

SOBRECODIFICAÇÃO E PROTOCOLO DE LEITURA NO ROMANCE NATURALISTA

JACQUES DUBOIS

Université de Liège — Bélgica
Tradução de Wilson C. Guarany

Confiando na transparência ou na imediatidade de suas representações, o texto realista se dá por mimético e documentário; ele é reflexo e espelho do real, segundo uma aspiração à conformidade cujo caráter ilusório é fácil demonstrar. Nosso propósito é interrogar o seu funcionamento no que concerne a alguns procedimentos textuais que permitem ao romance realista manter este artifício da transferência. Sobretudo parece que o realismo, a fim de sugerir um aquém da codificação literária, se reduz a sobrecodificar (surcoder) seu discurso: aí onde parece renunciar a um jogo de convenções, nada mais faz que recobri-lo com um outro. Encontra-se desde então sacudido entre postulações inversas, dilaceramento cujo efeito profundo é confundir as regras da distribuição do sentido no interior da narrativa. É aí, talvez, onde uma certa relação do essencial com o acessório e do significante com o insignificante se encontre tomada em uma contradição, que o texto realista começa verdadeiramente a se definir.

Seja os vinte romances que constituem os ROUGON-MACQUART de Zola. Em virtude do caráter monumental desta produção e de sua força exemplar, tais romances representarão aqui o texto realista. Mas não se pode perder de vista que não se trata senão de um momento na longa história do realismo. A análise à qual submeteremos este conjunto se centrará sobre um único fragmento de cada uma das vinte narrativas — a entrada no assunto, o fragmento inaugural. É em seu início que todo romance se confronta o mais estreitamente com o arbitrário de sua origem e de sua ficção. É aí que ele é obrigado a estabelecer o lugar de sua enunciação e o protocolo de sua leitura. Nesse lugar, o texto realista conjuga duas

exigências dificilmente conciliáveis. De um lado, deve colocar a ficção em desenvolvimento, instaurar seu aparelho (sujeito, personagens, ambiente, instância narrativa...). De outro, visa produzir as garantias de autenticidade de seu dizer, fazendo referência a um texto-externo (*hors-texte*) e mascarando o caráter ficcional de seu gesto primeiro. É em termos de solução desse problema que examinaremos as vinte entradas no assunto dos *Rougon-Macquart*, entradas que se estendem, para cada um dos romances, do começo ao fim da primeira cena ou da primeira fase.

1. Para configurar a contigüidade que pretende manter com o real, a narrativa realista se esforça para se apresentar como uma simples intervenção no contínuo das "coisas" e dos "fatos", intervenção essa que prolonga seu movimento sem quebrar seu curso. Sua entrada no assunto vai, portanto, tender a se denegar enquanto começo e querer se instituir, como se a ação já estivesse engajada, prova de que a narração adere ao fluxo vital. Deste "antes", a entrada no assunto se distingue por ser atualizada pela narrativa mas, por outro lado, ela aí se confunde como no seio de um só e mesmo desenvolvimento. O ato de enunciação não tem muito, desde então, senão encontrar uma fiada e uma justificação. Não extravasa, por todos os lados, a imperiosa exigência do vivido que ele toma como encargo? O texto se liga ingenuamente sobre uma isotopia já posta ou pelo menos suposta.

Para constituir essas entradas no assunto, o romance da época naturalista desenvolveu recursos diversos e não é em Zola que se encontrarão as soluções mais radicais. Antes dele Flaubert e os Goncourt tinham-se preocupado em manifestar o "sempre-já-lá" de toda história. Assim ocorre no começo de *Madame Bovary*, cujo "nós", convocando a palavra da lembrança em uma relação indecisa do personagem ao autor, desaparece na seqüência do romance. A frase tão famosa (1) "Nous étions à l'étude quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre", explicita a inauguração do texto como elevado a um texto mais largo, como instituído sobre uma "história" familiar. O lugar de onde a narrativa se enuncia é um texto-externo presentíssimo e cuja narração inicial não se resgata senão parcialmente. É, aliás, surpreendente que esse "nós" instaurador de uma anterioridade, desapareça tão logo tenha preenchido seu papel de garantia. Os Goncourt usam de um outro subterfúgio diferente de Flaubert, explorando desta vez a estrita diégese. Todos os seus romances, à exceção de *Manette Salomon*, se iniciam através de um diálogo. Nos dois

casos mais notáveis, *Charles Demailly* e *Renée Mauperin*, tal diálogo, sem elementos introdutórios, sem menção dos interlocutores, se estende sobre duas páginas, antes que surja a frase: "Ceci était dit (dans une grande pièce tendue d'un papier bleuâtre jauni par la fumée des cigarettes", *Charles Demailly*) / (dans un bras de la Seine, entre la Briche et l'Île Saint-Dennis", *Renée Mauperin*). Os locutores só serão nomeados e apresentados aos depois. O dizer narrativo é rechaçado pela irrupção da fala dos personagens e, quando se manifesta, é para tomar a forma mais neutralizada: "Ceci était dit..." A narração dissimula a instância de sua enunciação, retardando, assim, o momento de deixar aparecer as primeiras manifestações. A observar, ainda, que, nos dois fragmentos, os diálogos são tecidos de notações alusivas, reenviando a uma certa mundaneidade parisiense — das primeiras na Ópera, aos passeios no Bois. Aí, ainda, o já — lá do discurso se impõe e funciona como distrativo no que concerne a um ato de enunciação, de uma alteração narrativa que procura dissimular sua marcha: o que se diz em Paris parece ainda não pertencer ao romance. Isso, contudo, não se trata mais que de um procedimento dilatatório e a narração acabará por confessar que se institui e como se institui. Muito mais que se apagar, o código se inverte.

Nenhuma das vinte entradas no assunto dos *Rougon-Macquart* lança mão do recurso flaubertiano do *nous*, nem do diálogo inicial dos Goncourt. Na maioria das vezes, portanto, o dispositivo do texto visa deixar a impressão de uma história em curso, de um momento antecipado sobre uma duração e dando seqüência a um momento anterior. Simplesmente, em Zola, os "distrativos" são menos visíveis. O mais operante e mais marcado consiste em designar, desde a primeira frase, o personagem-sujeito pelo seu nome de família, ou melhor, por um prenome ou um sobrenome, como se esse personagem fosse conhecido de há muito e não necessitasse de apresentação. O fato se produz em dez sobre vinte casos. Noutro lugar, ou a mesma denominação direta intervém, porém mais longe no curso do texto, após os elementos descritivos (*la Curée*, *Une page d'amour*, *la Débâcle*, *le Docteur Pascal*), ou o personagem-sujeito é dado em sua indefinição, como no início de *Germinal*: "Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la route de Marchiennes à Mont-sou". Nos dez casos remarcáveis, o início representa, ao contrário, uma identificação imediata e familiar do sujeito do enunciado, assegurado pelo nome próprio:

"La Tense, en entrant, posa son balai et son plumeau contre l'autel" (*la Faute de l'abbé Mouret*).

"Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin" (*L'Assommoir*).

"Rue Neuve-Saint-Augustin, un embarras de voitures arrêta le fiacre chargé de trois malles qui amenait Octave de la Gare de Lyon" (*Pot — Bouille*).

"Comme six heures sonnaient au coucou de la salle à manger, Chanteau perdit tout espoir" (*la Joie de vivre*).

"Onze heures venaient de sonner à la Bourse, lorsque Saccard entra chez Champeaux, dans la salle blanc et or, dont les deux hautes fenêtres donnent sur la place" (*L'Argent*).

Sem dúvida uma exploração do modelo realista tornou banal, depois de Zola, esse tipo de enunciado introdutivo. É preciso reencontrar o que faz a singularidade destas formas, e que reside no caráter anafórico de algumas de suas denominações. As frases que acabam de ser citadas são anafóricas no sentido de que se referem a um conhecimento do personagem nomeado, a que, portanto, nos remetem, mesmo se de maneira simulada, a um contexto. (2) A identidade que caracteriza um personagem supõe que uma identificação teve lugar anteriormente. Ora, posto que a narrativa começa no lugar mesmo, o "contexto" de que se trata não se pode reconstituir senão como um texto-externo que se designa como o real ou um simulacro do real. Observe-se que um efeito semelhante pode ser produzido de outra forma que não seja um nome próprio, por exemplo através de um nome comum precedido do artigo definido, como nessa frase inicial de *Son Excellence Eugene Rougon*: "Le président était encore debout, au milieu du léger tumulte que son entreé venait de produire"; ou no início de *Une page d'amour*: "La vieilleuse, dans un cornet bleuâtre, brulait sur la cheminée, derrière un livre, dont l'ombre noyait toute une moitié de la chambre". Na maior parte das frases que acabam de ser citadas, a referência a um contexto se duplica através de uma referência a uma anterioridade, atuando ao nível da ação. A cada um dos personagens é atribuído um gesto (pousar seu cesto, esperar) ou um sentimento (perder a esperança) que qualifica o enunciado inicial como sendo consecutivo, como pertencendo a uma cidade. E isso é um outro aspecto da anaforização, da "predeterminação" realista.

Já observamos que o contexto, sobre o qual pretendia-se apoiar o início não era senão ausência de texto, ausência de referência. Convém, todavia, dar nuança à observação. Em dois aspectos, pelo menos, o texto de Zola atua com um "discurso" prévio para assentar a definição ou a familiaridade de seu dizer. Os nomes de pessoas e os nomes de lugar do qual lança mão saíram de alguma parte. No que concerne aos no-

mes de lugar, da Bolsa na rua Neuve-Saint-Augustin, saíram da topografia parisiense. Conhecidos ou supostos como tais, situados geográfica ou historicamente, eles são um procedimento cômodo para autenticar repentinamente o enunciado e lhe outorgar um abonador "real". Para os nomes de pessoas, o código de referência é inteiramente outro e foi constituído pelo próprio escritor quando, ao estabelecer o projeto de escrever a "Histórica natural e social de uma família sob o segundo Império", concebeu a genealogia dessa família em uma "árvore" que é sistema de nomes e de definições (ver os dois estados da árvore genealógica dos *Rougon-Macquart*). Eis aí o contexto referencial, eis aí recuperada a autorização de nomear de chofre tal personagem Octave ou Lantier. Que um prenome apareça na primeira linha de um romance, e o leitor alerta é convidado a "referenciar" essa Gervaise ao Macquart e tal Pascal aos Rougon. Embora tomada no texto-externo, a referência é dessa vez puramente literária, isto é, de ordem da ficção. Mas a sua exterioridade, bem como seu enquadramento numa vasta "História" a dotam de uma força e de um prestígio que ultrapassam o romanesco e pretendem designar o horizonte do Real. Nova prova de que o texto realista tende a dispor em si e em torno de si os signos de um código segundo que opera negando o caráter ficcional do trabalho literário.

2. Na entrada do assunto, se o personagem é identificado por um nome, ele se define por uma situação, aquela em que o dispõe a cena inicial. Ele é o que se encontra provisoriamente em tal posição, física e afetiva. Ora, pode-se constatar, a favor de uma série de semelhanças, que Zola repete quase sempre as duas mesmas situações — tipos quando concebe seus inícios de romance. Ele não sai muito de dois "modelos" cênicos, que têm ainda isso de marcável: são opostos em diversos de seus traços. Em vista de uma situação que se poderia dizer "feminina", porque passiva, temos uma situação "masculina", isto é, ativa e conquistadora. A situação feminina é a da "espera", situação manifesta nove vezes e conjuntiva tanto a um clima de inquietude, quanto ao contrário, a uma atmosfera de serenidade. A situação masculina é a da "marcha", do movimento, da penetração. No interior desse segundo tipo, podem-se distinguir dois grupos: Os "movimentos" de chegada e descoberta, os "movimentos" de volta e reencontro (*la Terre* constitui um caso isolado).

Eis as duas séries: (3)

1º TIPO:

La conquête des Plassans: Ao pôr do sol, a família Moyret espera a volta do pai.

Son Excellence Eugène Rougon: o deputado Kahn espera na câmara a chegada de Rougon.

L'Assommoir: De sua janela, Gervaise espreita a volta de Lantier.

Nana: Nas variedades, Fauchery espera a chegada do público e o início do espetáculo.

La Joie de Vivre: Chanteau espera, com uma impaciência angustiante, a volta de sua mulher.

Le Rêve: Na tempestade de neve, uma menininha espera a morte.

La Bête Humaine: A janela, Roubaud espera a volta de sua mulher.

L'Argent: No restaurante, Sacard espreita a chegada de Huret.

La Débâcle: Jean, "patient, attendait l'appel".

2º TIPO:

a) *Pot-Bouille*: Octave chega da província e desembarca na rua Choiseul.

Au bonheur des dames: Denise chega da província e descobre a praça Gaillon.

Germinal: Étienne penetra em Montsou e descobre a paisagem mineira.

b) *La Curée*: Na volta de Bois, Renée volta a Paris em sua caleche.

Le Ventre de Paris: Mme. Lefrançois volta a Paris em sua carruagem; apanha no caminho um desconhecido.

L'Oeuvre: Claude volta para casa e recolhe uma desconhecida em sua porta.

c) *La Terre*: Jean anda, "l'air grandi", semeando o trigo

A oposição espera/descoberta ou encontro não é, entretanto, irreduzível. Se tematicamente fundada, ela o deixa de ser do ponto de vista da estratégia narrativa e da codificação inicial do texto, e as duas situações contrastadas se referem a um só modelo. Portanto é permitido considerar que Zola usa constantemente uma mesma estrutura para abrir sua narrativa. A espera e a descoberta têm, como efeito, de comum o fato de suporem uma revelação, a revelação do que acontece, do que vai se produzir. Seu protagonista é aquele que se encontra nos acessos da ação e que aí vai entrar. Ora, essa espera-descoberta é a situação em que se encontra o leitor no início do romance e, para ele, o personagem simula por um "gesto", ativo ou passivo, a "démarche" ou o programa de sua leitura. Nesse sentido, o personagem em espera ou em descoberta é, por homologia, o intercessor do leitor no texto realista, o que figura nesse texto o modo de leitura que é requisitado.

Considerar o personagem inicial como um "doublet" ou um simulacro do leitor não é abusivo. O texto nos convida a fazer isso de uma outra maneira, posto que esse personagem é, em cada vez, o que, em favor de sua espera ou de sua marcha, possui um olhar e contempla, quer dizer, lê uma paisagem, um ambiente. Ele é o introdutor vigilante da descrição realista. Leva a ver, erige o "real" em espetáculo.

"Il (Kahn) finit par absorber dans le spectacle du rideau de soie verte, qui cachait la fresque représentant Louis Philippe prêtant serment à la Charte".

"Mais, au ras du sol, un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était une masse lourde, un tas écrasé de constructions".

Vista sob esse ângulo, a situação inicial é pretexto para descrever, para introduzir um ambiente. Sabe-se que a descrição, no texto realista, tem por primeira função produzir um "efeito de real", dar a caução do insignificante. Mas aqui, além disso, o personagem se torna o que garante a descrição instituindo o seu leitor — mesmo e sobretudo quando a contemplação se produz como que por inadvertência: "il leva les Yeux, regarda sans voir". A interação é assim completa, circular e tornada "natural". Mas o termo espetáculo, através do qual é designado o ambiente não trai o artifício do código? O jogo entre os componentes do texto — um personagem — sujeito, uma situação, um espetáculo descritível — é o de um sistema em que cada termo dá valor a outro, mas em que nenhum desses termos possui finalmente esse valor em si mesmo.

3. O estatuto da descrição inicial se assinala, ainda, por sua ambigüidade. O ambiente se prevalece de sua insignificância, na medida em que testemunha o simples estar — lá das coisas e não serve senão para garantir a realidade do personagem e da situação. Caução do real, ele é antes de tudo referência. Mas ao mesmo tempo a descrição instaura, sempre, em Zola, e com força, um registro isotópico legível culturalmente. O escritor elabora de tal forma a descrição, a dota de uma tal homogeneidade por um excesso de qualificações que a torna, nesse outro nível, sobre-significante. O escritor não representa somente um canto dos "faubourgs" sob o olhar de Gervaise, mas também uma condensação do ambiente operário com algumas de suas "instituições" (a bodega, o hospital, os matadouros), se mostra uma cena na Câmara dos representantes, é para evocar diversos "emblemas" da vida política; uma paisagem parisiense, vista no início de *L'Oeuvre* pelo pintor Claude Lantier, se torna, sob os raios do temporal, alguma vista urbana já pintada.

"Un vif éclair illumina la ligne droite et plate des vieux hôtels rangés devant la Seine, au bord de l'étroite chaussée. La reverberation alluma les vitres des hautes fenêtres sans persiennes, on vit le grand air triste des antiques façades, avec des détails très nets, un balcon de pierre, une rampe de terrasse, la guirlande sculptée d'un fronton" (nós sublinhamos).

Pela forte isotopia de seu registro, devida às formas mais reconhecíveis de uma atividade social particular, a descrição inaugural se faz protocolo de leitura. Antecipa todo o romance: nos convida a lê-lo como um texto sobre a pintura, sobre as pessoas dos "faubourgs" ou sobre o comércio novo. Nesse sentido, longe de ser inscrita na situação inicial, ela toma o caráter metatextual de todo comentário e aparece como um elemento importador, quer dizer, como uma citação, a retomada de um código — para adotar a terminologia de Barthes. Ora, esse código referencial, tanto quanto o dos personagens da família, foi previsto por Zola. Reconhecemos na origem dos Rougon-Macquart uma "árvore social" assim como há a árvore genealógica. O escritor repartiu instituições, atividades e classes sociais em vinte domínios que farão vinte romances e cujas relações são reguladas por um jogo de oposições (o povo vs a burguesia, o comércio vs a agricultura, o trabalho vs o prazer, etc). Trata-se, ainda dessa vez, de uma forma de código, anterior a cada um dos romances, mas citado, indicado desde a entrada pela descrição. De inspiração sociológica, esse código tira argumento de sua aparente cientificidade para tomar vantagem sobre o discurso literário. O romance traz a marca do estudo ou do documento: o ato ideológico rechaça a ficção.

4. O propósito realista, tal como aparece nas entradas no assunto dos Rougon-Macquart, é de constituir a narrativa em "aspectos", segundo um programa que favorece o concreto das coisas. A narrativa figura uma sucessão de fatos cujo sentido a direção não deve senão progressivamente emergir. Daí, os primeiros planos reservados, seja à descrição, seja ao diálogo, seja à notação dos gestos. A contrapartida de um tal projeto é que, em relação ao esboço da história a se contar, a significação tende a fugir, a se dispersar. O narrador, em princípio, não se autoriza a indiciar o que, no tecido das informações que ele dá, tem mais peso, é o mais determinante. O texto está à procura de seu centro e levanta mais questões que oferece respostas. Quem é Claude ou Gervaise? Por que esse ambiente? Qual é o significado dessa espera ou desse encontro? Aonde se vai? As respostas vieram pouco a pouco, mas a entrada no assunto as retarda ou as dilui com prazer. Porém, so-

mente na aparência. A estratégia de um realista como Zola consiste em trabalhar o texto introdutivo de maneira a af reduzir a "insignificância" através de diferentes astúcias estilísticas. A mais corrente consiste em deslizar no enunciado descuidativo certas qualificações que indiciam no plano da narrativa, traduzindo a vontade realista de simplesmente mostrar (e não de identificar ou de recapitular, etc.). Assim, veremos Chanteau esquentar diante de um fogo de coque "ses lourdes jambes de goutteux" — notação ainda plausível para uma descrição, mas que já nos atira na causalidade narrativa. Descrevendo Etienne Lantier, Zola falará de sua "tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte). Segundo o percurso de Claude, ele o fará vagar "en artiste flâneur, amoureux du Paris nocturne". Em cada vez, o motivo narrativo, sintetizador do sentido, é introduzido obliquamente: a causa é dada pelo seu efeito.

Esse modo de indicição levanta uma questão importante, a de um certo "déficit" da significação no texto realista. O realismo atua com a insignificância, e já lembramos com que fins. Mas o equilíbrio entre o essencial e o acessório, entre o orientado e o não-orientado acaba sempre por se restabelecer. O sentido não escapa jamais por muito tempo às balizas narrativas. Nesse sentido, um romancista como Zola constitui suas entradas em assunto como espaços textuais duplos, ambivalentes. Duas isotopias nele se superpõem. A primeira, descritiva, se encarrega de decifrar um presente que parece incessantemente solicitar o imediato das coisas. A segunda, narrativa, é codificação antecipadora de uma causalidade (temporal, psicológica, etc.), visando identificar o sujeito, a história, como a tematizar o sentido. Com efeito, o segundo plano não é separável do primeiro do qual ele não forma senão a indexação, exatamente como, de um outro ponto de vista, o primeiro nada mais é que o suporte do segundo. O fato aparece com evidência nessa descrição introdutiva de *Une Page d'Amour* — onde sublinhamos as notações que dizem respeito à isotopia narrativa, isto é, diretiva:

"La vieilleuse, dans un cornet bleuâtre, brulait sur la cheminée, derrière un livre, dont l'ombre noyait tout une moitié de la chambre. C'était une calme lueur qui coupait le guéridon et la chaise longue, alignait le gros plis des rideaux de velours, azurait la glace de l'armoire de palissandre, placée entre les deux fenêtres. L'harmonie bourgeoise de la pièce, ce bleu des tentures, des meubles et du tapis, prenait à cette heure nocturne une douceur vague de nuée. Et, en face des fenêtres, du côté de l'ombre, le lit, également tendu de valours, faisait une masse noire, éclairée seulement de la pâleur des draps. Hélène, les

mains croisées, dans se tranquile attitude de mère et de veuve, avait un léger souffle.

Au milieu du silence, la pendule sonna une heure. Les bruits du quartier étaient morts. Sur ces hauteurs du Trocadéro, Paris envoyoit seul son lointain ronflement. Le petit souffle d'Hélène était si doux, qu'il ne soulevait pas la ligne chaste de sa gorge. Elle sommeillait d'un beau sommeil, paisible et fort, avec son profil correct et ses cheveux châtains puissamment noués, la tête penchée, comme si elle fut assoupie en écoutant. Au fond de la pièce, la porte d'un cabinet grande ouverte trouait le mur d'un carré de ténèbres.

Mais pas un bruit ne montait. La demie sonna. Le balancier avait un battement afaibli, dans cette force du sommeil qui anéantissait la chambre entière. La veilleuse dormait, les meubles dormaient; sur le guéridon, près d'une lampe éteinte, un ouvrage de femme dormait. Hélène, endormie, gardait son air grave et bon".

Assim se confirma que o texto realista ou naturalista não frustra as restrições da ficção romanesca senão para reintroduzi-las subrepticamente. Parece, também, que a volta consentida corresponde a uma dupla perspectiva, produzir garantias da relação com o real e atualizar um modelo de leitura. Zola alcança o primeiro objetivo pelo recurso concertado em certos códigos estabelecidos por ele previamente (as "árvores") ou retomados ou citados no texto. Realiza o segundo desses objetivos estruturando a matéria narrativa de maneira que ela se designe e se comente em vez de anunciar. De um lado e de outro, sobressai o fato do texto realista se construir a partir de um sistema de relações e de regras fortemente elaboradas.