

O RUMOR E O CREPÚSCULO DA INTERPRETAÇÃO

Vagner Leite RANGEL*

The Preface

*To reveal art and conceal the artist is art's aim.
The highest, as the lowest, form of criticism is a mode
of autobiography.
There is no such thing as a moral or an immoral book.
Books are well written, or badly written. That is all.
The moral life of man forms part of the subject-matter
of the artist, but he morality of art consist in the perfect
use of an imperfect medium.
No artist desires to prove anything. Even things that
are true can be proved.
Thought and language are to the artist instruments of
an art.
All art is at once surface and symbol.
It is the spectator, and not life, that art really mirrors.
All art is quite useless.*
Oscar Wilde

Advertência

Este título de *Papéis Avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de não os perder. *A verdade é essa, sem ser bem essa.* Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedeira. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai faz sentar à mesa.
Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente que se há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que o não são, defendendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse (...).
Deste modo, venha donde vier o reproche, espero que daí mesmo virá absolvição.
Machado de Assis

RESUMO

A partir de leituras clássicas sobre a hierarquização da interpretação e a república das letras, este ensaio propõe, com base na ideia de rumor da língua, de Roland Barthes, uma reflexão acerca do processo de desconstrução da hierarquização da interpretação, em dois prefácios do século XIX, um de Oscar Wilde e outro de Machado de Assis. A hipótese de leitura é que, ao rumorejarem a desconstrução, esses prefácios promovem o caráter inconclusivo da própria interpretação.

Palavras-chaves: Paratextos; Teoria da literatura; Literatura Comparada; Século XIX.

INTRODUÇÃO

À força de querer procurar as origens nos tornamos caranguejo. O historiador olha para trás e acaba por acreditar para trás. Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos ídolos*

Apresentaremos uma discussão com base em dois prefácios, que datam do século XIX. São entendidos como proposições críticas acerca dos protocolos de leitura oitocentista. Diferentemente do historiador caranguejo, supomos que eles, no dizer de um Nietzsche, não criticam “para trás”. A revisão seria uma espécie de passo a trás em relação às doutrinas estéticas disponíveis à época. É como se tais prefácios dialogassem com a máxima jocosa de Friedrich

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro & Pesquisador Júnior do Real Gabinete Português de Leitura.
E-mail: vagnner.rangel@gmail.com

Nietzsche (s/d, p. 15): “(...) sacudir uma seriedade que se tornou demasiado opressiva para nós. ” Lidos daí, os prefácios tornam-se rumorejantes por suscitarem ruídos entre o emissor, a mensagem e o receptor, porque “sacudiriam” as categorias, estáveis e severas, da comunicação, que separam de modo estanque o autor do leitor, fazendo daquele o produtor de uma mensagem e deste um mero receptor. Demonstraremos que os prefácios rumorejantes não partilham deste truísmo oitocentista: o autor enquanto revelador de verdades. Pelo contrário, eles parecem ruminar e rumorejar o crepúsculo da interpretação unívoca.

O TRIÂNGULO LITERÁRIO

Na literatura, até o século XIX, o escritor, entendido como pai, poderia ser considerado o autor de uma mensagem e responsável por ela, e o leitor seria o decifrador do sentido dela. Generalizando, há leitores especializados e leigos. Mas, independentemente do grau de especialização do leitor, ambos integrariam o triângulo literário, cujos vértices seriam o autor, a obra e o público (BORBA, 2004). Nesse trânsito triangular, a leitura da obra seria tutelada pelo censor especializado: o crítico oitocentista. Veremos que os prefácios apontam para uma espécie de república das letras, isto é, cada vértice do triângulo teria direito à coisa pública, a saber, a literatura; desestruturando assim a própria iconografia, hierarquizante, aristocrática e estática, que a imagem do triângulo sugere. A responsabilidade que o autor teria, no triângulo literário, seria análoga à “(...) tendência de querer tornar responsável. – Em toda parte onde se procura responsabilidades, é geralmente o instinto de punir e de julgar que está em ação. ” (NIETZSCHE, s/d, p. 49). A desestruturação do triângulo literário visa, no mínimo, pôr em xeque a tendência oitocentista de tornar responsável, para punir e julgar. O problema da ideia de responsabilidade, apontado por Nietzsche, é tomado como explanação da ideia de responsabilidade paternal em relação ao texto-filho do autor-pai, que chamamos de triângulo literário (BORBA, 2004). Neste, o crítico especializado teria o poder de responsabilizar o autor pelo fato de a obra não se adequar ao padrão vigente, como se verá. Adiante utilizaremos a palavra responsabilidade em outro contexto, que denominaremos de república das letras, para contrastar com a hierarquia triangular dos oitocentos (BORBA, 2004).

Ao refutarem a ideia de responsabilidade enquanto sinônimo de culpabilidade literária, os prefácios ratificariam que o autor, a obra e os leitores pertenceriam à república das letras: o acervo clássico e moderno da ficção ocidental. Portanto, todos seriam cidadãos (intérpretes) das letras (a ficção). Logo, a ficção não poderia ser julgada com base na moral burguesa dos oitocentos,

isto é, não poderia ser moralizada.² Contudo, cristalizou-se, no século XIX, a hierarquização da república das letras, dando a cada membro um papel determinado. Daí o subtítulo desta seção: o triângulo literário.

O autor e a obra, o pai e o filho, eram submetidos ao censor do crítico literário, cuja função era decifrar a mensagem da obra, o que poderia ser feito até mesmo com base na vida do autor, e com muita frequência era assim³. No Brasil, para dar um exemplo, a obra de Machado de Assis é explicada por Lúcia Miguel-Pereira com base na vida do autor. A recepção buscaria, na literatura, o suposto sentido cifrado do palimpsesto literário (COSTA LIMA, 1991). Não haveria uma abordagem preocupada com o ficcional, mas uma leitura moralizante, com a intenção de regulamentar o fazer literário, o que era feito do ponto de vista da moral burguesa e cristã (BORBA, 2004). Com base no exemplo de Lúcia Miguel-Pereira, a autora se pergunta por que Machado de Assis teria abandonado a madrasta Maria Inês. O crítico Ivan Teixeira (1987), ávido leitor de Machado, comenta, em *Apresentação de Machado de Assis*, que Pereira é uma das primeiras grandes leitoras de Machado de Assis do século XX, apesar de passagens anedóticas. Para Teixeira, isso se deve, entre outras coisas, à premissa oitocentista que a autora herdara.

A hipótese é de que tais prefácios desestabilizariam tal lógica porque não se submeteriam à abordagem “decifradora”. Também rejeitariam o pressuposto da paternidade literária e da genialidade autoral, uma vez que tanto o autor quanto à obra fariam parte de uma mesma tradição, a saber, a república das letras: a tradição literária ocidental. Assim, a república corresponderia ao acervo literário do ocidente. A vitória do crítico, ao decifrar a mensagem literária, seria uma interpretação, mas não a verdade da ficção em si, que inexistiria. Não por acaso ambos os prefácios se referem, direta e indiretamente, à tradição literária ocidental, desde a tradição bíblica a supostos livros imorais como *Madame Bovary* e *As flores do mal* – ambos publicados, na França, na década de 50, do mesmo século. Embora nenhum dos prefácios tenham se referido explicitamente a tais livros, não é nenhum absurdo supor tal alusão, até mesmo porque ambos os autores liam em francês magistralmente.⁴

² Quanto ao escritor irlandês, não há o que dizer. No caso do brasileiro, estamos trabalhando como Machado posterior a *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

³ O título do livro é sugestivo: *Machado de Assis* (estudo crítico e biográfico). São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1936.

⁴ Sobre a proficiência de Oscar Wilde, consultar *O Álbum de Oscar Wilde*, de Merlin Holland (2000). Sobre a de Machado de Assis, consultar *Obra Completa*, da Nova Aguilar (qualquer edição). Machado publicou poemas em francês, para dar um exemplo.

A INTERPRETAÇÃO

Digamos que do Roland Barthes que praticava o estruturalismo literário até o Barthes que afirma o que se segue há – não necessariamente um progresso – mas uma mudança teórico-metodológica no que se refere à abordagem do literário:

(...) tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’ (...) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo. (BARTHES, 1988, p. 69)

Ao invés de a interpretação cristalizar o sentido, fechado sob a égide da análise literária de cunho estruturalista (seja no século XIX, seja no XX), cujo centro e noção de sujeito centrado permitiriam uma análise segura, o sentido permanece aberto, sem poder ser cristalizado, porque não haveria um fundo sobre o qual o sentido poderia se sedimentar (DERRIDA, 1995). Em outras palavras, estamos repetindo, depois da segunda metade do século XX, o que os prefácios já anunciaram no XIX: a ficção é fruto de outras ficções, o que não significa prescindir do elemento contemporâneo, nem querer cristalizá-la em uma mensagem supostamente decifrada pelo trabalho crítico. A sedimentação de sentido pressupõe uma estrutura centrada, uma mensagem oculta que seria trazida à tona; tais prefácios rumorejam justamente o oposto. O de Wilde trata da interdependência entre a interpretação e o intérprete, entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Então o que seria trazido à tona seria a opinião do intérprete sobre o literário. O de Machado põe em pé de igualdade o texto-filho e o pai-autor, o que inviabiliza uma leitura centrada na pessoa do autor, porque ambos teriam a mesma “autoridade”.

O trecho da obra de Barthes, que foi escrita na segunda metade do século XX, ratifica a intuição dos prefácios rumorejantes, que foram escritos nas duas últimas décadas do século XIX. Jacques Derrida (1995, p. 232) explica, para não acharmos que estaríamos diante de autores geniais, no sentido romântico do termo, que a *desconstrução* da cosmovisão hegemônica “sempre já” existiu. E Michel Foucault explica o motivo de tais provocações serem ignoradas: “Há sem dúvida em nossa sociedade (...) uma profunda logofobia, uma espécie de temor (...) contra tudo que pode haver aí de (...) descontínuo” (*apud* BORBA, 2004, p. 55). Apesar de Wilde e Machado terem olhado para trás, no que se refere à tradição literária ocidental, seus escritos também olhavam para o presente, mas de modo descontínuo.

Outra noção barthesiana que trazemos à tona para trabalhar os prefácios é a de texto legível e a de texto escrevível. Para o autor, o primeiro tipo de texto seria aquele cujo sentido seria entregue à recepção, sem ruídos. Não haveria descontinuidade com o estabelecido. O segundo, por outro lado, exigiria um leitor menos contemplativo e mais produtor de sentidos, na medida em que,

ao produzir rumores, produziria um dissenso, percebendo assim a descontinuidade entre a obra e a maneira como a recepção tende a recebê-la. Mais uma vez, além de os prefácios terem sido escritos bem antes do texto de Barthes, o que parece confirmar a hipótese de que os prefácios rumorejantes apontariam para a debilidade do protocolo oitocentista e, ao mesmo tempo, fundariam os seus próprios protocolos, a teoria literária nos ajuda a ratificar a força do discurso ficcional.

O texto então não poderia ser compreendido como mensagem. Talvez como um mosaico de outros textos da literatura ocidental. Daí a adoção da ideia de república das letras, visto que tanto Wilde quanto Machado se referem à tradição literária ocidental, isto é, ao poder, no sentido restrito do termo, criador da ficção, a saber, a sua força ficcional, contra a visão que sustentava os protocolos de leitura oitocentistas. Isso pode parecer óbvio, uma vez que a literatura é ficção. Talvez tal obviedade seja surpreendente *hoje* e, sendo assim, pode ser útil para evidenciar o veto que o ficcional parecia receber, no sentido de que a literatura era regulada por estéticas, por assim dizer, doutrinadas (BERNARDO, 2011). Referimo-nos aqui especificamente à crítica que tanto Wilde quanto Machado fizeram ao Romantismo e ao Realismo. Escreve Wilde (1994, p. 5): “*The nineteenth century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass. The nineteenth century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass.*” Já Machado as critica em diversos lugares. Para este trabalho, ressaltaremos o objeto de estudo em foco: o prefácio de *Papéis Avulsos* não abre mão do paradoxo, e nem sequer sobrepõe o autor ao texto, o que era comum em tais estéticas (MAINGUENEAU, 2009). Pelo contrário, confere ao filho um poder análogo ao do pai, quando entende ambos de modo simétrico, quando a recepção oitocentista ainda era triangular.

Entre o Início da Modernidade e nosso presente epistemológico há um processo de modernização, abrangendo as décadas em volta de 1800, que gerou um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo. (GUMBRECHT, 1998, p. 13-4).

A cosmovisão medievo-renascentista, que se refere a uma subjetividade para qual o conhecimento está dado e acabado, não é deixada para trás, mas sim revisitada e reavaliada, porque este observador “sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular (...)” e “(...) pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiências e representações possíveis” (GUMBRECHT, 1998, p. 14). Mas, paradoxalmente, “Nenhuma dessas múltiplas representações pode mais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras” (GUMBRECHT, 1998, p. 14). Não é à toa que nenhum dos prefácios finge não fingir ser textos ficcionais. Pelo contrário, parecem celebrar a natureza ficcional e a possibilidade serem lidos de tal forma, cuja virtude talvez seja a de poder colocar em dúvida qualquer discurso corrente, até mesmo o literário. Ao visitar e ao reavaliar a tradição literária (o poder legislativo) da república

das letras, os ficcionistas executariam o seu poder, o poder executivo de produzirem obras cujo mote seria o aqui e o agora, mas o judiciário, ao exercer o seu poder, não lhe poderia pedir as contas com base na biografia, e nem numa suposta verdade, porque a ficção seria um convite à reflexão, e todos estariam convocados a ruminar as ideias remoadas pela literatura.

O CASO IRLANDÊS

Oscar Wilde é, entre outras coisas, conhecido por ter sido um pensador provocativo (HOLLAND, 2000). Entre as provocações do irlandês, incluímos *The Preface* de *The Picture of Dorian Gray*. Em forma de aforismos, Wilde (1994, p. 5) trata de dois pontos-chaves a respeito da interpretação: “*The artist is the creator of beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art’s aim. The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things*”, e completa: “*The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography*.”⁵ Pronto! Estamos provocados a pensar a respeito da interpretação, lembrando que este texto foi produzido em 1890/1.

A partir do ponto de vista do irlandês, não haveria imanência senão a própria atividade interpretativa do sujeito que se interroga durante o processo de leitura de um determinado texto. Já aludimos a este ponto específico acima, quando tratamos da ilusão de neutralidade entre o que se convencionou chamar de sujeito cartesiano e o objeto de estudo. Conforme Borba (2004), apesar de tanta prescrição, o *New Criticism* “deixou escapar” este detalhe: a falácia da imparcialidade. O provocador, por outro lado, não. A vontade de cientificidade, por parte do método dos novos críticos, não significa garantia de parcialidade crítica que eles almejavam. Foi a reflexão literária que primeiro apontou para a falácia da imparcialidade, não a teoria.

O prefácio de Oscar Wilde, assim como apontaremos em relação ao de Machado de Assis, desloca o eixo interpretativo do autor para o leitor, questionando o protocolo de leitura oitocentista, isto é, o consenso, no século XIX, de que a explicação da obra literária poderia ser encontrada na pessoa do autor (BARTHES, 1988). Reiteramos que o caso irlandês não visa tratar da crise da representação, mas sim de uma crítica que, ainda que não hegemônica à época, contra o paradigma humanista-positivista, é, posteriormente, no século XX, reconhecida por correntes críticas e pelo filósofo José Ortega y Gasset (2008). Para Gasset, tanto o Romantismo como o Realismo representariam modos semelhantes de fazer e pensar a literatura, isto é, ambas as estéticas queriam apregoar verdades, quando o poder do ficcional estaria mais para o poder de colocá-las em suspensão.

⁵ Tradução livre do autor: O artista é o criador de coisas bonitas. Revelar arte e não o artista é o objetivo da arte. O crítico é aquele que a traduz em outra linguagem, ou até mesmo produz uma interpretação impressionista das coisas artísticas. Tanto a mais alta quanto a mais baixa forma de crítica é uma leitura autobiográfica.

Outra possível evidência da hipótese de que estes prefácios antecipam tendências modernistas pode ser o fato de T. Adorno ter se referido à noção arcaica referida acima – “sentar-se e ler um bom livro” – no século XX e, neste mesmo limiar de século, a crise da representação ter se instaurado de vez nas culturas hegemônicas, “levando” escritores como Virginia Woolf a repensarem o triângulo literário, para se referir ao descrédito que a autora confere no ensaio *The Common Reader* ao papel do crítico enquanto regulador, e a repensar, também, a importância da república das letras. A publicação de *The Common Reader* (1924/5) materializa esta preocupação de Woolf, ao passo que pode ser mais uma evidência da nossa hipótese. Com essa publicação, a autora, à la Oscar Wilde e Machado de Assis, combate o realismo literário, no caso da autora o inglês, e questiona-se, ao propor uma analogia entre a produção de automóveis e a produção fictícia de língua inglesa, se esta teria produzido romances melhores do que os de Daniel Defoe? *Mrs. Dalloway*, para dar um exemplo, é posterior a tal reflexão.

Não é um absurdo supor que Woolf tenha lido Wilde. Porém este não era inglês, o que a impedia de computar a obra do irlandês como produto da literatura inglesa. Interessa aqui salientar o caráter provocativo do prefácio de *The Picture of Dorian Gray*, e evidenciar o quanto este é, apesar de não-hegemônico à época, contemporâneo, na medida em que produz um conhecimento que nos é reconhecido atualmente. Ao produzir tal conhecimento, compartilha com todos os tipos de leitores o poder judiciário, a capacidade interpretativa de cada um a respeito do literário, mais ainda quando afirmar que “*It is the spectator, and not life, that art really mirrors*” e, acrescenta, “*Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital*” (WILDE, 1994, p. 6). Woolf, no referido ensaio, também vai se preocupar com o leitor, mas sem que este limite a experiência da escrita, isto é, o poder inventivo da prosa de ficção.

O CASO BRASILEIRO

O termo “pai”, utilizado pelo autor na Advertência, funciona como autor, que é utilizado já de saída por Machado, para se referir à possível ausência de “unidade” da obra. Ausência que procede, mas, paradoxalmente, não a excede. Supomos que, do ponto de vista do império do autor barthesiano, o livro de contos poderia carecer de unidade, visto que é produzido a partir da dispersão – “vários escritos de ordem diversa”. Por outro lado, o da escritura que se arvora a partir de uma tradição já existente, o que temos denominado de poder legislativo, a saber, a tradição ocidental, haveria uma unidade, pois esta estaria baseada no caráter ficcional e polifônico da literatura e não na pessoa do autor, embora tenha sido produzida a partir da observação auto-reflexiva, que marca a subjetividade do observador moderno que suspeita da certeza que suporta a produção de conhecimento do sujeito cartesiano (GUMBRECHT, 1998).

Assim, a dispersão não implicaria na não-unidade, mas na pluralidade de vozes que o leitor poderia encontrar na leitura da obra. A ficção atualizaria outras ficções, até mesmo contra o império de determinadas tendências estéticas extremistas. Como no *Prólogo* de *Dom Quixote*, haveria vozes pontos de vista sobre o aqui e o agora que colocariam a História em suspensão. O que um manuscrito antiquíssimo, recurso utilizado pela ficção romântica e realista, poderia nos dizer sobre o Rio de Janeiro oitocentista? Parece possível supor que a unidade, diferentemente da ideia de unidade do humanismo-positivista, que se baseia na ideia de semelhança, não estaria centrada na pessoa do autor, mas na dispersão de vários temas comuns aos pensadores do século XIX, seja no Rio ou na Europa. Inevitavelmente a pena destes autores assinaria a autoria, porém sem a pretensão de apregoar a palavra final. Nenhum dos prefácios tem esse intuito. Em outras palavras, sem fazer crer que o livro fosse o seu predicado (BARTHES, 1988), os autores parecem pôr em evidência única e exclusivamente a força da ficção, para pensarem questões do século XIX.

Retornamos, portanto, à provocação do irlandês: *There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.* A interpretação da obra não deveria ser buscada na pessoa do autor, visto que “*to reveal art and conceal the artist is art’s aim.*” (WILDE, 1994, p. 5) Os prefácios não forjam um manuscrito achado algures, por exemplo, nem negam o seu caráter ficcional. Antes, dialogam com a recepção a respeito da legitimidade do discurso ficcional. É como se, após Romantismos e Realismos, os autores/narradores desses prefácios tivessem que rumorejar, no sentido de propalar, a verdade estética, isto é, o poder criador da república das letras, a saber, a literatura, que é pública (leia-se: reflexão sem cristalização, seja ela romântica ou seja ela realista – é claro que estamos tratando de tais cristalizações dentro do que tais escritores escreveram).

Voltando à *Advertência*, a equação seria assim: autor = pai e pai = autor. Até aqui não haveria o porquê de se pensar em romper com os ritos celebratórios que a recepção oitocentista mantinha com a prosa de ficção. Supostamente então, não haveria parricídio, haveria mensagem, no fundo do palimpsesto literário, porque Machado, tendo escrito tais contos, não poderia se furtar ao título de *autor*. Ao escrever, não escaparia à lógica que jaz ao ato de escrever: escrever é assinar um texto, que, tendo uma assinatura, teria um autor e, assim, um pai. É o que ocorre em a *Advertência*. O que significa que estaria sob a tutela de seu autor/pai e pai/autor. O texto não escaparia à lógica da presença (DERRIDA, 1995). Ou seja, só o autor/pai poderia dar a última palavra no que se refere ao sentido, pois sendo pai, quem mais conhecerei o próprio filho?

Entretanto, após escrevê-los, e aqui já há evidências para cremos nisso – A verdade é essa, sem ser bem essa (ASSIS, 2011, p. 37) – já começaria o *processo de desconstrução e descentramento do ritual ocidental da escrita autoral*. O autor coligiu os textos em uma obra, cujo caráter singular, de unidade material, que a ideia de obra sugere, aludiria a uma possível

contradição em relação ao próprio título da obra: *Papéis Avulsos*. Mas não se trata de termos opostos, que caracterizariam uma contradição, mas de paradoxo que se estabelece entre a obra e o autor, que, embora assine o escrito, não lhe é pai no sentido de manter sobre ele o seu império, o império do autor. Assim, podemos entender o enunciado paradoxal do prefácio de *Papéis Avulsos*: “A verdade é essa, sem ser bem essa ” (ASSIS, 2011, p. 37).

Em relação à advertência, Machado de Assis então promoveria (1) uma espécie de rebaixamento do papel da figura do autor, até então soberano devido ao seu império, e, ao mesmo tempo, (2) um engrandecimento do ato de escrever, isto é, da própria escrita. É o que entendemos a partir de “(...) São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai faz sentar à mesa ” (ASSIS, 2011, p. 37). O pai participaria da produção, mas os filhos estariam simetricamente dispostos em relação a ele. Quebra-se a hierarquia do triângulo literário (BORBA, 2004). O que parece sugerir que se há autor, há também limites para que este exerça a sua autoridade sobre os seus escritos, visto que a posição de ambos não é assimétrica. Daí o paradoxo da escrita ficcional, em lugar de contradição.

Ao ler o prefácio através de um protocolo de leitura da simultaneidade, deixamos de trabalhar com as noções excludentes (RIBAS, 2008). Ao invés de síntese, somos obrigados a manter a validade de duas ideias aparentemente contraditórias: há autor e há limites para a autoridade deste. O filho-texto tem um pai, mas não um soberano, como era a prática habitual do protocolo de leitura oitocentista, que esperava do literário uma certa mensagem. Mais uma vez, não se trata de crise da representação, no sentido restrito do termo, no paratexto machadiano, trata-se de apontar, ainda que a forma machadiana seja consonante com a forma canônica oitocentista, em que

O narrador machadiano (...) funciona como um ácido que vai corroendo pelas bases a dinâmica dos jogos sociais, a sacralidade dos estatutos, as regras sociais de conduta, as bases da razão, a legitimidade da ciência como única explicação para a verdade do homem. (RIBAS, 2008, p. 33-34)

Esta passagem de Maria Cristina Ribas parece ser cabível à advertência, visto que a acidez que corrói as regras do jogo parece estar latente na forma, sobretudo quando esta não abre mão do paradoxo e sustenta a simetria entre o literário e o seu autor. Ainda que polida, a forma enuncia uma posição crítica perante o império do autor. Ao posicionar o autor e o texto de modo simétrico, Machado parece tornar sacro, no sentido de engrandecer, o que o império do autor tomava como objeto: o texto. Por “sacro” entende-se um movimento empreendido, no prefácio, que vai do oito ao oitenta – começa-se alegando que os textos teriam uma certa unidade a partir de outro ponto de vista, o da dispersão, logo, os textos seriam o ponto de partida, não o autor; para em seguida afirmar que o autor não faria outra coisa senão coligi-los, porém, depois, no mesmo prefácio, evitando o extremismo, o oitenta, o autor e o texto sentam-se à mesma de igual para igual.

Machado toma como ponto de partida uma tradição já existente, porém observa-a de outro modo, para advogar a favor da força do ficcional e se opor ao império do autor, ou da interpretação com base na pessoa do autor.

Machado é o autor, porém as ideias significariam à revelia de sua autoria, uma vez postas no papel. Há indícios, no prefácio de *Papéis Avulsos*, para crer que o autor tinha noção disso, o que pode ser uma evidência é a forma utilizada pelo autor no início e no final do excerto da advertência: primeiro utiliza-se deliberadamente da palavra “autor”; depois, “pai”. O que nos leva a pensar em filhos, porém, a conclusão que chega, no prefácio, não nos permite supor que o pai é soberano aos filhos.

O argumento de autoridade, se há, advém das ideias, mas não do autor. O argumento de autoridade dos prefácios expressaria um *logos* sem “centrismo” na pessoa do autor. Na obra, só haveria lugar para o narrador e as ideias expostas por este ao narratário, cujo papel, a partir do exposto nos prefácios, agora lido como pistas de leitura para cada obra, exigiriam um leitor menos contemplativo, isto é, um leitor que não se acomode com a noção arcaica de “sentar-se e ler um bom livro” (ADORNO, 2003, p. 56).

Estamos tratando de prefácios do fim do século XIX. A ficção, inferimos ao ler tais prefácios, não deveria sucumbir ao afã da Verdade, mas progredir sem esquecer da tradição, isto é, sua verve ficcional: a capacidade de produzir enunciados sem o compromisso que os outros discursos têm, como o científico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras de Michel Foucault, que, numa discussão a respeito de técnicas de interpretação, responde a uma pergunta extraordinária, feita pelo entrevistador, de modo não menos extraordinário, são oportunas:

A minha pergunta será breve: referir-se, fundamentalmente ao que você chamou de “técnicas de interpretação”, nas quais parece antever, não um substituto, mas em todo o caso, um sucessor, uma sucessão possível para a filosofia. Não lhe parece a si que estas técnicas de interpretação do mundo são, antes do mais “técnicas de terapêutica”, técnicas de “cura”, no sentido mais lato do termo: da sociedade em Marx, do indivíduo em Freud, e da humanidade em Nietzsche? (2000, p. 41-2)

Responde Foucault:

Como efeito, penso que o sentido da interpretação, no século XIX se aproxima certamente do que você entende por terapêutica. No século XVI, a interpretação achava melhor o seu sentido ao lado da revelação e da salvação. Citar-lhe-ei, simplesmente, uma frase de um

historiador chamado Garcia: ‘Nos nossos dias – disse em 1960 – a saúde substitui a salvação’ (2000, p. 41-2).

De modo análogo à provocação aforística de Oscar Wilde – *The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography* – e do sentido ambivalente e esquivo de verdade proposto por Machado de Assis – A verdade é essa, sem ser bem essa –, Foucault, até certo ponto, concorda com a pergunta e, ao mesmo tempo, aponta para o fato de que ela já é em si uma interpretação do entrevistador – inequívoca, “mas” uma interpretação sobre a interpretação da fala de Foucault sobre os referidos autores. Embora motivada pela discussão, a pergunta, de fato, não foi formulada pelo entrevistado, Michel Foucault, mas pelo entrevistador, Kerkel. O que, conforme a própria resposta de Foucault, seria uma interpretação das “técnicas interpretativas do século XIX”, cujo caráter interpretativo é apontado por Foucault, que não lhe nega o sentido, mas o alerta para o fato de ela ter vindo do entrevistador a respeito do exposto. Assim não haveria nada além de interpretações sobre interpretações: “Como efeito, penso que o sentido da interpretação, no século XIX se aproxima certamente do que você entende por terapêutica”, diz Foucault (2000, p. 41-2).

A exposição de Foucault evidencia o caráter infinito da tarefa interpretativa: de Nietzsche, Marx e Freud a respeito das técnicas de interpretação do século XIX; da pergunta de caráter sintético do entrevistador em relação à exposição de Foucault. E a nossa interpretação de Barthes, Maria Antonieta, Maria Cristina Ribas para lermos os prefácios. A nossa hipótese é de que Wilde e Machado poderiam ser integrados aos autores apontados por Foucault, com as devidas proporções, é claro. E isso não por escrevem no mesmo século. O critério não é cronológico. Interessa destacar (1) o quanto Wilde provoca a recepção oitocentista de modo análogo à exposição do filósofo francês, no que se refere ao que foi citado, e (2) o caráter simétrico que Machado confere à escrita. Esta seria filha, mas não coxa como supunha o rei da fábula socrática, que conhecemos com a *República* de Platão.

Há diferenças entre o caso irlandês e o brasileiro, mas o fato é que ambos combatem o império do autor e do crítico, e apontam para o monumento arquitetônico de palavras, a saber, a literatura, cuja verve viria da ficção e não do afã de proferir verdades. Modos de ler e modos de pensar são questionados em favor da literatura. Wilde (1994, p. 5) provoca, ao prefaciá-la sua obra, “*Thought and language are to the artist instruments of an art.*” Em Machado, “Quanto ao gênero deles, não sei que diga que seja inútil. O livro está nas mãos do leitor” (ASSIS, 2011, p. 37). A ausência de uma palavra final a respeito da interpretação não significa um vale tudo. Na mesma entrevista, o Sr. Wahl indaga Foucault (2000, p. 52) a respeito disso: “Não é verdade que temos interpretações em demasia?” A resposta de Foucault e a discussão que se segue é digna de nota:

Sr. Foucault: Creio que o problema da pluralidade das interpretações, da guerra das interpretações se tornou estruturalmente possível pela própria definição da interpretação

como aquilo que não tem fim, sem que haja um ponto absoluto a partir do qual ela se julga e se decide. De maneira que *isso*, o próprio fato de que estamos dedicados a ser interpretados no momento mesmo em que interpretamos, todo intérprete deve sabê-lo. Essa plethora de interpretações é, certamente, um traço que caracteriza profundamente a cultura ocidental atualmente.

Sr. Wahl: Há, de qualquer forma, pessoas que não são intérpretes.

Sr. Foucault: Neste momento, elas repetem, repetem a própria linguagem.

O exposto é elucidativo de ambos os prefácios, na medida em que Wilde posiciona-se a favor da prosa de ficção e de suas estratégias para abordar o referente, o que não implica em uma leitura/criação integralmente autobiográfica, visto que “*Vice and virtue are to the artist materials for an art.*” Machado se defende dizendo que há “Menos a sabedoria” (2011, p. 37) e mais sentido em seus contos. Se pensamento e linguagem são os instrumentos da arte e para a arte, já que tanto o vício quanto à virtude são formas de pensamento e linguagens, há elementos biográficos, sim, o próprio autor assinou a obra, o que significa que ele a criou a partir de uma tradição – Wilde cita outros livros e Machado cita Diderot, por exemplo. Porém isso não é o “ponto absoluto a partir do qual ela [interpretação] se julga e se decide” (FOUCAULT, 2000, p. 52). As técnicas de interpretação e de narração entram em cena, mas parece que a recepção oitocentista, tanto na sociedade irlandesa e inglesa, quanto na carioca-brasileira, ainda estava sob a influência do (1) paradigma hermenêutico religioso e/ou (2) do paradigma logocêntrico, o império do autor, quando tais ficcionistas já expressavam em prefácios um *logos* sem “centrismo”, isto é, um convite à reflexão via ficção.

Wilde afirma que “*The moral life of man forms part of the subject matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved*” (1994, p. 5). A moral é uma parte da arte, a outra parte o autor não diz qual seria, mas ironiza a pretensão enciclopedista do século XIX. O silêncio, ao não afirmar o que seria a outra parte da arte, pode ser completado através do cotejo com a advertência de Machado:

Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoia-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso (ASSIS, 2011, p. 37).

A princípio teríamos um paradoxo: o enciclopedista é criticado por Wilde e aclamado por Machado, *mas não podemos confundir ciência com cientificismo*. Nenhum dos dois escritores insinua ser contra a ciência. Wilde (1994, p. 5) até ironiza: “*No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved.*” Daí a crítica irônica, no prefácio de Wilde, do desejo “absurdamente racional”, para utilizar uma expressão de Nietzsche (s/d, p. 27).

Por outro lado, a ressalva do brasileiro não nos deixa esquecer de que Diderot foi um homem da Ciência, mas das Letras também. Diz ele: “é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso” (ASSIS, 2011, p. 37). Ou seja, a verdade estética (a ficção) impossibilitaria a cristalização das verdades científicas. A literatura contra o cientificismo. Não seria “o conto da vida” pontos de vista, que a verdade estética colocaria em quarentena, devolvendo ao homem a humanidade, tanto para o lado apolíneo quanto dionisíaco, contra a sisudez que parece exigir a ciência oitocentista? O gozo do qual falamos no início parece plasmado na forma dos prefácios rumorejantes, que apontam para um sim como resposta à pergunta proposta. Não se apregoa o que se enuncia, discorre-se contra o truísmo oitocentista.

Machado de Assis não é o primeiro a discorrer sobre um “saber alegre” (NIETZSCHE, 2008), mas, ao findar a advertência, escreve: “Deste modo, venha de onde vier o reproche, espero que daí mesma venha a absolvição.” Entendemos assim: a absolvição seria a alegria derivada da verdade estética contra a severidade da verdade científica. Em outras palavras: *To reveal art* (de criar mundo ficcionais que enunciam verdades a partir de mentiras verdadeiras) *and conceal the artist is art's aim*. Não por acaso Lord Henry Wotton (1) é, por assim dizer, uma antimetáfora irônica e mordaz do cientificismo e do afã inglês de dominação e (2) o primeiro conto de *Papéis Avulsos* é o “Alienista”.

Nosso objetivo foi pensar esses dois prefácios provocadores do século XIX a partir da ideia de rumor, provocam ruídos literários, que desestabilizam o paradigma cristalizado e a noção arcaica de contemplação da literatura (ADORNO, 2003). O propósito dos prefácios rumorejantes não é “A morte do autor” (1988, p. 69), no sentido restrito do termo, porque há um sujeito que interpreta e inscreve, mas sim a morte do autor enquanto pai, isto é, o fim do império do autor – figura simbólica e responsável pelo sentido da obra. Através das palavras do último Roland Barthes (1988, p. 69), o Barthes de *O Rumor da Língua*, sugerimos que *The Preface* e a advertência podem ser lidos a partir da ideia barthesiana de “escritura múltipla” – o caráter polifônico e dispersivo da escrita literária, cuja origem não existiria a não ser em outros textos. A morte não seria do autor, mas da possibilidade de uma interpretação ser recebida como verdadeira.

Os prefácios rumorejantes não escamoteiam o caráter ficcional da ficção, mas se utilizam da própria para (re)pensar outra ficção: a ideologia dos oitocentos e o império do autor. Contra este gigante, Wilde, após findar o prefácio, diz “*That's all*” (1994, p. 5), não seria este o piparote do inglês? Machado, por sua vez, antes de alertar o leitor para a diferença entre ciência e cientificismo, explicita a possibilidade do paradoxo: “A verdade é essa, sem ser bem essa”. Ele, o paradoxo, que não é preterido na *Advertência* machadiana, reaparecendo, mais adiante, no exemplo de Diderot: um homem de seu tempo, mas não um “-ista”, como é o caso da primeira personagem

de *Papéis Avulsos*, o alienista, é bem-vindo no prefácio de *Papéis Avulsos*. Assim, do triângulo literário à república das letras, a ideia foi dar rendimento ao caráter dialógico entre tais prefácios, que, ao rumorejarem o que foi exposto, não apregoaram suas interpretações, mas removem o poder do ficcional, ao invés de um manuscrito perdido algures. Se os ficcionistas se moveram como caranguejos, ao removerem a tradição literária, isso foi feito para pôr em suspensão, através da ficção, já presente em tais prefácios, a debilidade do protocolo de leitura oitocentista, que se apoiava no triângulo literário. Parafraseando o diálogo das personagens de Cervantes, no prólogo de *Dom Quixote*, mais um dos clássicos citado por Machado de Assis, em “Teoria do Medalhão”, um dos contos de *Papéis Avulsos*, é como se tais prefácios atualizassem tal prólogo e afirmassem: e eu lá preciso de outrem que não seja a ficção para dizer o que eu penso e vejo? Diferentemente do historiador-caranguejo de Nietzsche, os literatos olham para trás para acreditarem para frente, isto é, inspiram-se nos clássicos da tradição para se tornarem clássicos modernos, no sentido de clássico proposto por Italo Calvino (1993, p. 11): “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram”.

THE RUMOR AND TWILIGHT OF INTERPRETATION

ABSTRACT

This paper proposes, based on Roland Barthes's book *O rumor da língua*, a reflection about the process of deconstruction in two prefaces of the 19th century, one of them was written by Oscar Wilde and the other by Machado de Assis. The hypothesis is that they put forward the idea that the nature of interpretation itself depends upon the reader as well.

Keywords: Preface; Literary theory; Comparative literature; 19th century.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcia. “Letras, Belas-Letras, Boas Letras”. In: BOLOGNINI, Carmen Zink (org.). *História da literatura: o discurso fundador*. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil. São Paulo: Fapesp, 2003.

ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BERNARDO, Gustavo: s.v. “Interpretação”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, Acessado em: 15/03/2014.

_____. O problema do realismo de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos da teoria para investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. O Palimpsesto de Itaguaí. In: COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio: Ed. Rocco, 1991, p.253-265.

DERRIDA, Jacques. “Força e significação”; “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1995.

MAINGUÉNEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

FOUCAULT, M. *Nietzsche, Freud e Marx: theatrum philosophicum*. São Paulo, SP: Princípio Editora, 2000.

FUENTES, Carlos. Machado de La Mancha – Machado, herdeiro de Cervantes. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 1/10/2000. Acessado em: 15/04/2014.

GASSET, José Ortega y. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2008.

HOLLAND, Merlin. *O Álbum de Oscar Wilde*. Trad. Marcello Rollember. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NIETZSCHE, F. *O crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Editora Escala, s/d.

RIBAS, Maria Cristina C. *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. “Desconstrução e Descentramento”. In: *Revista Tempo Brasileiro*, número 32, 1973, pp. 76-97.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 1994.