectativas da recepção quanto ao estilo. As artimanhas, extensivas a outros personagens, a arena de vozes lança a cumplicidade do leitor desde as primeiras linhas. Sacrifica a prosa tradicional pela vontade de conversar. O embate de ideias (Pai, Tio e o empregado Trimm) prepondera sobre o que seria o tema principal: a história do cavalheiro. Assim, no intróito, o significado dos termos “vida e opiniões” constituem-se de forma litigiosa e plural.

No primeiro rasgo, os três capítulos objetivos são comentados e prenuncia-se o caráter que será dado ao todo – pensar enquanto escreve. A partir de *sua* experiência ordinária e única no mundo, Tristram deseja chocar e surpreende atribuindo o fato de tergiversar diante da curiosidade do leitor. Dissimula as próprias vontades que darão o tom da autobiografia e, antes que seu livro se transforme em uma novela de sala, “como o temia Montaigne em seus *Ensaio*” (escritos da experiência), anuncia a sistemática violação do tom progressivo. Prevê “shandianamente” os curiosos habituados a prosas de outra monta (Defoe e Richardson?) e a herança da sátira luciânica, o anseio de dominar o leitor (SENNA, 2003), a tirania enfática do narrador (ROUANET, 2007) e a manipulação das citações de forma profana, desprovida de qualquer solenidade (SENNA, 2003). Tristram introduz marcas de fala e a vontade de monólogo (solilóquios autoconscientes) se rende à responsabilidade inerente a toda relação com o público:

[...] estou deveras contente de ter começado a história de mim mesmo da maneira por que o fiz; e de poder continuar a rastrear cada particularidade dela *ab ovo*, conforme diz Horácio. Horácio, bem o sei, absolutamente *não recomenda essa maneira de narrar*. Mas o cavalheiro em questão falava tão-só de um poema épico ou de uma tragédia; (esqueci qual) – ademais, se assim não fosse, cumprir-me-ia pedir perdão ao senhor Horácio; pois, no escrever aquilo a que me dispus, *não me confinarei nem às suas regras, nem às de qualquer homem que jamais vivesse* (STERNE, 1998, p. 48).

A negação do ideal clássico, também esboçada por Cervantes quando faz referências às poéticas e a Aristóteles, confirmam o embate entre o épico e o romance consolidado. O gênero aponta a força prosaica ambivalente e dialógica que o move. Presente em uma *archaica*, o estilo ébrio difunde sua poética. O nome de Horácio mostra que as “poéticas clássicas” de nada servem para a prosa moderna. Com isso, citações, negações e glosas compõem o movimento autoconsciente e abolem o predomínio de uma linguagem única (o discurso enobrecido da cultura oficial). Depois de aproximar seu livro ao de Montaigne (prosaístico e biográfico) na negação dos ideais clássicos, ouve e reconhece os ecos do passado, mas impõe, no presente desvelado, o princípio organizador da “sua originalidade”.

A cada linha, um nome comprova a consciência de uma longa genealogia de grandes nomes. Corroborando ou negando o desejo de estar entre eles, os nomes se equivalem e o desafio da herança literária e do enobrecimento da fala (transformada em escrita) confirma o que Tristram Shandy explicita: negar o hábito lógico de ler, pensar e escrever sempre em linha reta. O direito à voz, como na vida, é muitas vezes retratado em ziguezague porque a própria realidade

multiplanar funciona assim. Os personagens, além de quererem ser autores e/ou personagens, querem ser únicos.

As interrupções movimentam o tempo lógico e cronológico da ordem linear, mas nunca impedem que os anos do biografado passem. A pausa para o comentário, para a conversa, para a elaboração de teorias, rompe com a estrutura tirânica do pensamento monológico. Para isso escreve um romance que difunde “ideologias” e personalidades em luta. Logo, as fronteiras entre ficção e realidade se alargam, posto que as opiniões sobre o estilo polemizam com o que aparentemente seria mera reprodução de convenções reais. Os aparentes reflexos de uma ordem ganham novos sentidos: uma vida qualquer, de um homem qualquer, numa época e lugar qualquer. O estranhamento, a conjunção de citações e a expectativa de uma prosa linear servem para divertir e distrair. Sterne seria o terceiro grande articulador da liminaridade volúvel, pois ele radicaliza as matérias vitais.

A trajetória do cavalheiro e sua biografia transformam-se no que ele pensa enquanto escreve. A matéria biográfica é acessória. A digressão passa a fazer parte do todo *bio-gráfico*. Aquele todo, que pode ser datado em uma lápide, ganha uma faceta ambivalente ao ser uma vida narrada. Distensão psicológica e temporal de períodos curtos da existência. Nas fendas, são lançadas questões sobre o gênero, sobre possíveis leituras e, principalmente, sobre o homem. De forma polêmica e irreverente as *digressões miscelânicas* estão ligadas à personalidade do *digressionador* (PAES, 1998, p. 31). Entre filosofias e filosofias antigas e de suas respectivas épocas, os seres autoconscientes flutuam de trapézio em trapézio, ora dando os próprios saltos, ora lançando os leitores no ar como esferas pascalianas.

A citação shandiana conjuga vaidade e ironia. Ao trazer a referência, exhibe a erudição. Ao dizer que esqueceu quem ele realmente citava desafia a autoridade do citado. A “emenda” situa-se no campo

de atuação da memória oralizada característica da prosa. Utilizando a bivocalidade da palavra, assimila e transforma os mais variados estilos. Nos interstícios pensantes, elas ganham um caráter liminar e carnavalizado que deixa transparecer o discurso social comunicante e a especulação individual subjetiva. Se aquele que cita deseja dar maior destaque às *suas* ideias, muitas vezes a palavra alheia funciona como objeto funcional da ficcionalidade.

Tristram Shandy tem consciência da liberdade característica do gênero e não se prende às regras, substituindo-as pelo riso, pela libertinagem e suas vontades. As opiniões, anunciadas no título, são prenúncios paródicos do romance sentimental. A fenda, no universo de papel, é abertura para as *opiniões* em moto-contínuo: Sterne, o autor da citação (parodiada), os personagens que interferem no domínio do narrador e o leitor: todos com a mesma força:

Àqueles, todavia, que preferem não remontar tão longe nestas particularidades, o melhor conselho que posso dar é pularem o restante deste capítulo, pois declaro antecipadamente tê-lo escrito apenas para os curiosos e os indiscretos.

Feche-se a porta (STERNE, 1998, p. 48).

Essa artimanha shandiana de “pular o capítulo” no corpo do texto, como se o leitor o tivesse feito, o leva de volta ao “retilíneo”. Assim, retoma a relação contingente do pai com a mãe até a próxima digressão e configura o tom do livro. A brincadeira com as expectativas do outro leitor/ouvinte desafia a atenção diante do enredo e a capacidade de acompanhar o ir e vir multiplanar.

A “deformação”, que Bakhtin (2002b) atribui a Sterne, que se constitui da estilização paródica dos diversos estratos e gêneros da linguagem literária, ganham contornos expressivos na decomposição

biográfica. Para ele, Sterne seria o “porta-voz máximo” da vertente humorística. Penetrado pelo espírito de Rabelais e Cervantes, o processo de escrita e de imagem do romancista torna-se complexo. As reminiscências, as digressões e a convocação da voz do outro são sempre bivocais na função prosaica da decomposição das memórias. No que elas têm de discurso verbal alheio, estabelecem ambiguidades e evocam um caráter irônico e paródico. Onde elas assumem uma função de retardamento e interrupção, no senso de inoportunidade que elas abrigam, geram tensão e posturas inovadoras para o prosaísmo biográfico e autobiográfico.

Sterne também captou a questão da subjetividade, tão em voga para sua época (no Romantismo emergente), e fez dela elemento central da sua enunciação. Tomando-a como assunto, a subjetividade conjuga biografias e a relatividade da opinião antecipa uma consciência da alteridade. Na mente e na enunciação, opiniões (externas e rivais) disputam espaço na história. Com seu pai e seus sistemas⁵, diante das anedotas incansáveis e relatos de guerras (imaginárias ou não) de seu tio Toby e de seu “fiel escudeiro” Trimm, os bastidores da escrita e da vida são violados a todo instante.

Como o fez Cervantes ao construir seu livro a partir de artimanhas autorais, como o fizeram Xavier de Maistre (na prisão/quarto) e Machado de Assis, com Brás Cubas nas memórias do sepulcro, a fuga do linear instaura a reflexão que, por sua vez, movimentava as ideias e os caracteres nas fendas axiológicas da prosa. Enquanto a ação continuada da elaboração do texto mostra as angústias e relações dos volteios com a matéria narrada, por meio da pena que foge a todo instante, as “regras”

⁵ O shandismo, segundo Bakhtin foi um importante instrumento para “descobrir o ‘homem interior’, ‘a subjetividade livre e independente’, uma forma análoga ao ‘pantagruelismo’, que, na época do Renascimento, serviu plenamente para a descoberta do homem (2002b, p. 279).

de uma “vontade tirana” são superadas pelo conjunto polifônico de vozes. Pela expectativa da recepção e pela vontade dos personagens de contar suas histórias, uma relação unívoca é superada e os discursos ganham autonomia nas palavras de ideólogos, tipos ou coadjuvantes.

No contexto de Sterne, cada voz (inclusive a dele, como homem doente) quer contar *sua* história. Elas invadem literalmente o universo livresco e “tomam da pena” para (tentar) calar o narrador. Como exemplo, os embates entre Tio Toby e o velho Shandy, entre o Tio Toby e seu criado Trimm e, principalmente, as retomadas violentas por parte de Tristram. Ao confrontar teorias e crenças, os seres opináticos destronam tradições cultivadas dos mais variados momentos e lugares. Tudo isso articulado em ziguezagues, tendo a polifonia como forte propulsora da máquina movente, cujas engrenagens são mostradas enquanto ela funciona.

Considerando dedicatórias nas aberturas, vejamos o que é feito delas no âmbito da paródia e do discurso oralizado (que lembra os pregões e risos da praça pública).

Tristram, no volume I, critica os ricos nos capítulos 5, 6 e 7 e, no oitavo, faz uma louvação galhofeira e única no mundo: uma “dedicatória-virgem”. Ele a oferece a algum vaidoso que deseje ter seu nome impresso na próxima edição (note-se que ele insere a certeza da nova publicação!). Explicitando as relações sociais que possibilitam isso, a projeção de autor procede de forma irônica. O espaço para o comprador será providenciado após a negociação e o fingimento paródico se dá na força estilizadora de Tristram Shandy que, ao utilizar-se do movimento editorial como instrumento estilístico, atribui a si mesmo a publicação. Ele confronta e destrona aqueles que podem comprar indulgências e a cabriola introdutória caracteriza-se como uma boa pechincha, justamente pelo fato de vir antes do texto e dar destaque ao nome. Na libertinagem poética, além de inserir esta dedicatória

“pura”, discorre sobre o ato de fazer dedicatórias (como o fizeram Rabelais e Cervantes em seus respectivos prefácios) e de vender espaços dentro de um livro. Lembrando que os quatro volumes saíram sem ela percebe-se que sua inserção seria um movimento de recuo. Mas, uma vez que elas estão condensadas, cada qual tem sua autonomia e distinção contextual. Sobre a necessidade de dedicar, uma vez que Tristram Shandy estava livre do julgo do mecenas, ela é parodiada. Sem ter a quem dedicar, não deixa de lembrar que é um vendedor de palavras e indica seu editor para a negociação (inserindo-o no literário como energia enformadora):

Milorde:

Sustento ser isto uma dedicatória, não obstante sua singularidade em três grandes respeitos: matéria, forma e lugar; rogo-vos, portanto, aceitá-la como tal e permitir-me depô-la, com a mais respeitosa humildade, aos pés de Vossa Senhoria, – quando sobre eles estiverdes – o que podereis fazer quando vos agrade; – e quando, senhor, haja ocasião para tanto, e, acrescentarei, para o melhor dos propósitos também. Tenho a honra de ser,

Milorde,

De vossa Senhoria o mais obediente,

O mais devotado

E o mais humilde servo,

TRISTRAM SHANDY

(STERNE, 1998, p. 54)

A “topica irônica” faz com que se cumpra metalinguisticamente uma função contrária ao hábito: ela não é oferecida a alguém especificamente. O personagem autor assina sua meta-dedicatória, deturpa sua matéria, rompe com a forma e com o lugar tipográfico.

Reafirma seu nome, como os “egocêntricos” fazedores de autobiografias e utiliza a quebra do curso linear para discutir os hábitos literários de várias épocas. Aproveita o ensejo para escarnecer da longa casta de vaidosos “mecenas” que têm como *hobby-horses* a compra de coisas que estampem seus *doutos* nomes. Assim, as partes constitutivas enformam uma espécie de carnaval em que o indivíduo, na solidão do momento criativo, dialoga com o outro festivamente. Da consciência aguda do isolamento, como diz Bakhtin (2002a), ocorre a transformação do humor em jogo. Mas deixa de ser apenas alegre e ganha um caráter ontológico. A palavra “abre-se” em leilão para quem quiser comprá-la. Para “proteger a si mesmo” da calúnia, vende publicamente o “corpo do livro”. Conclui a passagem com uma “dedicatória à Lua”, trazendo difusamente (*learning run mad*) vozes de “personagens rabelaisianos” e da literatura-filosófica francesa:

[...] e na próxima edição se cuidará que este capítulo seja expungido do livro, passando os títulos, distinções, armas e boas ações de milorde a figurarem no começo do capítulo anterior: Todo ele, desde as palavras, *De gustibus non est disputandum*, e quanto neste livro diga respeito a CAVALINHOS DE PAU, mas não mais, ficará dedicado a Vossa Senhoria – O restante dedico-o à Lua, que, diga-se de passagem, de todos os PATRONOS ou MATRONAS que me ocorrem, tem o maior poder de pôr meu livro a caminho e fazer o mundo correr feito doido atrás dele.

Cara Deidade,

Se não estais demasiado ocupada com os assuntos de Cândido e da senhorita Cunegunda, – tomais Tristram Shandy também sob vossa proteção (STERNE, 1998, p. 56).

Como vendedor, propõe ao comprador que negocie *seu hobby-horse* diretamente com seu editor e insere novamente as instâncias da publicação em todos os níveis: escrita, edição, compra e leitura. Além disso, filia-se ao mesmo gênero das novelas filosóficas de Voltaire, o que reafirma as vozes francesas de Sterne e a atitude “benevolente” de permitir que troque o *seu* livro pela leitura dos assuntos de *Candide* e *Cunegundes*⁶. Demonstrando suas preferências e avôs literários, o jogo da publicação é levado ao extremo por Sterne. (Segundo José Paulo Paes (1998b), ele tornou-se um ícone da literatura, oferecendo inúmeras possibilidades e libertinagens estéticas para o campo da prosa. Além dos autores já citados, posteriormente tivemos Pirandello, James Joyce, Guimarães Rosa e Umberto Eco aproximando-se dessa vertente pensante).

Passemos ao prefácio do livro que funciona como poética e dedicatória. Embora a figura do comprador imaginário ceda lugar a uma figura política real, ele não deixa de ser uma chave de interpretação:

Ao ilustríssimo Sr. Pitt

Senhor,

Jamais pobre Criatura dedicante pôs menos esperanças em sua Dedicatória do que eu nesta; pois ela está sendo escrita num obscuro rincão do reino e numa erna casa com teto de colmo onde vivo, no constante empenho de resguardar-me dos achaques da má saúde e de outros males da vida, por via da alacridade;

⁶ Embora Mikhail Bakhtin acuse os iluministas franceses de terem silenciado Rabelais é sintomática a presença dos elementos cômicos e grotescos nos escritos filosófico-literários de Voltaire e a presença de Voltaire em escritores do porte de Machado de Assis e Italo Calvino.

firmemente persuadido de que toda vez que um homem sorri, – mas muito mais quando ri, acrescenta-se algo a este Fragmento de Vida.

Humildemente vos rogo, Senhor, que honreis este livro, tomando-o – (não sob vossa Proteção, – ele terá de proteger-se a si próprio, mas) para levá-lo convosco ao campo; e se jamais me disserem que ele vos fez sorrir, ou se eu puder imaginar que vos distraiu de um momento de desgosto – considerarme-ei tão ditoso quanto um ministro de Estado; – quiçá muito mais ditoso do que quem quer que (com uma só exceção) eu conheça dele ter lido ou ouvido falar.

*Aqui fica, ilustre Senhor,
(e o que mais é para Vossa Senhoria)
aqui fica, bondoso Senhor,
com os seus melhores Votos,
vosso mais humilde Compatriota*
O AUTOR
(STERNE, 1998, p. 43)

A autodenominação, “Criatura dedicante”, é paródica. As marcas biográficas do clérigo Laurence Sterne estão na sua simplicidade material, no registro de sua doença em todos os anos de trabalho e a afirmação do seu sucesso. As marcas da venda e o novo lançamento confirmam-se pela negação de um possível pedido de proteção – função das dedicatórias. Nesse sentido, há o reconhecimento da autonomia, típica da literatura moderna, em que a obra “protege-se a si mesma” simplesmente sendo lida e confrontando-se com seus críticos: “ao deslocar o prefácio para uma posição arbitrariamente escolhida, o narrador chama a atenção para a arbitrariedade de toda a obra, criação autoral de um artífice que constrói, que manufatura

seu produto livremente, sem submissão a convenções literárias” (SENNA, p. 28)⁷.

Nesse caso, o autor criador não só manipula o *constructo* conforme lhe parece mais viável, mas procura manipular a recepção. Exercício divertido e imponderável, uma vez que é impossível domar a voz daqueles que passaram pela sua vida, que falam por meio de sua memória e daqueles que o lêem. Consciente desse trabalho ingrato, ele transforma essas partes constitutivas em artifícios e conjuga enredo melancólico e autoconsciência-humorística com os disfarces apreendidos de Rabelais e Cervantes. O autor inglês, ao voltar-se para realizações anteriores de outras paragens, bem diferentes dos livros em circulação em sua época e em seu país, ao exibir sua condição de artefato, sonda “a problemática relação entre o artifício que parece realidade e a realidade em si” (SENNA, p. 25).

A admiração do clérigo por Rabelais e pelo Voltaire literário era explícita: desde o estilo, a linguagem do baixo corporal, os despropósitos carnavalizantes e as incursões ideológicas disseminadas em consonância com a grandeza de Dom Quixote de La mancha, seu fiel escudeiro Sancho Pança e o cavalo Rocinante (reverenciado no pangaré de Yorick). O dialogismo com a literatura inglesa ocorre mais especificamente com Shakespeare. Quanto a filosofia da época, ela é veementemente confrontada com o shandismo – nas palavras e atitudes do pai ideólogo.

A instauração de vozes com ideias de outros lugares é uma percepção polifônica do romance humorístico. Os seus autores abordam as diversas variantes da linguagem literária penetrando nas estratégias

⁷ A citação refere-se ao narrador de *Viagem sentimental através da França e da Itália*, publicada em 1768, ano da morte do autor. Com evidentes relações dialógicas com *Tristram Shandy*, tomamos a liberdade de utilizá-la na interpretação das “opiniões do cavalheiro”.

do fazer para depois enformarem a própria obra. Segundo Bakhtin, ocorre uma espécie de deformação do discurso externo e isso teria sido levado ao extremo por Sterne:

Cervantes se encontra ao lado de Rabelais e, num certo sentido, supera-o pela sua influência determinante sobre toda a prosa romanesca. O romance humorístico inglês está profundamente penetrado pelo espírito de Cervantes. Não é por acaso que o mesmo Yorick [de Sterne] cita as palavras de Sancho Pança no leito de morte⁸ (BAKHTIN, 2002b, p. 115).

O legado da brincadeira formal não deixa de lado a humanidade dos personagens. Não importa em que categoria, lugar, ou época, os narradores direcionem seus artifícios para afirmar essa humanidade:

De Cervantes, aprendeu Sterne a grande lição de como infundir grandeza humana ao cômico. No *Dom Quixote*, como se sabe, as figuras a princípio meramente caricatas do anacrônico e visionário cavaleiro andante e do seu improvisado e prosaico escudeiro vão ganhando densidade à medida que a narração avança, terminando por se converter em personagens ricos de sentido humano, capazes não apenas de provocar o riso mas também a empatia. [...] Graças a eles [os personagens] e às situações cômicas geradas pela interação de suas excêntricas mas amoráveis personalidades, foi que o romance alcançou tanto sucesso popular, dificilmente de

⁸ Quincas Borba, personagem de dois romances machadianos, faz o mesmo antes de morrer. Suas últimas palavras revelam uma “poética-filosófica”: “Pangloss não era tão tolo como o pintou Voltaire”.

esperar-se tão-só das digressões de uma erudição quase sempre pitoresca com que, para deleite de seus leitores mais refinados, o romancista se divertia em frustrar as expectativas dos leitores menos refinados no tocante ao progresso da ação narrativa propriamente dita (PAES, 1998, p. 23).

Como vimos mostrando, nos prólogos, o engodo tem a especificidade de alcançar a todos. A leitura está ligada principalmente à diversão de qualquer tipo de leitor. A profundidade filosófica é sempre contrabalançada pelo movimento popular que se infunde nas fendas axiológicas da cultura erudita. A essência humorística é a pista deixada nos intróitos, anunciando um estilo paradoxal que alia autoconsciência, galhofa e melancolia, com sentimentos contraditórios inerentes ao homem envolvido pelo cotidiano.

A partir de seus contextos históricos, mostrando no texto como e porque se escreve, a manipulação explícita dessa prática infunde uma reflexão sobre o que é realidade e fantasia na ficção. O ser de papel que exhibe sua própria condição romanceada revela o que sentem os narradores enquanto narram, o que pensam e sentem os personagens enquanto homens – e parte de livro. A epígrafe, a dedicatória, o *Ao leitor* são variações do mesmo cadinho, no qual anseios e visões conjugam-se para revelarem o espírito inacabado do ser humano.

Sentimentos contraditórios são pintados de forma fundamental pela pena e tintas do riso e do sério e isso garante a atualidade dos pares e a vontade de opinar: Gargântua e Pantagruel, Quixote e Sancho, Tio Tobby e Trimm, dentre outros.

As digressões, além de desviarem os rumos da prosa, propiciam devaneios que espelham o homem. Quando os personagens se ensimesmam esquecidos do autor, vivem e possibilitam vivenciar uma experiência única no instante da leitura. Nas divagações, a pausa significa

olhar-se quixotesicamente do alto de seu cavalo buscando as respostas que o mundo desencantado (da modernidade) já não oferece. O gênero autoconsciente “abre uma abertura” no real para dar novos sentidos à realidade e às linguagens que a representam. Ao exhibir-se em um entre-lugar, o personagem vivencia uma experiência da fantasia, também profunda, que foge ao poderio do cotidiano.

Mais vivos que seus criadores, esses seres de papel renovam-se na eterna contradição humana. Gerados de forças discursivas aparentemente discordantes, revelam uma densidade espiritual que proclama a força da expressão – tudo “em seu lugar” dentro de um universo coerente chamado romance. O essencial, aparentemente maquiado pelo riso destronante e pela melancolia tirana, capaz de parodiar-se clinicamente, revela-se nas excêntricas ideias fixas e nas várias camadas da miséria e contínua vida – narrada e escrita incansavelmente. O romance humorístico-autoconsciente sabe que representa o mundo, mas se o mundo é absolutamente discurso, seu *topoi* desdobra-se em imagens. O enigma da vida, oculto sob o absurdo da existência, pergunta como o livro funciona para responder como a vida funciona.

Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume, 2002a.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Annablume, 2002b.

BEZERRA, P. A. *A gênese do romance na teoria de Mikhail Bakhtin*. 141 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 1989.

BEZERRA, P. A. O riso e seu papel no surgimento da prosa romanesca. *Revista Brasil de Literatura*, ano IV, 2002. Disponível em: <<http://www.rbleditora.com/revista>>. Acesso em: 18 mai. 2006.

- BEZERRA, P. A. Sancho Pança: esse duplo de Dom Quixote. In: TROUCHE, A.; REIS, L. (Org.). *Dom Quixote: utopias*. Niterói: Eduff, 2005.
- BORGES, J. L. *Prólogos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- CARPEAUX, O. M. *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro: Fontana, 1976.
- CERVANTES, M. de. *O engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- PAES, J. P. Notas ao volume I. In: STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PAES, J. P. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. 2 v.
- ROUANET, S. P. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- STERNE, L. *Tristram Shandy*. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952.
- STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- STERNE, L. *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- SENNA, M. de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- SENNA, M. *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- VASCONCELOS, S. G. T. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.

Recebido em 12 de novembro de 2011

Aprovado em 6 de fevereiro de 2012