

OS ESPAÇOS DO LEITOR FICCIONALIZADO: NAS TEIAS DIALÓGICAS DE HENRY FIELDING E LAURENCE STERNE

Marisa Martins GAMA-KHALIL*

■ **RESUMO:** Para a escrita deste artigo, foi empreendido um estudo que tomou como base textos literários que elegeram o narratário – leitor ficcionalizado – como elemento fundamental para a arquitetura narrativa. Foi demonstrada qual a relação dessa figura constitutiva do mundo diegético com as propostas estético-ideológicas dos seguintes autores: Henry Fielding e Laurence Sterne.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa literária. Narrador. Narratário. Leitura.

“As margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente delimitadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede.”

(FOUCAULT, 2000, p.26)

Seja sob a forma de uma epopeia, de um romance, de uma novela, de um conto, ou de uma crônica, tudo o que está ao redor do homem – e o que também não está ao seu alcance objetivamente – pode tornar-se objeto de uma narrativa ficcional. Tudo pode ser transformado em ficção: “Se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício” (FORSTER, 1970, p.42). O narrador tem o poder de criação, mas esse poder encontra-se atrelado a um contexto no qual se inserem não só a voz que narra, mas aquilo que é narrado e quem o recebe. A mediação é característica essencial da narração, pois para que ela aconteça é necessário que haja um narrador, que precisa de uma história a ser narrada e, mais ainda, de um público que a receba com os ouvidos e/ou com os olhos. Podemos, portanto, afirmar que a existência da narração somente é assegurada pela ocorrência da recepção. Ninguém conta algo para si mesmo; quem conta o faz para o outro. Xerazade, a narradora de *As mil e uma noites*, morreria caso o seu ouvinte decidisse não escutá-la. A tecelã das noites é a mais representativa alegoria da ficção como diálogo e como vida. Nesse sentido, cada narrador que tece uma epopeia, um conto,

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Núcleo de Literatura. Uberlândia – MG – Brasil. 38.408-144 – Pesquisadora CNPq. mmgama@gmail.com

uma crônica, uma novela ou um romance resgata e amplia o **tecido** de Xerazade, porque as narrativas constituem-se da essência de um diálogo implícito que leva em conta a instância da produção e da recepção.

Umberto Eco (1986, p.37) afirma que o texto é um mecanismo preguiçoso que precisa de alguém que o ajude a funcionar. A maneira de funcionamento do texto reside, portanto, no aspecto cooperativo do movimento recepcional do leitor. Lidas ou ouvidas, as narrativas sempre requerem um receptor. As narrativas literárias contêm um universo de estratégias que objetivam ativar atos de imaginação dos seus leitores, suscitando determinados efeitos de sentido. Tais estratégias funcionam como **papéis** destinados ao leitor no ato da leitura. Contudo, “se nos transformássemos por completo nos papéis oferecidos, então isso nos tiraria de cena” (ISER, 1996, p.77). Nós, leitores, somos influenciados por uma gama de fatores e quase nunca percorremos as mesmas rotas de leitura predeterminadas pelos autores, deixando a nossa marca justamente ao descobrirmos veredas e bifurcações nos caminhos da interpretação. Revivendo o mito de Xerazade, consciente ou inconscientemente, os escritores criam diversificadas estratégias que têm como alvo a captura de leitores. Uma dessas estratégias é a criação de um leitor de papel, o **narratário** (PRINCE, 1994; BARTHES, 1976; GENETTE, 1983), possibilitando mais eficácia ao diálogo narrativo. Ainda que o narratário seja uma criatura ficcional, na maioria dos casos, para que o leitor real, identificando-se com ele, encontre um par no mundo de papel e sinta-se um integrante desse mundo, os dois não devem ser confundidos. O narratário não é o leitor real, o que lê a narrativa e atualiza os seus sentidos; é a personagem criada pelo narrador para representar a instância da recepção na diegese; é a recepção materializada nas nervuras da narrativa.

O objetivo do presente artigo é verificar a construção desse leitor ficcionalizado nas narrativas de dois autores da literatura inglesa: Henry Fielding e Laurence Sterne, uma vez que a escrita estética de ambos se insere em um momento conhecido pelos projetos que envolviam a modernização do romance. Nesse sentido, interessamos verificar em que medida a relação dialógica que o narrador estabelece com o narratário influencia na construção do romance moderno na Inglaterra.

Acalentado pelas ideias racionais do período da Restauração, o século XVIII marcará o delineamento do romance moderno na Inglaterra. Se, por um lado, algumas ideias da Restauração serviam aos propósitos da modernização do romance, por outro, era necessário superar impasses que se referiam à formação do público leitor. No período posterior à Restauração, o leitor inglês, que era o homem da corte, lia obras estrangeiras, geralmente francesas. Tentativas para a sedução de um público leitor são feitas, entretanto a prosa de ficção na Inglaterra nessa época ainda não havia conseguido definir-se esteticamente; de caráter bem popular, as narrativas seguiam modelos que quase sempre sustentavam uma temática que

oscilava entre o religioso e o aventureiro. Daniel Defoe, Jonathan Swift e Samuel Richardson podem ser lembrados como autores que investiram na elaboração artística do moderno romance inglês; contudo tal elaboração será atingida com mais plenitude na segunda metade do século XVIII por Fielding e Sterne. Veremos que, não ao acaso, os dois autores elencam o narratário como figura indispensável no enredamento dos fatos narrativos.

Nossa trajetória inicia-se com Henry Fielding, uma vez que o diálogo com o leitor e a visão da leitura como viagem instituem-se como esteios da narrativa em *Tom Jones*. Com *Tom Jones*, Fielding (1971) propõe-se a estudar a natureza humana, que é desenhada pelas imagens provindas dos comportamentos das personagens e tais imagens se referem ao repertório dos sistemas de normas da época. O romance, entretanto, não se relaciona diretamente ao sentido dominante do Iluminismo, porém ao que era rejeitado pelo sistema. Como explica Wolfgang Iser (1996, p.143), o romance de Fielding põe em relevo o hiato que se formou:

[...] entre a orientação segundo os princípios dos sistemas e a realidade de experiência do homem. Os sistemas, que se orientam segundo as possibilidades cognitivas da razão humana, deixaram aberta a pergunta sobre como o homem deve comportar-se. As normas de conduta, formuladas na teologia abrangente, pressupõem uma natureza humana na qual [...] a prática da moral é inata.

O problema que daí advém abala a crença do homem no mundo. O romance de Fielding procura recuperar essa crença, pois permitia que os seus leitores descobrissem uma imagem da natureza humana de onde eles pudessem retirar a confiança para estarem aptos à autocorreção diante dos impasses da vida. Tom Jones é um rapaz que esbarra com o impasse de suas intenções serem frequentemente traídas pelas suas ações, um pouco à maneira quixotesca. Na abertura do capítulo I do primeiro livro, o narrador já adverte ao seu leitor que todas as imagens que o romance suscitará não são mais do que metáforas da natureza humana. O leitor de Fielding recebe constantemente informações sobre o **cardápio** oferecido pelas instâncias narrativas do romance. Nesse capítulo I, o narrador compara-se a um anfitrião que fornece aos seus convidados, os leitores, listas das “provisões” que serão oferecidas em cada momento narrativo. Todavia, as “provisões” se restringem a uma só iguaria: a natureza humana, ou seja, todos os **pratos** servidos terão esse mesmo sabor, serão a sua representação. Acontece que, como ele mesmo observa, tal iguaria, apesar de apresentar-se como uma, é múltipla:

Nem receio que o leitor sensato, por mais luxuriosos que sejam seus gostos, se assuste, me critique ou se scandalize por eu haver citado um artigo só [...]; nem pode ignorar o leitor que na Natureza Humana, embora reunida aqui num só nome genérico, existe tão prodigiosa variedade, que será mais fácil

a um cozinheiro dar cabo de todas as diversas espécies de alimentos animais e vegetais do que a um escritor esgotar tão dilatado assunto. (FIELDING, 1971, p.13)

Nesse primeiro momento, o leitor de Fielding é o **sensato**, aquele que deve confiar na palavra do narrador e esperar com paciência todas as **instruções** de leitura: “mas daremos também ao leitor listas especiais para cada serviço que for apresentado neste e nos volumes seguintes” (FIELDING, 1971, p.13). Assim, todos os enredamentos são esclarecidos para o leitor e é por esse motivo que o narrador assume a focalização **por detrás**, na qual, como afirma Jean Pouillon (1974), todo o andamento da sucessão temporal aparece **explicitada**. No início de muitas partes do romance, aparece explicitada a duração cronológica correspondente ao relato: “Em que se contém o espaço de um ano” (FIELDING, 1971, p.85); ou “Em que se contém doze horas” (FIELDING, 1971, p.289). Além da demarcação temporal, há, em algumas passagens, a informação sobre a extensão da materialidade impressa do relato: “Em que se contém cinco páginas de papel” (FIELDING, 1971, p.85). Tudo é de antemão explicado para o leitor. O narrador é um guia que conduz o leitor e o adverte dos fatos com que irá deparar. Como num teatro, todas essas advertências funcionam como rubricas a apontar detalhes importantes.

Os dezoito **livros** que compõem *Tom Jones* reúnem cerca de duzentos capítulos. Os primeiros capítulos de cada livro têm o teor de ensaios literários e morais; neles o diálogo do narrador com seus possíveis e diversificados leitores é intensificado. Tais capítulos podem ser alegorizados como uma espécie de território de colóquio, nos quais narrador e leitores podem sentir-se numa roda de amigos ou, como afirma Watt (1990), num “círculo encantado”. Nesse espaço mágico o narrador traz quase sempre para a conversa vozes de poetas e moralistas do passado. A conversa parece ser a maior preocupação de Fielding na composição do romance. Não podemos dizer que o narrador desconsidera o enredo, mas nele não reside a base do romance. Nesse caso, o escritor:

[...] está praticamente tão interessado nos leitores como nas personagens, e sua narrativa, longe de constituir um drama íntimo que espiamos pelo buraco da fechadura, é uma série de reminiscências apresentadas por um genial contador de histórias numa estalagem de beira de estrada – o local preferido e público de seu relato (WATT, 1990, p.248).

O efeito dessa composição em colóquio, sempre a abrir os livros do romance, é o da quebra de ilusão, o do distanciamento que impede o leitor de enveredar-se naquele mundo de papel como se fosse o seu mundo, porque, nesses momentos, são discutidos todos os pormenores da criação do romance e as personagens são apresentadas como seres de papel:

Dirá o próprio leitor do discernimento com que escolhemos as ocasiões para inserir essas partes ornamentais da nossa obra. Admitir-se-á, por certo, que nenhuma poderia ser mais adequada que a presente, em que estamos a pique de apresentar em cena uma figura importantíssima; com efeito, nem mais nem menos que a heroína deste poema heroico, histórico e prosaico. Aqui, portanto, julgamos conveniente aperceber o espírito do leitor para a sua recepção, enchendo-o de todas as imagens que podemos tirar da natureza. Método em cujo apoio invocamos inúmeros precedentes. Em primeiro lugar, é uma arte muito conhecida e praticada pelos nossos poetas trágicos, que raro deixam de preparar a sua audiência para a recepção das personagens principais.

Assim, é o herói apresentado sempre com um toque de tambores e trombetas, a fim de despertar na audiência um espírito marcial e de acomodar-lhe os ouvidos ao estilo bombástico e empolado, que o cego do Sr. Locke não erraria muito se comparasse ao som de uma trombeta (FIELDING, 1971, p.85-6).

Todos os jogos são desvendados e o leitor participa virtualmente como um interlocutor direto nesse discurso crítico sobre a arte. As plausíveis ilusões que poderiam invadir o leitor são derrubadas. O leitor é sempre advertido de que aquele mundo de *Tom Jones* e todas as personagens que o povoam são ficção. Interessa ao narrador contar o enredo; entretanto, ainda mais, fazer que o seu leitor tenha aquelas páginas do romance como um espaço de questionamentos sobre a arte e sobre a vida.

Na tentativa de fazer do leitor o seu interlocutor, o narrador insiste frequentemente na sua fidedignidade (BOOTH, 1980) e por esse motivo ele nos assegura de que a sua pena será sempre encaminhada “na direção da verdade”. O **pacto** que quer estabelecer com o leitor tem a confiança como o seu principal pilar: “pois preferimos dizer que o enforcaram em Tyburn (o que é muito provável que aconteça) a perder a nossa integridade, ou abalar a crença do leitor” (FIELDING, 1971, p.543).

Há, nas páginas do romance, vários tipos de leitores previstos e guiados pelo constante tom de fidedignidade: o sensato, o judicioso, o sagaz, o amigo e até o “réptil”. No primeiro capítulo do décimo livro, o narrador reserva algumas linhas para tratar das suas expectativas em relação ao tipo de leitor que lê *Tom Jones*:

Leitor, fora impossível sabermos que espécie de pessoa és tu; pois pode dar-se, talvez, que conheças tanto a natureza humana quanto o próprio Shakespeare, e talvez pode dar-se que não sejas mais prudente que alguns dos seus editores. [...] assentamos oportuno, antes de prosseguirmos, fazer-te umas poucas advertências salutares, para que não entendas nem interpretes mal, como se diz dos referidos editores que entenderam e interpretaram mal o seu autor (FIELDING, 1971, p.311).

Podem existir vários tipos de leitores, mas todos eles devem ser literalmente guiados pelo narrador. O leitor de Fielding e de vários romancistas de sua época deve ser aquele que **segue** comportadamente os caminhos interpretativos elaborados pela voz narradora. Quase todo o século XVIII é influenciado por um racionalismo apoiado na ciência e na crença de um sujeito iluminado. As “advertências salutares” espalhadas pelas páginas do romance servem como lanterna para iluminar esse sujeito leitor. Vale lembrar que o século de Fielding situa-se no que Foucault (1968) denomina **era da representação**, na qual o princípio é o da ordenação dos seres e das coisas e, nesse caso, podemos incluir também a ordenação dos dispositivos de interpretação. Para que a interpretação do leitor não saia dos caminhos possíveis, o narrador joga luzes sobre os percursos seguros, sem bifurcações. Contudo, o racionalismo não tem em Fielding o peso da seriedade empolada. Sua escrita, como ele mesmo admite, é atravessada pelo tom cômico. Ele procura descontrair o seu leitor, mesmo quando aparentemente o ofende: “Outra advertência que te faríamos, meu bom réptil, consiste em não achares semelhanças muito grandes entre certas personagens aqui apresentadas” (FIELDING, 1971, p.311). A **ofensa**, porém, recebe logo a contrapartida amenizadora, pois, duas linhas abaixo da caracterização do leitor como réptil, o encontramos caracterizado como o “amigo” do narrador: “Como deves saber, amigo, há certas características que se ajustam à maioria dos indivíduos da mesma profissão” (FIELDING, 1971, p.311).

Nesse controle da recepção, o narrador prevê que contará com leitores não tão cultos: “Mencionamos esses dois casos apenas como exemplos da tarefa a que podem cometer os leitores da classe mais baixa. Dos mais graduados em matéria de crítica podem-se razoavelmente esperar exercícios muito mais elevados e árduos de julgamento e penetração” (FIELDING, 1971, p.63). Vê-se, nessa passagem, o delineamento radical e explícito de duas categorias distintas de audiência que se sustentam na relação entre o poder social e o saber cultural.

Não há, porém, no que diz respeito ao enredamento e à construção das personagens, a necessidade de grandes “penetrações”. As personagens são apresentadas sem complexidade, tendência do estilo cômico de que Fielding faz uso. Quanto mais as personagens são descritas internamente, a probabilidade de o leitor identificar-se com elas é maior. Consequentemente, se nós, leitores, nos identificarmos com as personagens desenhadas na ficção, “não poderemos apreciar o humor da comédia mais ampla da qual elas são divertidos participantes: a vida, disseram-nos, é uma comédia só para o homem que pensa” (WATT, 1990, p.237).

O leitor, no caso de *Tom Jones*, não pensa sozinho, ele o faz também conduzido pelo narrador, como se estivesse ao lado dele na hora que os fatos da diegese se apresentam. Essa relação entre o narrador e o leitor – transformado em narratário sempre que nomeado e descrito na obra – é metaforizada constantemente como uma viagem pelas páginas, pelos diálogos: “Chegamos agora, leitor, à última etapa

da nossa longa jornada. Portanto, como viajamos juntos através de tantas páginas, tratemo-nos como companheiros de viagem” (FIELDING, 1971, p.569). Muitas outras obras irão recuperar dessa página, ou das de Homero, de Luciano, de Virgílio, de Camões, de Cervantes, a imagem da leitura como mágica viagem. Acontece que há variadíssimos percursos de viagem e muitos tipos de viajantes.

Laurence Sterne (1984), autor de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, vai tornar muito mais ousada a relação entre o narrador e os viajantes-leitores. Se em Fielding escutamos alguns ecos cervantinos, em Sterne a sensação de leitores que **pululam** no mundo lido com loucuras e sapiências é muito mais intensa. Numa das primeiras passagens em que fala da personagem Yorick, seu “reverendo cavalheiro”, o narrador faz referência ao magro cavaleiro de La Mancha:

Faço tão alta ideia dos refinados e espirituais sentimentos deste reverendo cavalheiro, com base nesse único traço do seu caráter, que os julgo igualarem-se a qualquer dos honestos refinamentos do incomparável cavaleiro de La Mancha, a quem, seja dito de passagem, eu amo mais, a despeito de todas as suas sandices, do que ao maior dos heróis da antiguidade, e por quem mais longe eu iria para fazer uma visita (STERNE, 1984, p.63).

A paixão do narrador Sterneano por Cervantes é declarada página a página, implícita e explicitamente. Apesar de receber seu nome de uma personagem de Shakespeare (o célebre coveiro de *Hamlet*), Yorick tem maiores similitudes com as personagens cervantinas. Não é por acaso, conforme nos lembra Bakhtin (1990, p.115), que o mesmo Yorick cita as palavras de Sancho Pança no leito de morte:

[...] que eu bem poderia dizer, como Sancho Pança, que se me recobrasse e o “céu consentira em que dali chovessem Mitras como se fossem forte granizo, nenhuma me assentaria bem”. — O derradeiro suspiro de Yorick pairava-lhe à flor dos lábios, pronto a escapar-se, enquanto ele dizia isso; —, no entanto, articulava-o num tom com algo de cervantino (STERNE, 1984, p.72).

Yorick, como lembra Jorge de Sena (1963), constitui-se num alter-ego de Sterne; se essa personagem é atravessada pela visão quixotesca, é porque o seu criador recebe **sagitalmente** o legado da arte cervantina. O romance humorístico inglês, espécie narrativa elaborada por Sterne, Fielding e Smollet, tem na obra de Cervantes o seu alicerce. O jogo com o suposto autor é um dos princípios estéticos norteadores dessa espécie romanesca. Sterne, autor da obra mais experimental do romance humorístico da Inglaterra do século XVIII, ao lidar com as plausíveis vozes dos múltiplos e supostos autores, segue os passos de Cervantes, redimensionando a figura do leitor e subvertendo o conceito de *mimesis*. Em seu estudo sobre *Tristram Shandy*, Iser (1987) mostra-nos que para Sterne a narração não é *mimesis*, mas encenação. Fica fácil percebermos a relação do romance de Sterne não somente com o de Cervantes, mas também com as narrativas teatralizadas e dessacralizadoras de

François Rabelais. O destronamento da *mimesis* implica a reorganização, melhor dizendo, a desorganização do arrolamento dos fatos diegéticos. Por esse motivo, a estrutura de *Tristram Shandy* não comporta um início nem um meio e nem um fim tradicionais; é a rasura da “temporalidade natural” (LIMA, 1995, p.158). Ao contrário do herói tradicionalmente iluminista, o nascimento de Tristram não é um começo inquestionável. O próprio Tristram, herói do romance, não passa de um pretexto, pois o que está em jogo no romance não é o traçado de sua vida, de suas memórias, mas o trabalho oficial da escrita. Luís Costa Lima (1995, p.158) explica essa escolha de Sterne: “Naufraga Tristram como historiador de sua vida, triunfa a escrita”.

A escrita é, como já dissemos, toda atravessada pela vitória da encenação sobre a *mimesis*. E a encenação ergue-se especialmente pelo diálogo intenso e provocativo entre o narrador e os seus prováveis leitores. Várias vozes da recepção encontram-se desveladas seja de maneira implícita, por meio do dialogismo velado (Bakhtin, 1981), seja explícita, como na seguinte passagem:

— Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse que *minha mãe não era uma papista*. – Papista! O senhor absolutamente não me disse isso. Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o que poderiam dizer. — Então, senhor, devo ter pulado a página. – Não, senhora – não perdestes uma só palavra. — Então devo ter pegado no sono, senhor. – Meu orgulho, senhora, não vos permite semelhante refúgio. – Então declaro que nada sei do assunto. – Essa, senhora, é exatamente a falta de que vos acuso; e, à guisa de punição por ela, insisto em que volteis imediatamente atrás, isto é, tão logo chegueis ao próximo ponto final, leiais o capítulo todo novamente (STERNE, 1984, p.94).

A contrariedade é o efeito esperado do narrador. Alguns outros escritores, da mesma linhagem de Sterne (como Diderot, Machado de Assis e Italo Calvino), verão na estratégia da contrariedade um constante instrumento para a revisão e revitalização do romance. Sterne tinha consciência de que os leitores que estariam no horizonte receptivo de sua obra seriam os pequenos e médios burgueses (“*minha boa gentry*”) mas ainda assim os contraria frequentemente:

E assim, com esta moralidade, que espero possa agradar a vossas reverendas senhorias, despeço-me de vós até daqui a exatamente doze meses, quando (a menos que esta tosse ruim me liquide nesse meio tempo) terei outro puxão a dar às vossas barbas e desvendarei ao mundo uma história que sequer sonhais (STERNE, 1984, p.341).

A rede de contrariedades, em vez de afastar os leitores, acaba por aproximá-los. A provocação é uma forte arma da sedução. Desapontando o leitor, o narrador,

consegue mantê-lo atento àquelas memórias narradas de forma tão irregular. O desapontamento, a contrariedade e a surpresa instigam o prosseguimento da leitura.

Surpreendemo-nos também com variados dispositivos gráficos não comuns à arte romanesca. Como podemos observar no penúltimo trecho citado anteriormente, são vários travessões de tamanhos diferenciados a dar diferentes efeitos de sentido ao colóquio entre o narrador e sua leitora. Em outras passagens novas experimentações do projeto gráfico apontam para a ideia da contrariedade da ordem romanesca e dos vícios de leitura dos seus esperados leitores: asteriscos, enumerações, reticências, desenhos que contrariam a linha reta, capítulos totalmente brancos (sem um só tipo gráfico), capítulos inteiros em latim ou em francês, páginas pretas. Nietzsche (*apud* WELLBERY, 1998, p.157) explica-nos que, no estilo de arte de Sterne, “a forma determinada é constantemente rompida, deslocada, traduzida de volta para o indeterminado, de modo a significar uma coisa e, a um só tempo, outra”. O experimentalismo da prosa sterneana é tamanho a ponto de John Barth (1990, p.94), um dos escritores e teóricos do pós-modernismo, perguntar-se: “*Era el Tristram Shandy de Laurence Sterne protomoderno o protopost-moderno?*”

Sterne sabia que contaria ainda com um leitor iluminista à espera de heróis iluministas, bem desenhados, e de narrativas engendradas pela **ordem**. A época de Sterne, como já lembramos, é a da classificação e ordenação dos seres e coisas. Ao desestabilizar a **ordem**, não podemos deixar de lembrar, o autor impulsiona a revisão do homem enquanto ser inserido num sistema, mas, por outro lado, sugere uma nova perspectiva ontológica, social e estética a ser seguida. Sabe que a sua “leitora”, em especial, tem “o gosto viciado [...] de ler sempre em linha reta” (STERNE, 1984, p.94); sabe, por isso, que os seus leitores não são dados a digressões e, por essa razão, além de fazer uso desse recurso, mostra a eficácia do mesmo em relação a uma nova e possível prática de leitura:

Pois nesta longa digressão a que fui acidentalmente levado, como em todas as minhas digressões [...], há um toque de **mestre na proficiência digressiva**, cujo mérito receio tenha passado inteiramente despercebido ao leitor [...].

As digressões são incontestavelmente a luz do sol; — são a vida, **a alma da leitura**; retirai-as deste livro, por exemplo, — e será melhor se tirardes o livro juntamente com elas; — um gélido e eterno inverno reinará em cada página sua; devolvi-as ao autor; — ele se adiantará como um noivo, e — saudá-las-á todas; elas trazem a variedade e impedem que a apetência venha a faltar.

Toda a destreza está no bom cozimento e manejo delas, não só para o proveito do leitor como igualmente do próprio autor [...].

— Por tal razão, desde o começo desta obra, como vedes, construí a parte principal e as adventícias com tais **interseções**, e compliquei e envolvi os movimentos digressivo e progressivo de tal maneira, uma roda dentro da outra,

que toda a **máquina**, no geral, tem-se mantido em movimento (STERNE, 1984, p.105-7 – grifos nossos).

Não é difícil enxergar a dimensão didática do discurso do narrador, pois, ao mesmo tempo em que desconstrói o que está estabelecido pelas **regras da arte e da sua recepção**, ensina aos leitores outras posturas possíveis para o escritor e para os seus leitores. A voz narradora coloca-se como “mestre na proficiência digressiva”. O leitor que não passar pelo **teste** certamente não estará apto a entender a “alma da leitura” de romances como *Tristram Shandy*. A rede narrativa proposta por Sterne incitará a formação de novas redes que se entrelaçam ou que se intersectam, de caminhos que se bifurcam, redes que têm na “máquina das sonhadas invenções” de Cervantes o seu **nó** discursivo.

O sustentáculo cômico da narrativa de Sterne faz que o narrador, nessa rede de leitores que cria incessantemente, faça menção aos não leitores, sujeitos tão dignos do seu olhar quanto os leitores: “Eu sei existir no mundo leitores, bem como muitas outras boas pessoas que não são absolutamente leitores, – que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa” (STERNE, 1984, p.49-50). Os homens podem se distinguir em relação à categoria de leitores e não leitores, porém há uma característica que abrange toda a raça humana: a curiosidade. E essa característica, podemos entender assim, pode levar os não leitores a transformarem-se em leitores, principalmente no que diz respeito a uma narrativa que se propõe a contar a vida e as opiniões de um cavalheiro.

Dentre a gama de leitores esperados, o narrador opõe o leitor masculino à leitora feminina. Em muitas narrativas espalhadas pelos séculos, os autores farão das mulheres as suas interlocutoras e, quase sempre, elas serão descritas a partir de uma suposta fragilidade física e intelectual. Por esse motivo, Boccaccio fez delas as suas aprendizes e Machado de Assis dirigiu zombarias às suas pálidas narratárias românticas. Sterne considera as narratárias boas pessoas, mas, conforme insinua, menos perspicazes que os narratários:

Espero que o leitor masculino não haja deixado passar por alto tantas insinuações tão singulares e curiosas quanto esta em que a leitora feminina foi surpreendida. Espero que ela possa exercer os seus efeitos: – e que todas as boas pessoas, tanto masculinas como femininas, possam ter sido ensinadas, pelo exemplo dela, tanto a pensar como a ler (STERNE, 1984, p.94).

Percebe-se que o narrador, construído ironicamente como **machista**, credita maior discernimento ao leitor masculino; contudo, o que merece atenção para ele é que todos os acontecimentos do romance, principalmente os seus diálogos com o leitor, sirvam como lições de vida e de leitura. Todos os narratários que cria – “leitores masculinos”, “leitoras femininas”, “boa gente”, “caro leitor”, “toda a

humanidade”, “não-leitores” – assumem a função de discípulos da voz narradora, que prevê, inclusive, a pausa (o abandono do livro) como fundamental para o processo de **aprendizagem**: “Deixai de lado o livro e eu vos concederei meio dia para conjecturardes quais fossem as razões desse procedimento” (STERNE, 1984, p.59). Essas pausas também se configuram no projeto gráfico, com enunciados representados por asteriscos ou travessões ou com capítulos completamente em branco (capítulos dezoito e dezenove do último livro do romance), como veremos mais tarde nas narrativas de Machado de Assis, discípulo de Sterne. Tais recursos inscrevem lacunas explícitas para a posição do leitor, que as preencherá possivelmente levando em conta o trajeto **educativo** do narrador. Esse narrador que escreve capítulos nos quais “**há tão somente nada**” tem como leitor ideal o sujeito que se põe a pensar sobre o mundo e sobre as coisas.

O objetivo dos capítulos onde “**há tão somente nada**” é o de “deixar as pessoas contarem suas histórias à sua própria maneira” (STERNE, 1984, p.608). Vale lembrar, porém, que, depois do capítulo 25, o narrador inscreve fatos que sugerem o preenchimento daqueles capítulos dezoito e dezenove. Todavia, ao menos na fisicalidade da leitura, o leitor encontra espaços nos quais o momento de escritura é seu, ainda que esses espaços sejam preenchidos posteriormente pelo narrador. Ele pode verificar que a sua provável escrita para tais capítulos coincide ou não com a do narrador. O projeto de ensinamento do narrador, veiculado pelo tom parodístico e satírico, incita a dessacralização da leitura em linha reta dos enredos padronizados e fechados. Trata-se de um projeto de educação pelo labirinto.

Em Fielding, vimos que a estrutura do diálogo é uma das rodas de engrenagem do romance, mas, nesse caso, as rodas se encontram sempre na posição dianteira – nos capítulos que abrem os **livros** –, a nova **cena** se abre com o diálogo para ceder em seguida lugar à história propriamente dita, ou seja, havia lugares demarcados para a deflagração de vozes interlocutoras. Em Sterne, essas rodas estão em toda a parte e a **cena** principal não é a história propriamente dita, mas a escrita que se debruça sobre si mesma instigada pela plausível presença do receptor. As cortinas se abrem e fecham num ritmo de ininterrupta encenação. José Paulo Paes (1984, p.20), na introdução da edição brasileira de *Tristram Shandy*, situa Sterne em seu tempo com o seguinte questionamento: “Onde melhor exemplo do pendor do gênio inglês para a criação das ‘belezas irregulares’ deploradas por Voltaire do que esse supremo monumento à irregularidade cujo *primo mobile* parece ser o horror à linha reta e à paixão do labirinto?”. Com *Tristram Shandy* e com sua novela *Viagem sentimental à França e à Itália*, Sterne cria uma teia labiríntica que captará muitas **presas** e que, por sua vez, criarão novas teias. Todo texto literário, dada a porosidade de sua constituição, oferece-se sempre como espaço labiríntico. Ao entrar nele, o leitor não acha respostas imediatas, não encontra caminhos retilíneos. Ele imerge numa

estrutura lacunar e simbólica, cheia de veredas e descontinuidades. Todavia, nas **teias dialógicas** criadas por Sterne notamos que o desenho escritural do labirinto é o ponto de central, seu sustentáculo absoluto.

Com a prosa de Fielding e de Sterne temos exemplos evidentes da importância do leitor ficcionalizado para a revitalização/reinvenção do romance moderno na literatura de língua inglesa. Em razão do trabalho que realizaram, esses escritores criaram um labiríntico e impactante legado intertextual.

Os romances de Fielding e de Sterne foram capazes de instaurar novos procedimentos para o gênero narrativo. Criando os seus precursores, como diria Borges, recolhem a teatralidade do narrativo sugerida pela escrita de Rabelais e Cervantes principalmente e a redimensionam, pois a instalam no próprio jogo discursivo. Principalmente em Sterne, como vimos, sua preocupação maior não será com a *mimesis*, mas com a encenação das palavras. A escrita e a leitura são seus grandes temas. É de Sterne uma das mais irônicas representações da recepção narrativizada: o não leitor. Nesse sentido, ele poderia estar apontando para além da **era da representação** (FOUCAULT, 1968), indicando caminhos que o levariam para a **era da história**, mas esse drible não é pleno. Na **era da história**, a linguagem começa a voltar-se para si mesma. A linguagem não mais representa o mundo; no lugar dessa postura, inicia-se a investigação da natureza das realidades representadas, e dos fatores que as tornam possíveis. O drible de Sterne não é pleno, pois ele norteia ainda suas narrativas pela perspectiva da ordenação das coisas, princípio da **era da representação**, e isso pode se comprovar pelo fato de o narrador de Sterne deixar páginas em branco ou capítulos lacunares para o narratário completar, mas, na sequência, realizar tal tarefa.

Vimos com o estudo aqui arrolado que o narratário, enquanto presença fisicamente percebida na narrativa, funciona como um **espaço** onde o leitor que lê a narrativa pode instalar-se. A elaboração do narratário é uma forma de o narrador capturar o leitor que o lê, seduzindo-o e instigando-o a não interromper a leitura. Se o leitor se projeta na figura do narratário e interrompe a leitura, ele estará de certa forma apagando a sua existência, estará assinando, ao menos metafórica e ficcionalmente, a sua sentença de morte. Entretanto, o narrador sabe que a interrupção da leitura pode representar a morte não só do leitor, mas a sua também, o que o leva a compor estratégias de sedução ao longo da teia narrativa.

GAMA-KHALIL, M. M. The spaces of the fictionalized reader: in the dialogic webs of Henry Fielding and Laurence Sterne. **Itinerários**, Araraquara, n.37, p.141-154, Jul./Dez., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The production of this paper is the result of a study that focused on literary texts that privileged the narratee – fictionalized reader – as the fundamental element of the narrative architecture. It aims at demonstrating the relationship between this constitutive figure of the diegetic world and the aesthetic ideological proposals of the following authors: Henry Fielding and Laurence Sterne.*

■ **KEYWORDS:** *Literary narrative. Narrator. Narratee. Reading.*

Referências

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradutora Aurora F. Bernardini. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1990.

BARTH, J. Postmodernismo revisitado. **El Paseante**. v.14, p.92-7, 1990.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. et al. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

ECO, U. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FIELDING, H. **Tom Jones**. Tradução Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1970.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução António Ramos Rosa. Lisboa: Portugália, 1968.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz F. Baeta Neves. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GENETTE, G. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil, 1983.

ISER, W. **Laurence Sterne “Tristram Shandy”**. Munch: W. Fink Verlag, 1987.

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1.

LIMA, L. C. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

PAES, J. P. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução Heloysa Dantas. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

PRINCE, G. Introdução ao estudo do narratário (1). Tradução Cláudia Maria Xatara e Wanda A.L. de Oliveira. **Glotta**, v.16, p.1-45, 1994.

SENA, J. de. **A literatura inglesa: ensaio de interpretação e de história**. São Paulo: Cultrix, 1963.

STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

WATT, I. **A ascensão do romance**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

WELLBERY, D. E. **Neo-retórica e desconstrução**. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

Recebido em 30/12/2012

Aceito para publicação em 30/09/2013

