

## Figurações do autor e narração excêntrica em Nodier e Guimarães Júnior

ILANA HEINEBERG

Université de Bordeaux III – Michel de Montaigne



Daniel Sangsue<sup>1</sup> qualifica de excêntricas as narrativas marcadas pelo exagero de certos artificios textuais que apontam para uma contestação do romanesco. São elas: a descontinuidade, a composição problemática, as digressões, a hipertrofia do discurso narratorial e a atrofia da história contada, a desconfiança em relação às personagens.<sup>2</sup> Podemos constatar também a relação estreita entre a excentricidade da narrativa e a intrusão constante de certos narradores, como ocorre nos romances *Moi-même*<sup>3</sup> (1800), de Charles Nodier (1780-1844), e *Família Agulha*<sup>4</sup> (1870), de Luís Guimarães Júnior. Em *Moi-même*, a excentricidade da narrativa remete explicitamente à questão da figuração do autor na obra literária, como já prenuncia o título. *A Família Agulha*, por sua vez, é marcado pela “sociabilidade” e pela “intimidade pública” que caracterizaram a crônica ou folhetim,<sup>5</sup> traços fundamentais para abordar a figuração do autor e as intrusões do narrador.

### 1 Do nome de autor paratextual<sup>6</sup> à construção do narrador

O fato de *Moi-même* nunca ter sido publicado em vida por Nodier problematiza a definição do nome de autor enquanto paratexto. Embora os dois editores da obra (Larat e Sangsue) não tenham hesitado pelo onimato, ou seja, a “assinatura” do texto pelo nome de estado civil do seu verdadeiro autor, nunca saberemos se Nodier assumiria a paternidade de sua obra. Este conflito entre a responsabilidade do autor – assinar a obra é responder por ela – e o conhecimento público da sua paternidade é ainda mais significativo por se tratar de um texto que se pretende auto-referencial. O jogo excêntrico de Nodier se complica com a inserção do subtítulo que remete, mesmo que seja para contestá-lo, ao gênero romance: “Roman qui n’en n’est pas un, tiré de mon portefeuille gris-de-lin” (“romance que não é, extraído de minha carteira cor de linho

<sup>1</sup> Daniel SANGSUE, *Le Récit excentrique*, Paris: José Corti, 1987, p. 9. Daniel Sangsue propõe tal categoria narrativa inspirado em uma definição de Charles Nodier: “J’entends ici par un livre *excentrique* un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l’auteur eût un but en l’écrivant.”, NODIER, Charles, *Bibliographie des fous*. De quelques livres excentriques. In: *Bulletin du Bibliophile*, suppl. aux n. 21 et 23, nov. 1835, Paris: Techener, p. 19-20. Apud SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique*, p. 41.

<sup>2</sup> Historicamente, a noção de narrativas excêntricas de Sangsue refere-se a autores que se encontram na encruzilhada dos séculos XVIII e XIX (pré-românticos ou românticos), como Xavier de Maistre, Nodier, Gautier e Nerval, e que usaram de forma sistemática esses dispositivos. A narrativa excêntrica dá portanto continuidade ao anti-romance e ao romance paródico, na tradição de Rabelais e Cervantes, que ridiculizam os romances da Idade Média, e, grande paradigma, Laurence Sterne e seu *The life and the opinions of Tristram Shandy Gentleman*. Se essa tradição começa, de forma efetiva, no século XVII, como reação à proliferação de romances romanescos, Sangsue remete suas origens mais remotas à Antiguidade Clássica, com as paródias de Luciano zombando do aspecto fabuloso dos textos homéricos.

<sup>3</sup> Romance de juventude de Charles Nodier publicado postumamente em 1921. É apenas em 1985 que o texto recebe um edição meticulosa: NODIER, Charles. *Moi-même*. Texte établi, présenté et annoté par Daniel Sangsue, Paris: José Corti, 1985.

<sup>4</sup> Publicado em folhetins pelo *Diário do Rio de Janeiro* em 1870 e, no mesmo ano, em livro por Garnier. Tornou-se mais acessível graças às edições críticas do texto organizadas por Flora Sússekind. Wilson

Martins tem razão ao afirmar a respeito de *A Família Agulha*: “É um dos nossos livros mais injustamente esquecidos, e tanto mais injustamente quanto lhe caberiam com melhor propriedade muitos dos louros que a crítica costumada reservar às *Memórias de um sargento de Milícias* (em que toda evidência se inspira, tanto na estrutura geral da narrativa, quanto na concepção dos caracteres e em muitas cenas precisas, como, por exemplo, o nascimento do herói)”, MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 2. ed., São Paulo: T.A. Queirós, 2001, v. III, p. 339-340. Silvio Romero, por sua vez, censura Guimarães Júnior por seu caráter “estrangeiro”, mas praticamente ignora a prosa de Guimarães Júnior: “No conto e no folhetim, no meio de páginas desajeitadas e banais, contam-se algumas bem nutridas e gostosamente legíveis. Por este lado sua obra acha-se encerrada nas *Histórias para gente alegre* [das quais *Família Agulha* faz parte juntamente com *Cornélia Herculaniana*] nos *Contos sem pretensão*, nas *Filigranas* e nas *Curvas e ziguezagues*”, ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. 6. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

<sup>5</sup> SÚSSEKIND, Flora. Nota prévia. In: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *A Família Agulha*: romance humorístico. Edição, organização e notas por Flora Sússekind, Rio de Janeiro: Vieira & Lent/Casa de Rui Barbosa, 2003, p. 7.

<sup>6</sup> Usamos aqui o termo proposto por Gérard Genette em *Palimpsestes* e aprofundado em *Seuils*. São paratextos todos elementos paralelos ao texto: título, subtítulo, intertítulo, prefácio, posfácio, advertência, prólogo, todos os tipos de nota, epígrafes, ilustrações. O paratexto, para Genette, é um lugar privilegiado da dimensão pragmática da obra, ou seja, de sua ação sobre o leitor. Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1992 [1981] e GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

cinza”). O que diferencia o “eu” que escreve do “eu” do texto?

Encontramos a resposta na relação do paratexto com o próprio texto bem como na construção do narrador. Para Philippe Lejeune, a autobiografia é uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência ao realçar a sua vida individual e a história de sua personalidade:<sup>7</sup>

Assim que englobamos [a página de rosto no texto], dispomos de um critério textual geral, a identidade do nome (autor-narrador personagem). O pacto autobiográfico é a afirmação no texto desta identidade, remetendo em última instância ao nome do autor da capa.<sup>8</sup>

Com efeito, em *Moi-même*, temos uma figuração explícita do autor através do primeiro nome do narrador autodiegético – Charles –, e das diversas concordâncias biográficas. Esta escrita de si, que, como vimos, é afirmada pelo título e pela identidade do narrador/autor/nome de autor paratextual, mas negada pelo subtítulo, torna-se ainda mais problemática no interior do texto. Se o “eu” ocupa um lugar importante em termos discursivos, em termos narrativos, restam-nos apenas fragmentos desordenados de experiências pessoais que poderiam ser atribuídas ao jovem Nodier. O que ele parece querer contar do alto de seus 19 anos não é tanto a sua vida, mas o próprio dilema da publicação e da recepção do livro. A abertura do primeiro capítulo – intitulado “Moi” – ilustra bem o nosso propósito:

Por que primeiro capítulo? Ele estaria muito bem em qualquer outro lugar. Por que *eu* particularmente? / Não se trataria de mim por toda parte? / Vou ver. / Quanto a mim, eu tinha dezenove anos passados quando escrevi isso aqui. Eu era apaixonado, recatado, pedante, pervertido, estudioso, indolente, bizarro, inconstante, original, quando escrevi isso aqui. E é por isso que escrevi isso.<sup>9</sup>

A questão do eu, como mostra Sangsue,<sup>10</sup> é progressivamente substituída pela do livro até que este passa a designar “eu”:

Não, eu não me imprimirei!... / Ou, se eu der à luz um livro algum dia tratarei no primeiro capítulo da fidelidade das esposas, no segundo da virtude das atrizes, no terceiro do desinteresse dos fornecedores, no quarto das pobreza de Reubel [...] / E meu volume será todo branco!... / Mas não... não me imprimirei... talvez!<sup>11</sup>

A idéia de uma metanarrativa ganha força nesta mesma passagem, quando o narrador, ao levantar a hipótese de uma publicação, passa a descrever a reescrita do livro que resultaria, finalmente, em um novo texto ou em um volume todo branco. Ou seja, um não-livro, alusão à opção de não imprimir *Moi-même*. Ao negar novamente a publicação na última frase do trecho acima,

o narrador deixa, enfim, a possibilidade aberta para um “talvez” antecedido de reticências. E lança, a seguir, uma profecia que não se concretizará, a do seu aniquilamento enquanto autor: “Eu, eu ficarei desconhecido num sótão com meu tinteiro e meus livros...”<sup>12</sup>

Em *A Família Agulha*, a questão da paternidade ganha uma feição bastante diferente dessa contradição de uma narrativa de si renegada. A autoria de *A Família Agulha* é perfeitamente assumida, o que indica a assinatura do nome de autor ao final de cada episódio, como é costume nos romances-folhetins. No prefácio<sup>13</sup> – paratexto fundamental para o estabelecimento de um pacto de leitura –, o autor também impõe a sua presença:

Esses folhetins têm o grande mérito de fazerem esquecer depressa no borboletear prodigioso da imprensa diária; [...] / Os tipos que lancei mão para esses ligeiríssimos contos são grotescos e ridículos, meio único de divertir o leitor que não gosta de obituários e prefere o riso franco, rápido, efêmero, como o folhetim que lho arrancar dos lábios, à cruel e sensaborona tristeza, que é afinal de contas partilhada de todos nós, os lidos leitores da terra! (FAGU,<sup>14</sup> DJR, 21/01/1870, p. 1)

A promessa de humor e efemeridade, próprios ao folhetim-crônica, é cumprida através das diversas situações cômicas que, justapostas, compõem a história, um tanto absurda e fragmentada, de Bernardino Agulha, filho único de Anastácio e Eufrásia. Como pano de fundo, tem-se o Rio de Janeiro contemporâneo à publicação, com seus teatros, seus bairros chiques e populares, suas personagens típicas e seus hotéis e suas ruas. Essa contemporaneidade própria ao jornalismo se faz

<sup>7</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

<sup>8</sup> “Dès qu’on englobe [la page de titre dans le texte], on dispose d’un critère textuel général, l’identité du nom (auteur-narrateur personnage). Le pacte autobiographique, c’est l’affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l’auteur sur la couverture.” Id. *ibid.* p. 26.

<sup>9</sup> “Pourquoi premier chapitre? Il serait aussi bien partout ailleurs. Pourquoi *moi* en particulier? N’est-ce pas de moi qu’il s’agira partout? / Je verrai. / A propos de moi, j’avais dix-neuf ans passés quand j’ai écrit ceci. J’étais amoureux, sage, pédant, débauché, studieux, indolent, bizarre, inconstant, original, quand j’ai écrit ceci. Et c’est pour cela que j’ai écrit.” (MM, p. 45). Adotamos a sigla MM para as citações extraídas de: NODIER, Charles. *Moi-même*, op. cit.

<sup>10</sup> SANGSUE, Daniel, Introduction. In: NODIER, Charles. *Moi-même*, op. cit., p. 18-19.

<sup>11</sup> “Non, je ne *me* ferai pas imprimer!... / Ou si je mettais jamais un livre au jour, je traiterai dans le premier chapitre de la fidélité des épouses, dans le second de la vertu des comédiennes, dans le troisième du désintéressement des fournisseurs, dans le quatrième de la pauvreté de Reubel [...]. Et mon volume serait tout blanc!... / Mais, non... je ne me ferai pas imprimer... peut-être!” (MM, p. 92-93).

<sup>12</sup> “Moi, je resteraï inconnu dans un grenier avec mon écritoire et mes bouquins.” (MM, p. 94).

<sup>13</sup> Na edição em folhetins, trata-se de um prefácio sem título, endereçado “À EXMA. SRA. D. M. OA. G”. A partir da primeira edição em livro (1870), esta indicação é substituída pelo título “Carta a Joaquim Serra”. Joaquim Serra (1837-1888): jornalista, poeta e escritor maranhense.

<sup>14</sup> Adotamos a sigla FAGU para as citações extraídas da edição do *Diário do Rio de Janeiro* (DRJ).

efêmera na medida em que se restringe a um público que tem intimidade com essas referências e que é capaz de entender as piscadelas do narrador. A efemeridade serve para justificar, sobretudo, a dita falta de pretensão da obra, que encontraria sentido na publicação na imprensa diária.

Os traços do folhetinista ultrapassam o âmbito da intriga para caracterizar a própria construção da narração. O narrador heterodiegético altamente intruso nada mais é do que um duplo do folhetinista Guimarães Júnior. É num registro cômico e versando sobre assuntos da atualidade que ele interrompe a narrativa para fazer comentários que poderiam ser encontrados em uma de suas crônicas. O procedimento consiste em enxertar uma digressão sobre um tema atual que completa a intriga sem ser, no entanto, indispensável a esta. Por exemplo:

Os procuradores (com – c – e não com k, ó Felisberto Canudo!) os procuradores sim: têm tomado novo aspecto agora; já não moram na Rua da Providência, moram nos palacetes do... moram nos mais esculturais palácios da terra! A tua raça, oh Albuquerque de Melo (com *que* e não com *q!*) desapareceu completamente na onda tempestuosa do progresso, que arrastou tanto cigano, tantos meirinhos, e tantos imperadores do Espírito Santo! A nova geração é brilhante e sacudida! é um povo de heróis, são os Titãs do processo e os Átilas da bolsa pública! Contigo, Felisberto, sumiu-se aquele resto de ingenuidade e de lhanza dos nossos antepassados. / Tu roubavas é certo, procurador, roubavas, mas roubavas com sinceridade, roubavas com uma nobre segurança de espírito, que era o condão das passadas eras! Os teus gloriosos descendentes diferem em tudo do tronco primitivo. O único ponto de semelhança que há entre vós, Felisberto Canudo de Oliveira Conceição Albuquerque e Melo, é que hoje estragam a ortografia da mesma maneira! / Da herança paterna, foi o único tesouro que a moda não pôde ainda perverter, nem a gramática modificar sequer! Donde se conclui, ó Felisberto, que a esperteza é uma ciência inata e que não é preciso recorrer à sintaxe para ter um diploma de velhaco ou de tratante! / Vamos reatar sem mais demora o fio entrecortado! (FAGU, DRJ, 11/02/1870).

O tom debochado adotado para criticar a Justiça de seu tempo, com sua corrupção e o nível medíocre de seus procuradores, é o mesmo do Guimarães Júnior folhetinista. Tal passagem do registro ficcional do romance para o registro referencial da crônica só se torna possível pelo caráter intruso desse narrador altamente representado (*dramatized narrator*<sup>15</sup>). A ruptura com o universo romanesco, mesmo se o narrador se dirige a uma de suas personagens, é sublinhada pela retomada da trama proposta pelo narrador no final desta passagem. Híbrido de romancista e jornalista, o narrador confunde assim propositadamente as penas de seus dois ofícios que se

alternam no mesmo espaço infrapaginal do folhetim. Mas ele não deixa de balizar tais mudanças, garantindo então a lisibilidade da obra e, sobretudo, um efeito cômico derivado da própria maneira de narrar.

Além da tentação pela digressão sobre assuntos da atualidade, a máscara de jornalista também é usada pelo romancista como forma de garantir a veracidade da sua história, como ocorre nesta descrição:

Garanto, a quem me ler, a veracidade do episódio que ocupa este capítulo. Dentre as raparigas da festa havia uma, hoje morta, e arrebatada às opulentas misérias do mundo equívoco por um fatal suicídio. Era uma fisionomia triste, insinuante, doentia. / Davam-lhe o apelido de Dama de Ouros por ter ela ganho ao *lansquenet* sobre essa carta perto de dois contos de réis, em quatro *doublés* consecutivos. O episódio correu o mundo e por unânime acordo o título de Dama de Ouros acompanhou a pobre rapariga. (FAGU, DRJ, 23/04/1870, p. 1)

Devido ao tom humorístico de *A Família Agulha*, a garantia de autenticidade do narrador não dá ao texto um aspecto mais realista ou autêntico. Muito pelo contrário. Sendo mera estratégia textual, tal garantia serve apenas para sublinhar o seu registro ficcional. O texto jornalístico, fundado sobre um “contrato global de autenticidade”,<sup>16</sup> não precisa mencionar a veracidade do seu conteúdo. Ao fazê-lo no romance, o narrador demarca a troca das penas e torna evidente o seu impulso de cronista.

Entre o narrador autodiegético de Charles Nodier e o heterodiegético de Guimarães Júnior, é a intensa representação destes no texto e o seu caráter intruso que nos permite aproximá-los. O que explica a intrusão do narrador de Guimarães Júnior é a tentação da crônica. Em Nodier, é a narrativa de si que parece autorizar todo tipo de intromissão. Em ambos, a interferência do narrador resulta no caráter excêntrico das obras.

## 2 Excentricidades narrativas

### a) *Metalepse*

Gérard Genette transpôs a metalepse – figura retórica da permutação – para o domínio da narratologia e da teoria da ficção definindo-a como: “toda intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticas no plano metadieético), ou inversamente”.<sup>17</sup> Ou seja, quando os

<sup>15</sup> Na terminologia adotada por Wayne C. BOOTH. *The Rhetoric of fiction*. Chicago/London: The University Chicago Press, 1973.

<sup>16</sup> A expressão vem de CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et discours*. Paris: Hachette, 1983.

<sup>17</sup> GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 244. O estudo da metalepse foi aprofundado recentemente pelo teórico em: GENETTE, Gérard. *Métalepse: De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004.

níveis da ficção e do real se confundem, há metalepse. Passagem mágica entre o mundo do texto e o que deveria estar fora dele, a metalepse, por sua própria definição, permite-nos abordar a figuração do autor e, com ela, a do leitor. O seu emprego mais simples é aquele em que o narrador interrompe a narração para introduzir um discurso que ajudará o leitor a compreender a história. São as recapitulações que encontramos, por exemplo, no romance-folhetim, devido à interrupção dos episódios. Mas a metalepse também pode ser usada para imitar um certo estilo, para divertir o leitor ou visando a um efeito fantástico, misturando as fronteiras do real e da ficção. Na medida em que os textos excêntricos dilatam o papel do narrador e expõem a fabricação da narrativa, as metalepses, sobretudo os dois últimos tipos, ganham maiores proporções no texto.

Em *A Família Agulha*, o narrador retoma de maneira satírica o *topos* da conduta do leitor do romance-folhetim, gênero que, vale ressaltar, ele mesmo está praticando:

Entremos em casa de Anastácio Agulha, se o leitor está como eu sem ter o que fazer. São três horas da tarde e como não há ninguém na sala de visitas, é justo que procuremos quem nos receba ao menos na sala de jantar. / Justamente! Eis-nos com eles! A mesa preparada e já com as competentes iguarias, convenientemente cobertas, prova a olhos vistos que a família janta habitualmente às 3 horas da tarde, hora dos empregados públicos e da burguesia fluminense. (FAGU, DRJ, 12/04/1870, p. 1)

Fica claro por esta passagem que o objetivo dessa intervenção não é simplesmente fazer uma boa ação ao leitor desocupado, mas apropriar-se da retórica folhetinesca que busca um efeito de presença para, na realidade, desmascarar o seu caráter artificial. Para tanto, a situação é levada ao extremo. Primeiramente, o leitor é tematizado por um narratário que só vai acompanhar o narrador caso não tenha nada melhor para fazer, como se o mundo ficcional lhe oferecesse o livre-arbítrio. A seguir, ao afirmar “é justo que procuremos quem nos receba pelo menos na sala de jantar”, o narrador faz do encontro absurdo das figuras do mundo extradiegético (o leitor e o autor) com as do intradieético algo perfeitamente natural. Finalmente, a ligeira falha do narrador quanto ao ponto de encontro com as personagens, embora ainda consiga alcançá-las, coloca em perigo o narrador onisciente, tão próprio ao romance-folhetim. Além do mais, essa ação da procura das personagens, praticada pelo narrador e pelo narratário, desenvolve-se diante dos olhos do leitor, como atesta o uso do presente do indicativo. Como se o tempo da diegese coincidissem com o tempo de narração. Mas o narrador não deixa de ironizar tal situação, ao comparar, em outra passagem, o *topos* da introdução do narratário e do

narrador no cenário da ficção ao arrombamento de uma residência:

Quer V. Ex<sup>a</sup> entrar em minha companhia na casa n. 91 Y, na Rua da Misericórdia? Entremos, sim, entremos nessa casa donde vai partir o trecho de toda a história maravilhosa que eu ando contando há tempos! / Fiquemos no primeiro andar... Penetremos mansamente como fazem os larápios agora. É aí que eles moram, aí que eles jantam, aí que eles respiram! / – Eles quem? / – Explique-se! / – Nada de descrições! / – Meta-se no assunto, logo! / – Pelo amor de Deus! Um pouco de paciência, minha senhora! Poupe-me V. Ex<sup>a</sup> o desgosto de haver erguido um momento o véu que encobria as peripécias da existência Agulha... Entremos com cautela na casa n. 91 Y. / Que vemos nós? / Uma sala medíocre, mediocrementemente alumada, onde conversam várias criaturas medíocres... não! Não são medíocres as criaturas que conversam nessa casa! Merecem da análise particular cuidado e aí vou eu! (FAGU, DRJ, 31/01/1870, p. 1)

O caráter artificial do efeito de presença é reforçado, no trecho acima, pela intromissão do narratário. Se, no romance-folhetim, as perguntas retóricas e a conduta do narrador não encontram reação alguma por parte de seu interlocutor, aqui, contrariamente, ela vem sob forma de gritos e protestos. O jogo paródico começa quando o narrador precisa insistir para que o narratário o acompanhe (“entremos, sim, entremos”) na casa dos Agulha. Uma vez aceito o convite, diversas vezes fazem exigências contraditórias ao narrador (“Explique-se!” / “Nada de descrições!”) mostrando que estamos diante de um narratário coletivo.

O narrador de *A Família Agulha* não somente conta mas também finge escrever e montar a sua narrativa diante dos olhos do leitor, apontando de forma ainda mais drástica a artificialidade de seu texto. Isso ocorre, por exemplo, quando ele cria uma personagem para logo a seguir voltar atrás e retirá-la da diegese:

Bernardo José... dormia. / Uma mulher idosa... (já ia entrando eu em vulgaridades descritivas acerca do homem indescritível!) Não havia mulher idosa nenhuma não! Mentira! Esse extraordinário sujeito vivia só (com suas barbas e com sua loucura!). / Bernardo José dormia. (FAGU, DRJ, 18/02/1870, p. 1)

Essa “mentira” que só se revela como tal porque o narrador volta atrás em sua invenção da personagem remete, finalmente, à criação romanesca ou, de maneira mais ampla, à própria literatura enquanto ficção, criação, artifício. Em *Moi-même*, encontramos uma situação semelhante, em que narração e diegese ocorrem “ao vivo”:

Ora, existem diferentes maneiras de encontrar-se. Há o encontro dos olhos que anuncia quase sempre o encontro dos corações, encontro dos suspiros que anuncia quase sempre o encontro dos desejos...

encontros dos joelhos... e no momento preciso em que eu estou falando com você, meu joelho encontra o seu, minha mão encontra a sua, minha boca que encontra a sua face rouba-lhe um beijo...<sup>18</sup>

Assim, nessas situações que revelam a contemporaneidade impossível da história e do próprio ato escritural, Nodier e Guimarães Júnior acabam por representar o processo de “fabricação do romance”. Nesse espelho, o gesto do escritor parece leviano, quase precário. Como arrombar uma casa. Como, na passagem precedente, seduzir mais uma mulher casada durante um jantar mundano. Ou, ainda, como fazer do processo de escrita algo tão aleatório quanto a meteorologia. Lemos ao final do primeiro capítulo de *Moi-même*:

Se eu fizesse apenas um capítulo! Eu faria dois, três, eu faria vários. / Isso depende ainda das circunstâncias. / Farei amanhã o meu segundo capítulo, se chover.<sup>19</sup>

E, abrindo o segundo capítulo:

Então está chovendo? / Não. Não está. / Mas ontem... / Ontem? Hoje mesmo. Eu só queria escrever amanhã e escrevo hoje à noite. Escrevo hoje à noite porque quero, porque isso me agrada, porque isso é só comigo, e que ninguém poderá dizer mais nada a respeito.<sup>20</sup>

Os narradores geniosos de Nodier e Guimarães Júnior que contestam as regras da narração, inclusive as que eles mesmo se impuseram (como a condição de só escrever se chover, no trecho acima), dialogam com narratários feitos à sua própria imagem, ou seja, teimosos, curiosos, tagarelas. Mas, diferentemente dos narradores que são desdobramentos de seus respectivos autores implícitos, os narratários de *Moi-même* e *A Família Agulha* não têm a pretensão de representar um leitor modelo.<sup>21</sup> Também não apresentam uma personalidade complexa e constante que permita, ao longo do texto, defini-los e caracterizá-los. São, ao contrário, incontáveis vozes difusas vindas não se sabe de onde. Em *Moi-même*, o narrador testa constantemente a atenção de seu público fictício, desvendando assim os seus diversos rostos:

Totalmente ignorante que sou, **senhor**, recebi o que chamamos de educação.<sup>22</sup>  
E tem mais, **senhores**.<sup>23</sup>  
Não é com você que estou falando, **senhorita**.<sup>24</sup>  
Hei, **senhora**, ela é casada!<sup>25</sup>

Desde o primeiro capítulo, o narratário aparece como uma espécie de auditório heterogêneo e curioso que pede esclarecimentos ao narrador:

Uma moça se levanta na multidão e pergunta se sou bonito ou feio? Nem um nem outro. / Um filósofo, se sou ateu ou católico? Nem um nem outro. / Um político se sou jacobino ou *chouan*? Nem um nem

outro. / Sou bom por caráter, libertino por inadvertência, preguiçoso por gosto, apaixonado por capricho, jogador por ociosidade, infeliz por imaginação, modesto por amor-próprio, e rabisco no papel quando não tenho nada melhor para fazer.<sup>26</sup>

As perguntas referem-se mais à “ideologia” do narrador do que aos seus dons de escritor. Elas o levam porém a esboçar um auto-retrato em que o ato de escrever aparece, mais uma vez, tratado com completo desprezo. Esse narratário curioso, ávido pela continuação da trama, também busca nortear a narração a exemplo da “platéia” de *A Família Agulha* que dá conselhos ao narrador:

Quando o creme de pistaches foi servido... / Onde? Na casa de quem? Quando? A que horas? / No jantar. Na casa de alguém. No dia de Pentecostes. Na hora em que se janta. / Quando o creme de pistaches foi servido, ele tossiu, cuspiu, assoou o nariz e disse: / Quem?<sup>27</sup>

A intromissão que sublinha a impaciência do público revela sobretudo o caráter aleatório e pouco preciso da narrativa. Em outras situações, esse mesmo

<sup>18</sup> “Or, il y a différentes manières de se rencontrer. Il y a rencontre des yeux qui annonce presque toujours rencontre des cœurs, rencontre des soupirs qui annonce presque toujours rencontre des désirs... rencontre des genoux... et au moment même où je vous parle, mon genou rencontre le sien, ma main rencontre la sienne, ma bouche qui rencontre sa joue dérobe un baiser furtif...” (MM, p. 70).

<sup>19</sup> Si je ne faisais qu’un chapitre! J’en ferai deux, j’en ferai trois, j’en ferai plusieurs. Cela dépend encor des circonstances. / Je ferai demain mon second chapitre, s’il pleut.» (MM, p. 49)

<sup>20</sup> “Il pleut donc? / Non. Il ne pleut pas. / Mais hier... / Hier? Aujourd’hui même. Je voulais n’écrire que demain et j’écris ce soir. J’écris ce soir parce que je le veux, parce que cela plaît, parce que cela me regarde, et que personne n’y peut trouver à redire.” (MM, p. 49)

<sup>21</sup> Evocamos aqui o conceito proposto por Umberto Eco, na perspectiva do Reader-Response Criticism, em *Lector in fabula*. O leitor modelo é aquele que o autor imagina para cooperar na atualização textual. Diferencia-se, portanto, do leitor empírico. Este último é o leitor comum face a um texto literário, “eu, você todo mundo”, segundo Eco, que pode ler o texto de mil e uma maneiras sem que nenhuma lei imponha uma forma de o ler. Frequentemente, o leitor empírico utiliza o texto como receptáculo de suas próprias paixões. O leitor modelo, ao contrário, é um colaborador que o texto prevê e tenta criar. Eco explica que, se um texto inicia-se por “Era uma vez...”, seu leitor modelo será uma criança ou alguém que se disponha a aceitar uma história que ultrapassa o senso comum. Cf. ECO, Umberto. *Six promenades dans le bois du roman et ailleurs*. Paris: Grasset, 1996, p. 15 e ECO, Umberto. *Lector in fabula, Le Rôle du lecteur*. Paris: Grasset, 1985 [1979].

<sup>22</sup> “Tout ignorant que je suis, Monsieur, j’ai reçu ce qu’on appelle de l’éducation.” (MM, p. 46).

<sup>23</sup> “Il y a plus, Messieurs.” (MM, p. 47).

<sup>24</sup> “Ce n’est pas à vous que je parle, Mademoiselle.” (MM, p. 48).

<sup>25</sup> “Eh! Madame! Elle est mariée!” (MM, p. 58).

<sup>26</sup> Une jeune fille se lève dans la foule et demande si je suis beau ou laid? Ni l’un ni l’autre. / Un philosophe, si je suis athée ou catholique? Ni l’un ni l’autre / Un politique, si je suis jacobin ou chouan? Ni l’un ni l’autre. / Je suis bon par caractère, libetin par étourderie, paresseux par goût, amoureux par caprice, joueur par désœuvrement, malheureux par imagination, modeste par amour-propre, et je barbouille du papier quand je n’ai rien de mieux à faire. (MM, p. 45-46).

<sup>27</sup> “Quand la crème aux pistaches fut servie... / Où? chez qui? quand? à quelle heure? / A dîner. Chez quelqu’un. Le jour de la Pentecôte. A l’heure où on dîne. / Quand la crème aux pistaches fut servie, il toussa, cracha, se moucha et dit: / Qui?” (MM, p. 67).

tipo de intervenção levará o narrador a tomar atitudes extremas:

No ano seguinte, um pretensioso apareceu, suplantou-me, lançou-lhe olhares apaixonados durante um mês... / E depois? / Depois? O que lhe importa o que ele fez a ela? Isso não lhe diz respeito. Isso não me diz respeito. Isso não diz respeito a ninguém.<sup>28</sup>

Ora, ao afirmar que os fatos narrados não dizem respeito nem ao narratário, nem a si mesmo, nem a ninguém, é a história e, com ela, a própria obra que o narrador atinge em cheio. Mas, na sua inconstância, o gesto autodestrutivo se alterna com o de desprezo ao narratário e o de consagração do livro:

Se isso não lhe interessa, feche o livro, faça-o dourar em fatias, coloque-o na prateleira ao lado do fundo do saco e não o leia mais.

Mas isso lhe interessará, pois meu livro deve interessar todo mundo.<sup>29</sup>

A figuração desses leitores que criticam, interpelam e acabam por conduzir a narração são reveladoras da “psicologia” do narrador. Este último assume-se inconstante, volúvel e de imaginação irregular, o que, segundo ele mesmo, afetaria a sua escrita:

Estou contrariado que ele não tenha mais coragem para dizer a sua opinião sobre isso. Aliás, você já me arrastou em digressões tão frias e tão banais, tão ridículas que eu quase fico vermelho... mas, eu prevenira todo mundo... tenho o caráter o mais desigual e a imaginação a mais irregular...<sup>30</sup>

Gesto de falsa modéstia ou não, o questionamento da obra remete-nos novamente à questão central de *Moi-même*: a sua possível renegação.

Encontramos a mesma impossibilidade de imersão na ilusão romanesca em *A Família Agulha*. Embora as manifestações do narratário sejam menos frequentes, o narrador o apostrofa, dirigindo-se ora à “leitora”, ora ao “leitor”. Nessa alternância, nada é por acaso.

Enquanto estão na sala os incansáveis lidadores da oposição, entremos, eu e a leitora, sorratamente, na saleta particular onde Euphrasia e sua antiga companheira de colégio se entregam com toda a efusão à mútua confidência de seus íntimos pensamentos. (FAGU, DRJ, 26/01/1870, p. 1)

É, portanto, uma “leitora” que o narrador prefere convocar para assistir à conversa íntima de duas ex-colegas de aula, deixando a sala onde os homens preferem os assuntos políticos. Entretanto, um “leitor” a substitui quando se trata de entrar nesse lugar de má fama que é o Alcazar:

Entre o leitor (desta vez dirijo-me só ao leitor!) entre comigo no alumiado e festivo edifício da Rua da Vala, curso da língua francesa dos elegantes da Corte. O Alcazar! ALCAZAR! Esta palavra foi a princípio o

grito da desordem, a senha dos revolucionários, o sinônimo da ruína, da desolação, da extravagância e da orgia! As famílias tremiam pela sorte dos filhos que saíam a passeio durante a noite. (FAGU, DRJ, 7/04/1870, p. 1)

A escolha de um narratário feminino ou masculino é, portanto, calculada de acordo com a situação. Pequena vingança contra os grandes críticos desse teatro,<sup>31</sup> a proibição explícita às mulheres de entrar no Alcazar nada mais é do que uma maneira de demonstrar à leitora implícita seus próprios preconceitos. A isso, soma-se a adoção de um discurso alarmista sobre os perigos desse lugar para a boa burguesia. A atitude conservadora e efervescente do narrador acaba por tornar ridículos seus propósitos. Mas a zombaria funciona também no sentido inverso. Dizer que o Alcazar é o “curso de língua francesa dos elegantes da Corte”, é acentuar de maneira humorística a adoção exagerada de galicismos dos seus frequentadores.

Se os narratários de *A Família Agulha* são menos severos com o narrador do que os de *Moi-même*, eles não são menos curiosos do que aqueles. O defeito da indiscrição recai então sobre uma mulher:

Era pobre? Era rico? Era casado? Era solteiro ou viúvo? Poupe-me a leitora respostas a perguntas que eu teria medo de fazer a mim próprio (FAGU, DRJ, 18/02/1970, p. 1)

Convidando apenas os homens ao Alcazar e chamando as mulheres de bisbilhoteiras, o narrador sublinha a diversidade de seu público e, a partir daí, o caráter artificial de um só narratário para representar seus leitores empíricos. Se, por um lado, Guimarães Júnior

<sup>28</sup> “L’année suivante, un fat parut, me débusqua, lui fit les doux yeux pendant un mois... Et depuis? / Depuis? Que vous importe ce qu’il lui fit? Cela ne vous concerne pas. Cela ne me concerne pas. Cela ne concerne personne.” (MM, p. 52)

<sup>29</sup> “Si cela ne vous intéresse pas, fermez le livre, faites-le dorer sur tranche, mettez-le dans votre bibliothèque à côté du fond du sac et ne le lisez plus. / Mais cela vous intéressera, car mon livre doit intéresser tout le monde.” (MM, p. 85).

<sup>30</sup> “Je suis fâché qu’il n’y ait plus de courage à en dire son avis. D’ailleurs, vous m’avez déjà entraîné dans des digressions si froides, si plates, si ridicules que j’en rougis presque... mais, j’avais prévu mon monde... j’ai le caractère le plus intermittent, l’imagination la plus irrégulière... / Et puis, j’ai l’esprit faux, je disserte lourdement, j’écris mal...” (MM, p. 62).

<sup>31</sup> Inaugurado em 1857, o Alcazar vive seu período de glória a partir de 1864, quando o proprietário deste café concerto, o francês Arnaud, traz de Paris as atrizes Aimée, Riset, Solange, Adèle, Gabrielle e Chatenay. O local divide os intelectuais da época. Entre seus principais detratores, encontramos Joaquim Manuel de Macedo. Já Guimarães Júnior, visconde de Taunay, Machado de Assis, Tomás Alves, Laurindo Rebelo, Francisco Otaviano e ainda políticos como o Barão de Cotejipe, Silveira Martins e José Maria Paranhos, o futuro Barão do Rio Branco, são grandes frequentadores do Alcazar. Cf. TAUNAY, Afonso d’Escragno. *Memórias*. São Paulo: Melhoramentos, 1946, p. 125-126; MACHADO, Ubiratan. *A Vida literária no Brasil durante o romantismo*, Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001; MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d, p. 158-159.

alude ao processo de leitura em grupo do romance-folhetim, por outro, a figuração caricatural e coletiva perturba a identificação de um leitor real habituado ao paternalismo do narrador folhetinesco. Assim, ao ironizar o gênero que pratica, Guimarães Júnior prevê um leitor que, capaz de identificar o seu deboche, possa operar um outro tipo de leitura, sem a identificação imediata que o narratário folhetinesco oferecia ao leitor. O leitor modelo de Guimarães Júnior é justamente aquele que é capaz de rir das intromissões do narratário.

Deste modo, em Nodier, a transgressão das regras romanescas pela abundância e pelo efeito de estranheza das metalepses visa a um tipo de provocação que atinge a própria materialidade do livro, que, finalmente, não será impresso pelo escritor. Já em Guimarães Júnior, a provocação aspira sobretudo a zombar de lugares-comuns folhetinescos e românticos apontando constantemente o seu caráter artificial.

### b) *Transtextualidade*

A noção de transtextualidade proposta por Gérard Genette define, segundo o teórico, o próprio objeto da poética. Ela engloba os cinco tipos de relação de transcendência do texto literário: a intertextualidade (co-presença de dois ou mais textos por citação, alusão ou plagiado), a paratextualidade (texto e seu paratexto), a metatextualidade (texto e seu comentário), a arquitekstualidade (texto e o discurso ou gênero ao qual pertence) e a hipertextualidade (derivação por imitação – pastiche, charge – ou transformação – paródia, travestimento – do texto). Se essas relações são próprias à literatura, o que nos leva a identificá-las com o caráter excêntrico das narrativas estudadas não é a sua simples presença, mas o fato que elas sejam superexpostas.

Abordamos indiretamente a arquitekstualidade, a hipertextualidade e a paratextualidade ao evocarmos as relações de imitação e de transformação de *A Família Agulha* com o romance-folhetim, o subtítulo “romance que não é um” de *Moi-même* e, de forma mais ampla, a inscrição dessas narrativas excêntricas na tradição do anti-romance e do romance paródico. É, portanto, sobre os fenômenos da intertextualidade e da hipertextualidade que agora desejamos nos debruçar.

*Moi-même* tem um segundo subtítulo anunciador do abuso transtextual: “Pour servir de suite et de complément à toutes les platitudes littéraires du dix-huitième siècle” (“Para servir de continuação e complemento a todas as banalidades literárias do século dezoito”). O tom pejorativo anuncia uma transformação crítica dos intertextos. Mas seria ingênuo cair na armadilha de Nodier e supor que ele se limita a dialogar com textos que considera banais. Entre os inúmeros autores que Nodier “continua e complementa”, temos Crébillon Filho, Louvet de Couvray, mas também Diderot, Rabelais e

Laurence Sterne. Ora, entre retomar *topoi* dos contos libertinos ou dos contos morais dos primeiros e citar e reproduzir procedimentos literários de romances que se pretendem críticos em relação ao próprio gênero romanesco há uma grande diferença.

O narrador, que se apresenta no início do romance como um “libertino por inadvertência”, retoma algumas situações do conto libertino em voga no século XVIII. Entre elas, por exemplo, no capítulo 10, encontramos a cena da confusão de identidades, reforçada pela personagem que esconde parte de seu rosto com um véu, e que se termina com o encontro amoroso entre o narrador e a mulher misteriosa em um fiacre.

A charge dos discursos filosófico (capítulo 14) e religioso também é incorporada ao texto. A imitação deste último, baseada na taxonomia bíblica do Gênesis, com uma função claramente satírica, encontra-se no capítulo 7:

Quando Deus criou este belo universo, ele colocou macacos, papagaios, cachorros, borboletas, cavalos, asnos, homens negros, homens brancos, homens vermelhos, homens amarelos, e ele fez tudo muito bem. Ele ainda colocou moscas, tubarões, lobos, mosquitos, padres, percevejos, e nem sei muito por que... mas o que ele fez de melhor, indiscutivelmente, é... / O creme de pistaches, talvez... / Ah não! Leitor maldito. O que ele fez de melhor, segundo o grande homem marrom com o qual jantei no dia de Pentecostes, é a mulher, e você nunca teria adivinhado.<sup>32</sup>

Paralelamente, *Moi-même* incorpora inúmeras obras e atores, de maneira mais ou menos explícita. Dois títulos de capítulos retomam os de obras literárias. *Amphitryon* (capítulo 8) e *Le Moyen de parvenir* (capítulo 13). O primeiro remete à comédia latina de Plauto cuja adaptação mais célebre é a de Molière (1668). Assim, no capítulo 8 de *Moi-même*, encontramos o tema da traição conjugal. Mas, o caráter involuntário da infidelidade, fundamental à trama da comédia clássica (Zeus se faz passar por Anfítrio, marido de Alcmena), não encontra seu correspondente em Nodier: o marido dorme em outro quarto enquanto sua esposa recebe o narrador sob suas cobertas. Já no capítulo 13, o intertexto remete ao romance homônimo de Béroald de Verville, de 1616. Este, com a sua multiplicidade de vozes, sua sátira a personagens de seu tempo e sua *mise en abyme* da enunciação e suas digressões, heranças de Rabelais, já inspirara, antes de Nodier, Diderot e Sterne.

<sup>32</sup> “Quand Dieu créa ce bel univers, il y mit des singes, des perroquets, des chiens, des papillons, des chevaux, des ânes, des hommes noirs, des hommes blancs, des hommes roux, des hommes jaunes, et ce fut fort bien fait à lui. Il y mit encor [sic] des mouches, des requins, des loups, des maringouins, des prêtes, des punaises, et je ne sais pas trop pourquoi... mais ce qu’il a fait de mieux, sans contredit, c’est la... La crème aux pistaches, peut-être... / Eh! non. Lecteur maudit. Ce qu’il a fait de mieux, selon le gros homme marron avec qui j’ai dîné le jour de la Pentecôte, c’est la femme et vous ne l’auriez jamais deviné.” (MM, p. 68).

*Moi-même* também contém referências bastante explícitas, e isso desde o primeiro capítulo, naturalmente, sob forma de diálogo com os narratários:

Você leu Montaigne, Charron, Rebelais e Sterne? Se você não leu, leia. Se você já os leu, é preciso relê-los. / Não é com você que estou falando, senhorita. Leia *La Nouvelle Héloïse*. Encontre um santinho, se você puder. Deite com ele, se você quiser, e tome cuidado para que ele lhe faça um filho, se você se comportar. Mas, não leia *Pâmela*, pois Pâmela é uma boba.<sup>33</sup>

Entre todos esses pais simbólicos, Sterne nos parece o mais presente em *Moi-même*. O capítulo 9 – intitulado “Le meilleur du livre” (“O melhor do livro”) –, com sua página inteira preenchida com sinais de pontuação, é o exemplo mais explícito. Sterne, além de representações gráficas para as suas digressões inclui em *Tristram Shandy* páginas em branco, páginas pretas, asteriscos, reticências e seqüências de travessões. Ao abrir a obra literária para sinais que lhe são estranhos porque desorganizados – ou organizados de outra forma – Sterne, e com ele Nodier, apontam para o caráter gráfico, material, do texto literário e colocam o problema da lisibilidade ao leitor.

O célebre capítulo do nascimento de Tristram, e mais especificamente o lamento de Oncle Toby sobre a concepção de seu sobrinho,<sup>34</sup> também é evocado em *Moi-même*:

O que é certo é que meu pai errou ao fazer um filho em minha mãe, que minha mãe errou ao se deixar engravidar pelo meu pai, e que eu errei de não morrer quando estava com a ama de leite, porque eu me aborreço neste mundo.<sup>35</sup>

Ao lado do modelo de Laurence Sterne, as referências a Diderot são incorporadas ao texto noderiano. A começar pelo diálogo narrador/narratário de *Jacques le Fataliste* (1796) que o jovem Nodier assimila rapidamente apesar da pouca distância temporal que separa os dois textos. É justamente através de uma metalepse desse tipo que o narrador cita outra narrativa de Diderot:

Ali, louco de amor, inspirado pela ocasião... eu voarei a teus pés, nos teus braços, e... / – Jamais a minha filha lerá isso, Senhor. / – Por que isso, minha senhora? / – Por quê? O senhor tem uma licença inconcebível... e esta pobre pequena que leu apenas livros religiosos, isso lhe dará idéias... / Com efeito, senhora... Croiset e Letourneux jasmem em seu toucador... mas, neste instante em que falamos, ela acende seu candelabro, levanta o seu travesseiro e puxa... / – O que, o que, senhor? / – *Les Bijoux Indiscrets*, senhora... / – Será possível? Teria-se jurado... / Não se deve jurar por nada. Aviso ao leitor.<sup>36</sup>

Além da incorporação do estilo de Diderot, o romance libertino deste autor publicado em 1748 serve de oposição aos textos ascéticos dos teólogos Jean Croiset e Nicolas Letourneux. Indício da corrupção moral da fi-

lha dessa exaltada “leitora”, *Les Bijoux indiscrets*, numa mesma cena de livros escondidos debaixo do travesseiro, remete, por sua vez, à leitura de outra narrativa libertina, o conto moral, *Le Sopha* (1740), de Crébillon Filho.

Em *A Família Agulha*, além da imitação satírica da narração folhetinesca, encontramos também uma série de referências à literatura universal e à literatura brasileira que ilustram a mesma superexposição da “biblioteca” do autor. Entretanto, diferentemente do que ocorre no romance-folhetim tradicional brasileiro, sobretudo nas décadas de 1850 e 1860, Guimarães Júnior retrabalha suas referências, emprestando-lhes freqüentemente um tom de zombaria. Procedimento que termina por desconsagrar a literatura.

O narrador evoca, por exemplo, o protagonista do romance francês *Histoire de Gil Blas de Satillane* para caracterizar Anastácio Agulha. Da mesma forma, os contos do escritor alemão E.T.A. Hoffmann contribuem à construção da imagem da casa dos protagonistas:

– O violonista, que já havia se arrependido umas três vezes de ter ido àquela casa, digna dos contos de Hoffmann, fez um sinal afirmativo com a cabeça apenas. (FAGU, DRJ, 5/03/1870, p. 1)

Encontram-se, em *A Família Agulha*, inúmeras referências ao modelo folhetinesco. Elas podem aparecer sob a forma de um paralelo narrativo (“Já são passados três anos, come se diz nas novelas francesas”, FAGU, DRJ, 31/01/1870, p. 1.) ou para sublinhar a transformação de uma personagem (“Se o leitor incrédulo admirar-se da nova posição de Bernardino Agulha, espécie de Monte-Cristo em miniatura neste capítulo, não tem mais do que consultar os usuários desta boa capital...”, FAGU, DRJ, 26/04/1870, p. 2). *Rocamboles*, o romance-folhetim francês da moda nas décadas de 1860 e 1870 também é citado:

Anastácio Agulha, tipo de que o ex-visconde Ponson du Terrail poderia tirar as mais rocambólicas vantagens, era um prodígio de originalidade e felicidades impossíveis. (FAGU, DRJ, 11/02/1870, p. 1)

<sup>33</sup> “Avez-vous lu Montaigne, Charron, Rabelais et Sterne? Si vous ne les avez pas lus, lisez-les. Si vous les avez lus, il faut les relire. / Ce n’est pas à vous que je parle, Mademoiselle. Lisez la *Nouvelle Héloïse*. Trouvez un Saint-Preux si vous pouvez. Couchez avec lui si vous voulez et prenez garde qu’il vous fasse un enfant si vous êtes sage. Mais, ne lisez point *Paméla*, car Paméla est une sottie.” (MM, p. 48).

<sup>34</sup> Cf. Livro I, capítulo III.

<sup>35</sup> “Ce qu’il y a de certain, c’est que mon père eut tort de faire un enfant à ma mère, que ma mère eut tort de se laisser faire un enfant par mon père, et que j’eus tort de ne pas mourir en nourrice, parce que je m’ennuie [sic] en ce monde.” (MM, p. 85).

<sup>36</sup> Là, ivre d’amour, enhardi par l’occasion... je volerai à tes pieds, dans tes bras, et... / – Jamais ma fille ne lira cela, Monsieur. / – Pourquoi donc, Madame? / – Pourquoi? Vous avez avec une licence inconcevable... et cette pauvre petite qui n’a jamais lu que des livres pieux, cela lui donnerait des idées... / En effet, Madame... Croiset et Letourneux gisent sur sa toilette... mais, à l’instant où je vous parle, elle rallume son flambeau, soulève son oreiller et tire... / – Quoi donc, Monsieur? / *Les Bijoux indiscrets*, Madame... / – Est-il possible... on aurait juré... / Il ne faut jurer de rien. Avis au lecteur.” (MM, p. 64-65).



A intertextualidade reflete, neste exemplo, a porosidade do texto à atualidade literária. O episódio *Novas Façanhas de Rocambole* era publicado concomitantemente à *Família Agulha* pelo *Jornal do commercio*, mas a série de Ponson du Terrail fora inaugurada em 1859 e ainda teria longa vida na década de 1870. É importante sublinhar que, *Rocambole*, como *A Família Agulha*, não opera uma simples continuação do modelo folhetinesco francês, mas recorre a alguns de seus temas e personagens-tipo de forma lúdica e muitas vezes satírica.<sup>37</sup> Assim, a comparação não tem nada de inocente. Pela referência a *Rocambole*, *A Família Agulha* inscreve-se numa linhagem que, mesmo retomando a matriz, transforma-a pelo registro cômico.

Paralelamente ao remanejamento do romance-folhetim pelo intertexto, o romance de Guimarães Júnior instaura um diálogo irreverente com a produção literária local. A obra de José de Alencar assume, nesse contexto, lugar de destaque. *Lucíola* (1862) é mencionado por um grupo de prostitutas durante uma noitada no Hotel Rocambole:<sup>38</sup>

– A Cândida prometeu-nos imitar-nos os quadros simbólicos de *Lucíola*! / – Já não! Às três horas e três quartos da madrugada! / – Apoiado! Com a fresca! (FAGU, DRJ, 23/04/1870, p. 1)

A referência alude ao capítulo VII, onde se lê uma das cenas mais célebres do texto alencariano: a cortesã Lúcia, durante uma noitada privada na casa da personagem Sá, exhibe-se aos convivas imitando um conjunto de quadros eróticos que enfeitam as paredes. O tom trágico adotado pelo narrador autodiegético de *Lucíola* desaparece no texto de Guimarães Júnior. São as próprias prostitutas que lançam a idéia de imitar *Lucíola*, e Cândida aceita prontamente fazer a sua exibição mais tarde. O eco de Alencar persiste em Guimarães Júnior quando as personagens marcam um horário para a representação. No texto de Guimarães Júnior, o horário “de total liberdade” passa das duas horas da madrugada para as três horas e três quartos. Esta extrema precisão vem a sublinhar, com o acostumado desprante, a referência a *Lucíola*.

De maneira ainda mais satírica, *A Família Agulha* dialoga com *A Pata da Gazela* (1870)<sup>39</sup> ao abordar o tema do pé:

A natureza não fora pródiga de encantos para a filha única de Lucas Sistema. Dera-lhe uma cabeça insignificante, um pescoço de milha e meia e um par de pés que podiam servir de pedestal a ela, à família toda, e a algumas tribos mais! Que pés! Onde caíssem era achatação certa!

Eis aí que são gostos e contrastes no mundo! Foi justamente por causa dos pés que Anastácio se apaixonou por ela. Quando nas vésperas do noivado lhe ponderaram os amigos os inconvenientes que

sobreviriam do seu casamento com uma moça pobre e feia como era Euphrasia, Anastácio Agulha exclamou estalando a língua de prazer:

– Ela calça 47, Suzer! (FAGU, DRJ, 21/01/1870, p. 1)

Mais uma vez, a temátia que em Alencar é levada a sério sofre um processo de inversão. Ao reelaborar os *topoi* românticos e folhetinescos, Guimarães Júnior prefere a caricatura e o escárnio.

### 3 Excentricidade e descompasso

Excesso referencial, transformações e imitações de gêneros e estilos, metalepses que invadem a narrativa e se sobrepoem à diegese. Por trás desses artifícios o efeito é o mesmo: revelar o romanesco, impedir a identificação do leitor, enfim, fazer da própria enunciação a sua verdadeira diegese. Assim, pela *mise en abyme* do gesto escritural, *Moi-même* e *A Família Agulha* nos remetem incessantemente à figuração do autor.

Unidos na excentricidade das metalepses e das transtextualidades e no humor, *A Família Agulha* e *Moi-même* apontam, no entanto, para origens diversas. No romance brasileiro, a excentricidade se explica pela divergência do autor em relação ao próprio “gênero” folhetinesco, o qual imita e também transforma, ao substituir as cenas lacrimajantes por uma rapsódia de situações absurdas e risíveis e ao retribuir a confiança da “leitora de folhetins” com digressões sobre o seu narrar e com suspensões da diegese. O escárnio de Guimarães Júnior atesta, finalmente, o esgotamento do romance-folhetim romântico nos anos 1870, que tanta importância teve na constituição do romance brasileiro. Já em *Moi-même*, apesar da aparente frivolidade, o caráter excêntrico origina-se na crise do próprio autor enquanto escritor. Romance que não é um, livro que não será impresso, autobiografia que não se realiza... tudo leva à tentativa de aniquilação da obra na sua materialidade. Ao abolir a diegese em favor da narração de seus artifícios, *Moi-même* e, em menor medida, *A Família Agulha* oferecem-nos finalmente um romance do romance.

<sup>37</sup> Para uma análise da “operação paródica” efetuada por Ponson du Terrail, cf. MEYER, Marlyse. *O Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>38</sup> Juntamente com o *Rocambole*, o *Sans Souci*, o *Hotel Ravot*, o *Bordeaux*, o *Palácio de Cristal* bem como o segundo andar do restaurante *Deux Frères* Provençaux estão entre os pontos de prostituição mais concorridos do Rio de Janeiro desta época. Cf. CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

<sup>39</sup> Flora Süssekind (op. cit.) e Wilson Martins (op. cit.) já haviam chamado atenção para o intertexto. O diálogo Alencar/Guimarães Júnior nos parece inevitável ainda que um problema de datas não nos permita afirmar a referência explícita de Guimarães Júnior à *Pata da Gazela*. Com efeito, os folhetins de *A Família Agulha* começam a ser publicados antes (a partir de 21 de janeiro) de *A Pata da Gazela* (abril). É bem provável então que Guimarães Júnior tenha tido ao menos conhecimento do tema tratado por Alencar nesse romance.