

CONTINUIDADE DOS PARQUES: **Machado de Assis e Julio Cortázar**

Professor Doutor Gustavo Bernardo Krause (UERJ-CNPq)¹

Resumo:

A partir do conto "Continuidade dos parques", de Julio Cortázar, relacionado aos processos de metaficção na obra de Machado de Assis, levanta-se a hipótese de que a metaficção atua como uma espécie de solução cética para o problema da identidade na contemporaneidade.

Palavras-chave: Metaficção, Machado de Assis, Julio Cortázar

Introdução

“Había empezado a leer la novela unos días antes.”

Assim começa um dos contos mais conhecidos de Julio Cortázar. Quando lemos sua primeira frase, percebemos que há um personagem-leitor: ele já havia começado a ler certa novela alguns dias atrás. Sugere-se um tempo contínuo, ou seja, uma linha de tempo regular que sai do passado e chega ao futuro passando pelo presente, desenhando um traçado narrativo igualmente regular que parte do começo e chega ao final da história passando pelo meio da história. O conto de Cortázar se chama “Continuidade dos parques”. O título do conto também sugere um espaço contíguo, ou seja, um parque se comunicando com outro parque sem solução de continuidade.

No entanto, há um problema. Esse problema se insinua mesmo antes de lermos a segunda frase do conto, isto é, antes de acompanharmos a leitura do personagem-leitor. O problema é: a ficção de Cortázar contém dentro dela uma outra ficção. A circunstância de estarmos a ler uma pessoa lendo é especular e perturbadora, como se fôssemos indiscretos e nosso queixo estivesse pousado no ombro de alguém para lermos o que este alguém está lendo. Emerge de algum lugar escondido a sensação desagradável de que outrem possa estar lendo o que estamos lendo, ou seja, de que outrem possa estar com o seu próprio queixo pousado no nosso ombro.

Temos já três leitores: [1] aquele que lê o conto dentro do conto; [2] cada um de nós quando lê o homem que lê o conto dentro do conto; [3] e ainda um possível leitor fantasma que nos lê enquanto lemos o homem que lê o conto dentro do conto. A sucessão de indiscrições pára por aí? Não, nada garante que pare. “Acima” pode haver um quarto leitor, assim como “abaixo” pode haver um quinto leitor – então, por que não um sexto, um sétimo ou mais leitores, “acima” e “abaixo”?

¹ Gustavo Bernardo Krause, Professor Doutor, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), gustavobernardo@terra.com.br

Essa multiplicação de leitores e leituras afeta a continuidade dos parques, transformando-a em uma multiplicação infinita de parques e de lugares? Precisamos ler o conto para sabê-lo (precisamos ler o que o personagem-leitor lê), mas já na primeira frase do conto encontramos uma série possivelmente infinita de matriochkas. As matriochkas são aquelas bonecas russas que se encaixam umas dentro das outras. A criança abre a primeira e encontra no seu interior outra semelhante, mas menor. Abre essa boneca menor e encontra uma terceira, ainda menor – e assim sucessivamente até a última, pequeníssima, de madeira maciça – que não se abre.

O brinquedo parece ter por objetivo provocar a surpresa, mas como provocar surpresa *ad infinitum*? Basta deixar a última boneca fechada, desse modo preservando, pelo processo de reiteração e miniaturização, o mistério. O que há no interior do corpo? Um outro corpo. O que há no interior do outro corpo? Um outro corpo, ainda. O que há no interior deste novo corpo? Um outro corpo – ainda. Como a última boneca é de madeira maciça, a criança (ou cada um de nós enquanto criança) experimenta uma sensação que combina decepção e júbilo. Se a última boneca não se abre, não podemos saber o que tem dentro dela, não podemos saber se é possível haver uma boneca menor ainda. Se há algo que ainda não sabemos, logo, ainda temos uma boa razão para viver.

A última boneca satisfaz a expectativa infinita, no dizer de José Gil: “se fosse de abrir e estivesse vazia, ficaríamos desapontados; se contivesse alguma coisa, isso não corresponderia, apesar de tudo, a essa expectativa feita da reiteração do vazio – em suma, o facto de ela surgir fechada prolonga o movimento de abertura, como se o fechamento continuasse, na realidade, a abrir as bonecas, ou as deixasse para sempre abertas” (GIL, sd: 58). O espaço infinito engendra-se por inclusão especular para mostrar a verdadeira natureza da surpresa e da expectativa. A inclusão especular das bonecas lembra o efeito obtido com dois espelhos que se põem um em frente ao outro: os dois espelhos reproduzem ao infinito determinada imagem, cada reprodução se apresentando como menor do que aquela que a contém até o ponto em que não conseguimos distinguir as reproduções.

As matriochkas, os espelhos e o conto de Cortázar têm o poder de criar (ou conjurar) o infinito. No conto percebemos que o personagem (que por sua vez continua a ler a sua novela) é um homem rico. Ele vive numa “herdade”, isto é, numa grande propriedade rural herdada da família. Sua bela casa é cercada por um parque de carvalhos, remetendo-nos ao primeiro parque do título. Nosso leitor encontra-se sozinho no seu estúdio-biblioteca, sentado na sua poltrona preferida, aquela de veludo verde. Ele senta-se de costas para a porta, como se com isso pudesse exorcizar qualquer possibilidade de intrusão ou interrupção da sua leitura. Assim que recomeça essa leitura, “*la ilusión novelesca*” o ganha imediatamente: “*palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte*”.

Absorvido inteiramente pela sórdida alternativa dos personagens, lemos nosso leitor enquanto ele testemunha o último encontro desses personagens na cabana do monte, no meio de um outro parque de carvalhos (o segundo parque contido no título do conto). Os personagens são uma mulher e seu amante. No peito do homem, aperta-se o punhal destinado a tirar a vida do marido da mulher. Para ambos, o punhal representa esperança, representa a liberdade de viver às claras o seu amor. Tudo indica que o nosso leitor adotou a perspectiva do casal, preparando-se ele mesmo para cometer, junto com o amante, o assassinato do marido abominável. As palavras que acompanha não lhe deixam alternativa senão acompanhar ele mesmo a opção dos heróis e ser, portanto, sórdido com eles.

O “diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes”, a indicar uma legião de demônios formada pelas palavras que os amantes trocam entre si: os demônios são as palavras que constituem a narrativa seguida pelo homem na sua poltrona de veludo. Enquanto a acompanha, o homem percebe junto com os personagens que “*todo estaba decidido desde siempre*”, ou seja, que aquela história está escrita, restando-lhe apenas segui-la com seu prazer de leitor. Mesmo as “*caricias que enredaban el cuerpo del amante*” esboçam a figura do outro corpo que é necessário destruir: o corpo do marido impertinente, inconveniente e inoportuno.

Os amantes enfim se separam na porta da cabana: ela se afasta para o outro lado enquanto ele se dirige para a casa. À medida que se aproxima da casa, percebe que tudo corre conforme o previsto: “*Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba*”. A mão invisível do narrador (que se confunde com o leitor da poltrona de veludo, leitor este que por sua vez se confunde conosco, leitores do conto de Cortázar) cala os cães da propriedade e garante a ausência do mordomo. O amante sobe os degraus da varanda e entra na casa, confirmando a orientação da mulher: primeiro uma sala azul, depois uma galeria, então uma escadaria. No alto, duas portas: ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo quarto. Finalmente, a porta do salão – do estúdio. O punhal na sua mão.

Por cima do ombro do leitor da poltrona de veludo, nós lemos: “*el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela*”. Por cima do ombro do leitor da poltrona de veludo, o amante vê: o encosto alto de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo uma novela. O conto termina antes que o assassino apunhale o homem que está lendo a novela de um assassino que irá matar o marido da sua amante enquanto ele está lendo a novela de um assassino que irá matar o marido da sua amante enquanto ele está lendo a novela de um assassino que irá matar... *Ad infinitum. Ad nauseam.*

Se o homem da poltrona de veludo se confunde necessária e metonimicamente com cada leitor do conto de Cortázar, então nós como leitores somos jogados dentro desse círculo infinito tão fascinante quanto nauseante. A história continua na leitura da história que por sua vez continua na leitura da história dentro da história: um parque de carvalhos e palavras se comunica com o outro parque de carvalhos e palavras. Podemos dizer que a leitura da leitura que o personagem realiza na sua poltrona de veludo estabelece uma comunicação impossível entre a ficção e a realidade. No entanto, se a realidade de que trata o conto é a realidade deste personagem, ora, ela também é fictícia. Logo, se há comunicação, ela se dá entre diferentes níveis de ficção.

A ponte entre esses níveis diferentes de ficção tem sido chamada pelo nome de “metaficção”. É uma ponte interna, se pensa a ficção dentro da ficção. Esboçamos nossa ponte-hipótese da seguinte maneira: se a comunicação de uma ficção com a outra se dá através da metaficção e se a possibilidade de comunicação com a realidade se dá através da ficção, então a possibilidade de comunicação com a realidade também se dá através da metaficção. Ora, se isso é verdadeiro, então a metaficção constitui uma espécie de metáfora da própria consciência. Tentemos demonstrá-lo.

A comunicação entre os parques

A comunicação entre os parques da ficção se dá através de um recurso recentemente apelidado de “metaficção”. O termo “*metafiction*” foi cunhado por William Gass para designar os novos romances americanos do século XX. Esses romances subvertiam os elementos narrativos

canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções. A partir desse diálogo, Gass define metaficção como uma ficção fundada na elaboração de ficções. Para ele, a multiplicação interna de ficções se opõe à demanda realista, a saber, se opõe à idéia de que a linguagem representa a realidade. Ora, como o século XIX nos habituou a compreender a ficção pela chave realista, portanto como representação fiel da realidade, muitos viram os romances metaficcionais americanos como anti-romances. A expressão “anti-romance”, porém, continua presa ao paradigma realista: ela desqualifica o romance ao dizer que ele não o é. Para Gass, entretanto, a novidade que os novos romances representam não os torna inferiores aos romances do XIX, muito antes pelo contrário. Logo, ele não aceita o termo “anti-romance” e entende que “muitos dos assim chamados anti-romances são na verdade metaficções” (GASS, 2000: 25)² que surgiram para superar o peso da tradição realista na literatura americana.

Superar o peso da tradição realista é propósito louvável, mas a definição e a circunscrição histórica que Gass dá ao termo me parecem insuficientes. Gass cunhou o termo “metafiction” a partir da noção de metalinguagem desenvolvida pouco antes pelos lingüistas Hjelmslev e Saussure, mas aquilo que o termo designa existe desde o primeiro poema, o primeiro drama, a primeira narrativa: “signos metanarrativos são traços inerentes à narrativa em geral, e não meramente características de romances metaficcionais” (PRINCE, 1995: 55).³ O coro, o corifeu e o “*deus ex machina*” das tragédias gregas são soluções metaficcionais. Há quatrocentos anos atrás, o personagem Dom Quixote já criticava a narrativa das histórias de Dom Quixote. A metaficção não é, portanto, uma invenção da literatura anglo-americana contemporânea.

Os defensores do paradigma realista se incomodam com a metaficção porque ela quebraria o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, impedindo a suspensão da descrença necessária ao prazer da leitura. Esse contrato de ilusão, porém, é mais recente do que se pode imaginar, datando do século XIX. Marcado pela crença no progresso e na ciência, a ficção do século XIX emula os procedimentos científicos para fingir que não finge, denegando desse modo sua própria prática. O século XX, no entanto, vê retornarem as dúvidas políticas e epistemológicas, em função de decepções históricas e impasses científicos. Heisenberg formula o “princípio da incerteza”, reconhecendo que a observação de um fenômeno altera o próprio fenômeno, o que impede que se saiba ao certo como seria o fenômeno antes de ser descrito. Junto com as dúvidas e as incertezas retorna a metaficção: pode-se mesmo afirmar que “a metaficção funda-se numa versão do princípio heisenberguiano da incerteza” (WAUGH, 2003: 3).⁴

A metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional e não um relato da própria verdade. De acordo com David Lodge, a “metaficção é uma ficção sobre ficção: romances e histórias que chamam a atenção para o seu status ficcional e para os seus próprios procedimentos de composição” (LODGE, 1992: 206).⁵ Suas passagens “reconhecem a artificialidade das convenções realistas mesmo quando as empregam; desarmam a crítica, antecipando-a; adulam o leitor tratando-o como intelectualmente igual,

² No original: “*many of the so-called antinovels are really metafiction*”. A tradução das passagens em língua estrangeira é minha, mantendo-se o texto original na nota de rodapé.

³ No original: “*metanarrative signs are inherent features of narrative in general, and not merely characteristics of metafictional novels*”.

⁴ No original: “*metafiction rests on a version of the Heisenbergian uncertainty principle*”.

⁵ No original: “*metafiction is fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures*”.

suficientemente sofisticado para não ser derrubado pela assunção de que um trabalho de ficção é antes uma construção verbal do que uma fatia da vida” (LODGE, 1992: 207).⁶

A ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional levanta questões relevantes sobre a realidade mesma. De acordo com Patricia Waugh, “ao criticar seus próprios métodos de construção, tais escritos não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto ficcional” (WAUGH, 2003: 2).⁷ Questiona-se então se a realidade não seria já da ordem da ficção, ou, dizendo de outro modo, se o conhecimento que se tem da realidade não poderia ser senão ficcional. Se essa formulação radical for verdadeira, a consciência tem como objeto, em última análise, a si mesma – ou, dizendo de outro modo, a consciência se percebe feita de consciência. A reflexão teórica sobre a literatura se amplia, nesse caso, para uma reflexão filosófica sobre o mundo e sobre como o construímos para esconder o nosso desconhecimento dele.

A metaficção desconfia da realidade, logo, desconfia do realismo. A metaficção desconfia do autor, logo, desconfia também do leitor. A metaficção desconfia de si mesma, logo, desconfia de qualquer presunção de identidade. Sua característica principal é a autoconsciência, mas uma autoconsciência irônica. Ao se voltar para si mesma, ela se põe à beira de um abismo. A metaficção representa sim a busca da identidade, mas ao mesmo tempo define essa busca como agônica: dizer quem sou é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é uma impossibilidade. Corro atrás da minha própria imagem como o cachorro corre atrás do seu próprio rabo e como o uróboro corre desde sempre atrás da sua própria cauda para devorá-la e devorar-se.

O parque de Machado

Nessa corrida em espirais concêntricas, chegamos a Machado de Assis, nosso escritor metaficcional por excelência. O parque ficcional de Machado se comunica com e ao mesmo tempo contém os parques que o antecederam e aqueles que o sucederam. Para usar um termo da moda, a ficção de Machado é inclusiva, porque contempla as ficções que o cercam, os leitores que o lêem e as diversas perspectivas com que dialoga. Tentarei demonstrá-lo a partir de apenas um conto não muito conhecido, mas emblemático desde o seu título.

O conto se chama “To be or not to be” e foi publicado originalmente no *Jornal das Famílias* em 1876. O título é triplamente emblemático: [1] remete metaficcionalmente a uma peça de Shakespeare, [2] remete à dúvida de Hamlet entre ser ou não ser (entre viver ou se matar, mais especificamente), [3] e ainda remete à dúvida existencial por excelência de que fala a metaficção: a realidade é real ou ilusória? A fala de Hamlet – “*to be or not to be, that is the question*” (SHAKESPEARE, 1991: 812) – abre um longo monólogo em que o príncipe da dúvida se questiona se deve ser – ou seja, se deve continuar vivendo depois da morte do pai, assassinado pelo próprio

⁶ No original: “*acknowledge the artificiality of the conventions of realism even as they employ them; they disarm criticism by anticipating it; they flatter the reader by treating him or her as an intellectual equal, sophisticated enough not to be thrown by the admission that a work of fiction is a verbal construction rather than a slice of life*”.

⁷ No original: “*in providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text*”.

irmão – ou não ser – ou seja, se deve matar a si mesmo por causa da morte do pai. O conto, porém, é um dos mais engraçados de Machado, ridicularizando desde o princípio os movimentos dramáticos de André Soares, o protagonista. O escritor transforma a tragédia de Shakespeare em comédia rasgada, comunicando vários parques ficcionais numa tacada só.

Seu protagonista é um sujeito em tudo mediano mas com grandes sonhos, especialmente de grandes salários. Quando lhe recusam um emprego no qual se empenhara, decide se matar, escolhendo morrer por afogamento na Baía de Guanabara ao se jogar da barca Rio-Niterói. Na barca, entretanto, encontra uma bela mulher que passa a seguir, adiando o suicídio. Ao vê-la entrar em casa, se informa na vizinhança e descobre que a moça, além de bonita, era viúva, tinha um bom dote e não havia pretendente à vista – até já houvera, mas não dava as caras há algum tempo.

Começa a trocar cartas com a moça, até poder se apresentar e a seu irmão. Ela se chamava Cláudia e ele, Justino. O irmão da jovem “tinha um programa na vida: agradar aos pretendentes da irmã, a fim de poder continuar a viver economicamente, isto é, a ter casa e mesa sem despendar um real” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 77). Apoiado pelo irmão, André e Cláudia começam a namorar. André de fato gosta dela, mas gosta mais ainda por causa do seu dote, coisa que ele procura disfarçar. Volta a buscar um emprego melhor, animado, enquanto fingia ter mais do que tinha. Disso se aproveitava Justino, pedindo-lhe dinheiro emprestado várias vezes. Para atendê-lo, André pede dinheiro emprestado a outros, piorando em muito sua própria situação financeira, aquela que o levava uma vez a pensar em se matar. Como tem de manter a farsa, acaba não se casando e vê Cláudia voltar às boas com antigo pretendente, dispensando-o sumariamente por carta: “Nunca chegamos a nenhum acordo acerca de casamento; mas, sabendo que nutre idéias a esse respeito, declaro-lhe que desista delas”. Como no período faltara muito ao trabalho, que lhe dava um salário baixo mas ainda assim algum salário, no mesmo dia recebe outra carta em que o chefe da repartição lhe participava que, “não comparecendo ele com a assiduidade de costume, antes fugindo absolutamente do trabalho, resolvera o ministro demiti-lo” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 89).

O conto termina abruptamente, com André vendo passar na rua o feliz casal e resmungando que eles são “miseráveis”. Machado segue esse final abrupto de um epílogo a que intitula “Moralidade”, procurando tirar uma consequência moral do fato de seu protagonista, em situação muito pior do que no início da história, não pensar mais em suicídio.

Encontramos a metaficção na referência do título e nas cartas que trocam os personagens, ainda que elas fossem um hábito da época (quando não havia telefonemas ou *e-mails*), mas a encontramos também em diversas confissões explícitas, digamos assim, de que o leitor lê um trabalho de ficção e não uma história “real”. Logo no segundo parágrafo, composto por apenas uma frase, o narrador usa os termos “leitor” e “herói” para deixar claro de onde fala:

Poupando ao leitor a narração dos acontecimentos principais da vida de André Soares, limito-me a dizer que no dia 18 de março de 1871 — justamente no dia em que rebentava em Paris a revolução da Comuna — achava-se o nosso herói no Rio de Janeiro na situação que passo a descrever. (MACHADO DE ASSIS, 2008: 69)

O termo “herói” vem contaminado de ironia: no parágrafo anterior ele apresentara esse herói como nem magro nem gordo, nem alto nem baixo, como “um desses homens que não aumentam a humanidade quando nascem nem a diminuem quando morrem” (MACHADO DE ASSIS, 2008:

69). Essa ironia respinga, é claro, no leitor, que provavelmente será tão mediano e tão “escasso” quanto o protagonista do conto. Ao quebrar o contrato de ilusão desde o início, o autor dificulta a suspensão da descrença, ou seja, o envolvimento do leitor com a história como se ela fosse verdadeira, para facilitar a reflexão crítica e distanciada sobre as crenças e as ilusões cotidianas, entre elas a ilusão do Eu e da identidade pessoal.

Na frase em que “poupa” ao leitor a narração dos acontecimentos e assim não o poupa de pensar a si mesmo através do personagem, Machado ainda recorre a outro procedimento que lhe é muito comum e que antecipa a metaficção historiográfica do século vinte: ele parte de um episódio histórico “real” para a seguir descartá-lo e não mais se referir a ele, como se não fosse importante. Essa junção aparentemente casual entre história e ficção sutilmente levanta, como dissemos antes, suspeitas sobre a própria história. O episódio é o da Comuna de Paris, que fundou, no dia 18 de março de 1871, o primeiro governo operário da história, promovendo mudanças radicais na legislação vigente para beneficiar o povo. Quarenta dias depois, porém, a Comuna é esmagada pelas forças militares francesas e alemãs, as quais executaram mais de vinte mil *communards*. Machado de Assis não se refere aos trágicos desdobramentos do levante operário, mas indiretamente é do que ele fala: “o povo no poder” é um clichê, a ser regularmente esmagado e devolvido à sua mediocridade. O medíocre André Soares representa metonimicamente, do Brasil, esse povo, e ele é igualmente esmagado: pelos credores, pela noiva, pelo irmão da noiva, pelo rival, pelo chefe da repartição, enfim, pelos fatos.

“Dois meses antes do dia em que esta narração começa” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 69), conta o narrador ao mesmo tempo em que chama a atenção para sua condição ficcional pela terceira vez ainda na primeira página, André Soares se empenhara em conseguir emprego melhor. A história começa exatamente quando o personagem recebe a carta que lhe recusa o emprego. O narrador joga o leitor dentro do momento, como que o empurrando de modo explícito e irônico à identificação com o protagonista: “Já daqui pode o leitor avaliar o pasmo e a dor de André Soares quando recebeu uma carta do personagem que lhe servira de empenho...” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 70).

André rasga a “epístola” e a camisa e se atira desesperado a uma cadeira. Logo a seguir, também em uma única frase, o narrador brinca com sua onisciência: “Não se sabe com certeza que tempo gastou André Soares na posição em que o deixei no período anterior; o que se sabe é que, depois de estar calado e pasmado, monologou do seguinte modo:...” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 71). Se o narrador escutou um monólogo, quando o personagem falava apenas com os seus botões, então ele saberia o tempo em que esse personagem permaneceu naquela posição, não exatamente sentado e desesperado naquela cadeira, mas sim largado “no período anterior”. O narrador portanto brinca não apenas com a sua suposta onisciência mas ainda com a gramática da sua própria ficção, mostrando que a cadeira em que André Soares se sentou é tão-somente uma palavra.

Quando o personagem decide pular da barca e para lá se dirige, o narrador machadiano assume claramente a primeira pessoa: “A barca seguiu caminho; os passageiros conhecidos conversavam, os desconhecidos aborreciam-se, e neste número *incluo* André Soares (compreende-se) e uma moça que lhe ficava a dois palmos de distância no mesmo banco” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 71). Ao dizer “eu incluo”, o narrador inclui a si mesmo na história, deixando à vista um olhar que se encontra fora dela. Como os leitores acompanhamos a narrativa por sua perspectiva, de certo modo também ficamos expostos, conscientes de não nos encontrarmos observando a vida alheia mas sim acompanhando acontecimentos fictícios.

Mais adiante um pouco o narrador prossegue se denunciando em um dos trechos mais cômicos do conto, escrito como se fosse uma crônica ou um “causo” e no qual, não por acaso, ele alude ao que dizem as crônicas:

André Soares resistia a tudo neste mundo, a uns olhos brilhantes, a um rosto adorável, a uma cintura de anel; não resistia a um pé elegante. *Dizem até as crônicas* que entre alguns versos que outrora compusera como quase todos os rapazes, o que não quer dizer que fosse poeta, figurava esta quadrinha conceituosa e denunciadora dos seus instintos filópedes (*relevem-me* o neologismo): Se queres dar-me esperança, / Se queres que eu tenha fé, / Mostra-me, por caridade, / O teu pequenino pé. Com a desconhecida da barca niteroiense não era preciso recitar esta quadra suplicante; ela estendia o pé com ares de quem queria que André Soares lho visse, e *falo* assim porque no fim de dez minutos deixou a moça de olhar para o teto, para o mar, para o chão, e entrou a olhar unicamente para ele. (MACHADO DE ASSIS, 2008: 72)

A expressão “dizem até as crônicas” não esconde, antes reforça, aquele que diz que o protagonista era um mau poeta. É o mesmo que pede aos leitores, entre parênteses, que lhe relevem o neologismo; é o mesmo que fala “falo assim”, deixando claro quem fala, e deixando claro que quem fala não é personagem do conto.

Esse conto é dividido em capítulos à moda de uma novela. Ao final do primeiro capítulo, o protagonista segue a moça quando ela sai da barca. No fim desse capítulo, o narrador situa também o fim da caminhada e do enamoramento do personagem:

No fim de duzentos passos, André Soares estava namorado quase de todo, sobretudo porque a desconhecida duas ou três vezes voltara o rosto e passara ao infeliz um novo cabo de reboque. Cabo de reboque é uma metáfora que o leitor compreenderá bem e a leitora ainda melhor. Em duas palavras, quando a desconhecida entrou em uma casa, André Soares estava definitivamente resolvido a tentar a aventura, e a adiar, para tempos melhores, o suicídio. (MACHADO DE ASSIS, 2008: 73)

O trecho é antológico, como tantos de Machado. Há várias formulações irônicas em pouquíssimo espaço. Chamado de “infeliz” por se apaixonar, André recebe da bela desconhecida um “cabo de reboque”, ou seja, uma metáfora retirada do trânsito de bondes e carroças da época e que é explicitada como tal, como metáfora. Na última frase do capítulo, o leitor se depara com a última ironia: apaixonado, o personagem adia o suicídio “para tempos melhores”, como se um suicídio fosse um gesto como qualquer outro gesto, ou até mesmo como se fosse um gesto positivo. Toda a dramaticidade inusitada da cena – um suicida que se apaixona à beira da morte – é completamente esvaziada de modo a se tornar comicidade crítica, sugerindo que nem o suicídio era para valer, nem a paixão é para se levar a sério.

A história prossegue. A corte de André é bem sucedida: o casal namora, apoiado pelo irmão da moça, menos interessado na felicidade da irmã e mais na bolsa do pretendente. Com efeito, Justino, o irmão, pede várias vezes dinheiro emprestado a André que, para manter as aparências, empresta sem relutância. No entanto, para fazê-lo, toma emprestado de outros, com o que se endivida mais ainda. Ao final do capítulo III, o narrador avalia, na sua peculiar piedade irônica, a

situação do protagonista: “E tão triste é esta situação que eu não tenho ânimo de continuar o capítulo. Veremos no capítulo seguinte o que aconteceu ao nosso herói” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 80).

A expressão “o nosso herói”, que já aparecera no início do conto, pode ser traduzida sem muito erro como “o nosso pateta”, afastando o leitor do personagem para obrigá-lo a refletir sobre os acontecimentos. Esse afastamento se reforça pela dupla menção à estrutura do conto, isto é, a seus capítulos, de um modo tal que o leitor não tem como acreditar que o narrador de fato se encontre triste ou desanimado pela situação do seu personagem.

Começa o quarto capítulo e o emprego melhor, tão esperado, não chega; “em compensação” (sempre irônica), chegam as dívidas. Como notícia ruim não comparece sozinha, contam nossas crônicas até hoje, logo aparece um rival no território de André: “Imagine-se o que sofreria o coração do pobre rapaz e calcule-se em que circunstâncias, e com que cara ouviu ele um dia, ao passar pela padaria de que falei no segundo capítulo, as seguintes palavras do caixeiro a um vizinho: — Este é uma das duas amarras da viuvinha” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 81).

O termo “amarra” remete à metáfora anterior do cabo de reboque, mostrando a meiga Cláudia como uma laçadora de homens. O narrador se materializa novamente, referindo-se a uma padaria “de que falei no segundo capítulo”, materializando no mesmo passo o próprio conto. O tempo verbal do futuro do pretérito, sugerindo o que aconteceria e não o que aconteceu ou acontece, reforça indiretamente o caráter ficcional da narrativa: tudo são hipóteses, ou seja, tudo são ficções.

O protagonista se atormenta com dúvidas terríveis: “Que será aquilo? Iludir-me-á esta mulher? Serei eu a fábula da rua? Terei eu um rival mais venturoso?”. As dúvidas, com direito à despropositada mesóclise na cabeça do desconfiado enamorado, se acompanham mais uma vez da referência ao “nosso pateta”, digo, ao nosso herói: “Estas e outras interrogações fê-las o nosso herói com o desespero na alma e no rosto” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 82).

André não confirma imediatamente suas desconfianças, até porque o irmão da moça o acalma (enquanto esvazia mais ainda a sua carteira furada). Mas, no capítulo V, encontra na casa um outro rapaz, que Justino lhe apresenta como Horácio. O narrador machadiano, no seu estilo, apressa as conclusões do leitor, chamando-o, como de praxe à época, pelo termo feminino: “Eu creio que a leitora é perspicaz e que já está a desconfiar de que este Horácio é o mesmo moço que o caixeiro da padaria dissera a André Soares ter andado há algum tempo a namorar a viúva, e não ser mal aceito dela” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 86).

A cumplicidade com a suposta leitora disfarça o modo como Machado conduz o seu leitor ao bel-prazer, enquanto critica seus preconceitos e seu modo pouco crítico de ler. Essa crítica, ele a divide com o protagonista, que tardiamente se percebe enganado pelos dois amantes e ainda por Justino. Esbraveja que não lhe emprestará mais nada, sem atinar que o irmão da moça nada mais lhe pede, uma vez que já há outro para financiá-lo. O narrador não deixa passar sua, digamos, pouca inteligência: “Aqui claudicava a perspicácia do namorado” (MACHADO DE ASSIS, 2008: 86).

André é logo “demitido”, através de duas cartas que lhe chegam simultaneamente, tanto pela ex-noiva quanto pelo ex-chefe, ficando num só parágrafo sem mulher e sem emprego. Perguntaria a leitora perspicaz de Machado: o nosso herói finalmente se suicida, com razões para tanto que sobrepujam de muito aquelas que conhecemos no primeiro capítulo? Não. Apenas resmunga, entre os dentes: miseráveis...

O que faz o escritor? Fecha seu conto com um epílogo, intitulado “Moralidade”:

Mas onde está a moralidade do conto? pergunta a leitora espantada com ver esta série de acontecimentos descosidos e vulgares.

A moralidade está nisso.

Tendo perdido a esperança de obter um emprego de duzentos mil-réis, quando apenas desfrutava um de cento e vinte, assentou André Soares de dar cabo da vida.

No dia, porém, em que perdeu a noiva e o emprego de cento e vinte mil-réis, com um insulto físico de quebra, não se matou, nem tentou matar-se, nem se lembrou de o fazer.

Tanto é certo que o suicídio depende mais das impressões e disposições do momento, que da gravidade do mal.

Disse. (MACHADO DE ASSIS, 2008: 90)

A moral da história, como nas fábulas antigas, comparece para mostrar justamente a fragilidade da moral humana, trazendo à sua dimensão menor todos os discursos e gestos grandiloquentes. Esse epílogo, irônico e suspensivo como quaisquer frases de Machado de Assis, encerra-se não com um empolado “tenho dito!”, mas sim com o prosaico “disse”, devidamente despido do ponto de exclamação.

Conclusão

“Havia começado a ler a novela alguns dias atrás”: assim podemos terminar essa conversa sobre as nossas leituras. Segundo Wolfgang Iser, “a qualidade dos textos literários se fundamenta na capacidade de produzir algo que eles próprios não são” (ISER, 1996: 62). Segundo Marcel Proust, os melhores livros são aqueles que não terminam na última linha, ou seja, são aqueles que exigem que o leitor os retome de algum modo:

Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos. Estes desejos, ele não pode despertar em nós senão fazendo-nos contemplar a beleza suprema à qual o último esforço de sua arte lhe permitiu chegar. Mas por uma lei singular e, aliás, providencial da ótica dos espíritos – lei que talvez signifique que não podemos receber a verdade de ninguém e que devemos criá-la nós mesmos –, o que é o fim de sua sabedoria não nos aparece senão como começo da nossa, de sorte que é no momento em que eles nos disseram tudo que podiam nos dizer que fazem nascer em nós o sentimento de que ainda nada nos disseram. (PROUST, 1989: 30)

As duas formulações cabem à perfeição nos “parques comunicantes” da ficção de Julio Cortázar e Machado de Assis. Distantes no tempo, no espaço e no estilo, Cortázar e Machado comunicam-se entre si pela trilha nobre da metaficção.

É por essa trilha que a literatura se comunica com a ciência e a ficção se comunica com a realidade. É por essa trilha que não existe coisa tal como o fim do caminho, até porque o caminho não se dá em linha mas sim de maneira espiral e labiríntica, engolindo-nos nas suas metáforas como uma matriochka engole outra matriochka que engole outra matriochka e assim por diante.

Mas há aquela última matriochka pequeníssima, de madeira maciça – que não se abre mais. Resta no final sempre o enigma e o desejo, incitando-nos a reler e a recomeçar.

Referências Bibliográficas

- BRANDÃO, Octávio. *O niilista Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1958.
- CURRIE, Mark (org). *Metafiction*. New York: Longman, 1995.
- GASS, William H.. *Fiction and the Figures of Life*. New Hampshire: Nonpareil Books, 2000.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, sd.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – volume I*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- LODGE, David. “Metafiction”. In: _____. *The Art of Fiction*. London: Penguin Books, 1992.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Contos de amor e ciúme*. Apresentação e seleção de Gustavo Bernardo. Rio de Janeiro, Rocco, 2008.
- PRINCE, Gerald. “Metanarrative signs”. In: Currie, Mark (org). *Metafiction*. New York: Longman, 1995.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. Campinas, Pontes, 1989.
- SHAKESPEARE, William. *The illustrated Stratford Shakespeare: All 37 Plays, All 160 Sonnets And Poems*. London: Chancellor Press, 1991.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 2003.