

# Artigos



## Num Mar Espumante de Notas

### Iluminismo e Antiiluminismo nas Notas de Rodapé do Romance do Século das Luzes<sup>1</sup>

Andreas Pfersmann

*Os senhores encontrarão nas notas que acompanham esta nova produção<sup>2</sup> fatos, esclarecimentos, reflexões relativas à sangrenta tragédia que nela é apresentada; trata-se de um acréscimo precioso que lhe apóia o interesse. Eu observaria, apenas de passagem, que o hábito de fazer notas, adotado pela maioria dos autores de hoje, é bastante cômodo; eles têm aí um meio de dizer, confortavelmente, tudo o que sabem e tudo o que lhes vem ao espírito; quando possuem os conhecimentos, a sagacidade e o discernimento do senhor Arnaud, o leitor, seguramente, só tem a ganhar com isso. Num desses hors-d'oeuvres<sup>3</sup> encontramos uma anedota oriental, que vos merece ser contada. Os senhores vêem que a arte dos cortesões é a mesma em todos os países”<sup>4</sup>.*

É mérito da *Année Littéraire*, fundada por Fréron, ter farejado nesta resenha do *Compte de Strafford* (1781), de Baculard d'Arnaud, um fenômeno da moda na República das Letras do qual a história literária mal tinha se dado conta<sup>5</sup>: o costume de uma maioria dominante de escritores na passagem do século 18 para o 19 de prover mesmo as obras ficcionais de comentários no rodapé. Também o que há de tão notável nesta predileção por *hors-d'oeuvres* tipográficos?

Em textos literários, ao contrário do que ocorre em obras científicas, a interrupção da leitura, que as notas de rodapé sempre provocam significa uma suspensão do pacto de leitura próprio do gênero. Ela só pode ter por objetivo um aprofundamento da ficção: na maior parte das vezes, porém, o mundo ficcional deixa de vigorar, dando lugar ao saber discursivo. Com a invasão marginal de um discurso não-ficcional na obra narrativa, a literatura ultrapassa uma de suas fronteiras tradicionais. A literatura conhece liberdades que são vedadas à teoria. A teoria pretende uma forma de conhecimento que ainda é estranha à auto-imagem da ficção. O teor de verdade de um romance é transmitido pelo enredo e precisa ser entendido através da constelação da obra, o embate das personagens e o desdobramento dos

<sup>1</sup> Tradução de Mário Frungillo e Markus Lasch. As traduções das citações no texto, salvo as que têm outra referência, são nossas (N. dos T.)

<sup>2</sup> Copyright: Andreas Pfersmann. Este estudo faz parte de um trabalho maior, ainda inédito, sobre as notas de rodapé na ficção, realizado graças ao apoio do Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (Viena).

<sup>3</sup> O autor joga com os dois sentidos da expressão, “fora da obra” e “entrada” (culinária). Por isso optamos pela manutenção do termo original (N. dos T.)

<sup>4</sup> *Année Littéraire*, 1781, v. VI, p. 70.

<sup>5</sup> A menção *en passant* das notas de rodapé na obra fundamental de Viviane Mylne sobre a história do romance francês no século 18 é característica da subestimação do fenômeno. Ver Mylne, Viviane. *The eighteenth-century French novel. Techniques of illusion*. Cambridge, Cambridge U.P., 1981, pg. 152.

Um pouco mais atento, Wolf, Roland. *Der französische Roman um 1780*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1980, pg. 146 e seg. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XIII Französische Sprache und Literatur, Bd. 66).

A respeito do *paratexte* de forma genérica, ver Gennete, Gérard. *Seuils*. Paris, Seuil, 1987, que, no entanto, prescinde de qualquer questionamento histórico.

acontecimentos. Mesmo quando um herói se oferece como alter-ego do autor, ele nunca é totalmente seu porta-voz. Diferentemente o comentário extraficcional. Ele compartilha com a teoria a pretensão da totalidade.

Por ter desempenhado e continuar a desempenhar um papel constitutivo na história e na legitimação do discurso teórico, a nota de rodapé é tida como marca distintiva e visual da prosa científica. Esta concepção é tanto mais difundida quanto os grandes romancistas evitam, desde o final do século 19, cindir graficamente a narrativa. Flaubert, Zola, Proust, Kafka e Musil, mas também Jorge Amado e Agatha Christie, nos acostumaram a uma visão homogênea do texto impresso, a uma continuidade do fotolito, a obras ficcionais que apresentam digressões no interior do texto, mas não em suas margens.

Essa continuidade da página “desnuda” do livro, não interrompida por nenhuma inserção marginal, era preferida pelo público leitor também no século 18. “Quem não prefere sua bíblia no seu texto límpido e claro, a ficar à deriva até a exaustão em um mar espumante de notas”<sup>6</sup> observa Jakob Michael Reinhold Lenz, e formula com isso um mal-estar em relação às glosas, que nunca deixou totalmente sobretudo o público leitor de romances. Tanto mais surpreendentes são os mares de notas que se abatem na prosa narrativa sobre os seus contemporâneos. Na Alemanha, Inglaterra, França e Itália cada vez mais autores se dirigem nas margens da sua criação ao público leitor. Seguindo os passos de Richardson e Rousseau, autores como Fielding, Sterne, Laclous, Restif de la Bretonne, Sade, Senancour, Victor Hugo, Stendhal, La Roche, Wieland, Jean Paul, Campe, Heine, J. T. Hermes, Goethe e Foscolo — para citar apenas os mais importantes — recorrem ao registro das inserções marginais. O paroxismo das notas de rodapé na passagem do século XVIII para o XIX, não é uma manifestação puramente quantitativa, mas também qualitativa. Trata-se de um livre-espaco tipográfico, que excitou a fantasia dos autores em um grau especialmente elevado. Se mesmo em narrativas afinal de contas medianas aparecem notas de rodapé muito surpreendentes, que dão provas de espírito e qualidades aforísticas, os escritores mais importantes desenvolvem estratégias diversas ao pé da página, inventam inúmeras variações lúdicas e diversificações da nota, tomam a palavra sob milhares de máscaras e transformam por vezes justamente a nota de rodapé no lugar de sua genuína originalidade. Um registro tipográfico, que antes de 1750 é apenas ocasionalmente utilizado, se torna agora em Londres, Weimar e Paris um traço dominante, característico da ficção. O conceito da *prosa de notas*<sup>7</sup> designa de maneira precisa essa manifestação histórica que caracteriza de maneira espetacular a aparência exterior do romance dos seus contemporâneos e a aproxima graficamente dos tratados eruditos e das edições comentadas dos clássicos e da Bíblia.

Na história das literaturas mais modernas, esta moda européia da nota de rodapé no romance do Iluminismo<sup>8</sup> tardio e dos primórdios do Romantismo (em parte também na poesia e no drama), representa um enigma até agora não solucionado. E tampouco se sabe por que, depois de um apogeu na época da Revolução Francesa, elas perdem novamente em importância e tendem a desaparecer no Realismo, antes de ser redescobertas por autores como Joyce, Borges, Nabokov e Osman Lins. Como fenômeno característico de uma época, elas não foram até hoje examinadas, embora o número e a qualidade das obras em questão há muito tivessem

---

<sup>6</sup> Lenz, J. M. R. *Über Herders älteste urkunde des menschengeschlechts*. Apud Grimm, Jacob e Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig, 1889. Reedição: München, dtv, 1984, vol. XIII, p. 903.

<sup>7</sup> Cf. Jean- Paul. *Vorschule der Ästhetik*. München, Carl Hanser, 1987, p. 127.

<sup>8</sup> O termo no original é *Aufklärung*. Como o autor trata da literatura do Século das Luzes mantivemos, na medida do possível, o termo “iluminismo” e seus derivados. Em apenas duas oportunidades o adjetivo *aufgeklärt* foi traduzido como “esclarecido”, pois “iluminado” certamente não seria adequado. Nas citações de Kant, Adorno e Horkheimer mantivemos o termo “esclarecimento” em analogia às traduções já existentes das respectivas obras. (N. dos T.)

exigido uma investigação. Inúmeras perguntas ainda não foram respondidas, muitas vezes nem mesmo colocadas. Que fatores sociais ou estéticos possibilitaram ou provocaram em países tão diferentes a “comentariomania” dos romancistas? Como reagiu o público leitor, como reagiram os críticos, como reagiram os censores? Qual o papel hermenêutico das notas de rodapé, como elas influenciaram a recepção das obras de ficção? Como se relaciona a multiplicação das notas de rodapé com o papel desempenhado pelos prefácios e pelas digressões? Que relações existem entre as notas de rodapé literárias e as científicas? Mas antes de mais nada: o que tem a moda do comentário a ver com o Iluminismo? As considerações seguintes referem-se a este último conjunto de questões.

### *Sapere aude*

A discussão teórica que as marginais sempre reacendem revela-as como região crítica do livro, que provoca desde sempre todas as resistências. O público sente a presença do autor, mesmo que disfarçado de “editor”, como inoportuna, e reage drasticamente à perturbação da ilusão que provém das inserções indiscretas. Ele exige um narrador que respeite os limites de sua função e não extrapole o papel a ele atribuído. No entanto, cada vez menos autores querem se sujeitar a tais limites. As glosas de Rousseau e o possibilismo narrativo de Diderot, que encena voluptuosamente o despotismo de seu narrador, dão igualmente mostra de uma nova necessidade de auto-encenação, de qual ainda se falará mais adiante.

Contudo, os autores sabiam perfeitamente do mal-estar que as suas notas costumavam provocar. Se Friedrich von Hagedorn e Baculard d’Arnaud se vêm na obrigação de justificar pedantemente as suas notas, é porque elas sempre dão ensejo a censuras. D’Alembert agradece cordialmente a Rousseau pelo envio da *Nouvelle Héloïse*, que lhe agrada enormemente, diz, porém, ser desejável “[...] o corte da maior parte das notas, que não me parecem dignas nem da obra nem do senhor [...]”<sup>9</sup>

Ao que parece, Rousseau não só aceitou o desagrado do seu público, mas o calculou conscientemente. Wolfgang Iser já demonstrou quanto a atividade dos leitores, cuja imaginação e capacidade de reflexão deviam ser incorporadas à constituição do sentido textual, era importante para os autores do século 18<sup>10</sup>. Para aqueles momentos ou *enclaves* do texto que participam decisivamente da ativação do leitor, Wolfgang Iser cunhou, como se sabe, baseado em Roman Ingarden, o conceito de *espaço vazio*<sup>11</sup> e o concretizou, entre outros, nas digressões teóricas acerca do romance de Fielding. Estas “[...] fornecem a condição para que se reflita a respeito dos acontecimentos apresentados até então no romance”<sup>12</sup> As notas de Rousseau têm uma função semelhante. Em seu romance abundam intervenções dissonantes do editor, que dificultam um consumo passivo do livro, quando não o proíbem de vez, e são apropriadas para causar insegurança ao leitor. Em sua dissertação *La nouvelle Héloïse et son paratexte*, Yannik Seïté defende o ponto de vista segundo o qual Rousseau tinha mesmo a intenção de colocar o leitor em questão. Contra a afirmação de Rousseau de que o seu livro não é um *roman philosophique*, Seïté formula a seguinte tese:

---

<sup>9</sup> Rousseau, J.-J. *Correspondance complète*. R. A. Leigh, Oxford, Voltaire Foundation, 1965-1989, v. VIII, p. 76.

<sup>10</sup> Cf. Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Becket*. München, W. Fink Verlag, 1972, esp. p. 57 e seg. (UTB 164)

<sup>11</sup> O próprio Wolfgang Iser emprega notadamente o termo “enclaves”, com o qual Jean-Paul designa notas de rodapé, digressões e outros elementos que interrompem a continuidade do texto narrativo. Cf. Iser, W. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München, Fink, 1976, p. 266. (UTB 636)

<sup>12</sup> Cit. p. 71.

*É preciso, ao contrário, dizer o seguinte: que a Nouvelle Héloïse é um roman philosophique porque se trata do relacionamento de pessoas honestas e graças ao sistema paratextual que precede e segue [...] as cartas [...] e em cujo primeiro plano impõe-se as notas. O mal-estar dos leitores face às notas encontra sua origem mais recôndita nas notas aprovativas ou críticas que, ao lado de outras práticas paratextuais deliberadamente desestabilizantes, fazem precisamente deste livro um livro filosófico e não um livro de filosofia. Bem entendido: a filosofia reside antes na forma que no conteúdo das cartas ou das notas.<sup>13</sup>*

Em especial aquelas notas de rodapé, nas quais o editor rousseauiano não revela sua própria avaliação da situação, obrigam o leitor, segundo Seïté, a fazer o seu próprio julgamento e o liberam para a apropriação crítica do texto. Ele cita como exemplo o comentário de Rousseau sobre as reflexões de Saint-Preux acerca do suicídio. E obriga o leitor a pesar os prós e os contras sem preconceitos. Seïté chega à seguinte conclusão:

*Graças ao paratexto e particularmente às notas infinitamente mais ricas, complexas e libertadoras, [...] Rousseau faz de seu romance, do romance, um gênero adulto, um gênero para adultos: o lugar de elaboração, mais que de exposição de uma filosofia. O meio, sabemos desde agora, de uma conversação de almas, mas também — e isto foi menos dito — da realização do “Sapere aude”, ou seja, de uma conversão dos espíritos à filosofia. Que esta tenha sido o alvo de certas notas, é provável. Seu efeito é indubitável. [...] Sua [de Rousseau] prática da nota crítica e dissonante, da nota destinada a colocar o leitor no estado de inquietude propício ao uso filosófico do livro, será entendida tanto por Sade quanto por Senancour. Outros ainda, provavelmente, saberão se lembrar dela<sup>14</sup>*

É tentador, porém levar adiante e generalizar a argumentação de Seïté. Serão as notas nos romances do Iluminismo tardio não apenas uma característica do estilo tipográfico da época, mas são, de fato, um veículo do próprio Iluminismo? Elas ajudariam a tirar o leitor — nas palavras de Kant — de “sua menoridade, da qual ele próprio é culpado”; elas lhe possibilitariam “servir-se de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo”<sup>15</sup>? Elas seriam apropriadas a causar um estado de inquietude produtiva, favorável a um uso filosófico do livro? Ou de que outra forma pode-se conceber a conexão entre prosa de notas e Iluminismo?

#### *Excurso: notas e digressões como lugar da metatextualidade*

Esta problemática concerne, em primeiro lugar, aos comentários de rodapé. Vale compará-la, antes de mais nada, com uma categoria de digressão que lhe é aparentada. No seu estudo exemplar, *Stratégies discursives: digressions, transition, suspens*<sup>16</sup>, Randa Sabry perseguiu entre outras coisas as diversas formas de digressões metatextuais. Ela demonstra como os romances dos mestres da digressão

---

<sup>13</sup> Seïté, Yannik. *La Nouvelle Héloïse et son paratexte: Rousseau, le livre et la lecture*. Thèse de Doctorat sous la direction de Georges Benrekassa. Paris, Université de Paris-VII (mimeogr.), 1994, v. II, p. 329.

<sup>14</sup> Cit., p. 340.

<sup>15</sup> Kant, Immanuel. “Resposta à pergunta: que é ‘esclarecimento’?” In *Textos seletos*. Ed. bilíngue, trad. do alemão por Raimundo Vier, Floriano de Sousa Fernandes e Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, Vozes, 1974, p. 100.

<sup>16</sup> Cf. Sabry, Randa. *Stratégies discursives: digressions, transition, suspens*. Paris, Editions de l’EHESS, 1992, p. 77. (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 54).

no século 18, Fielding, Sterne, Marivaux e Diderot, levam a um duelo fictício entre crítica, refutação da crítica, auto-elogio e autocrítica. O conflito entre autor e crítico é resolvido no próprio romance. A digressão permite enfraquecer preventivamente as possíveis reservas do último ou reagir a uma crítica já expressa. Nisso forma-se, de maneira fragmentária, um discurso parasitário, especulativo, para além do texto, que antecipa e dramatiza seu processo de recepção. Um discurso curiosamente negligenciado tanto pela poética e retórica clássicas quanto pela pesquisa textual moderna. Nisso o crítico é, nas palavras de Randa Sabry, o “operador metatextual” por excelência, o mediador ideal que permite questionar o texto e submeter o próprio questionamento à crítica<sup>17</sup>. O leitor é confrontado com uma visão outra, com uma leitura do texto que sempre precede a sua própria. Mas sobretudo o autor se antecipa ao crítico, usurpando-lhe o lugar, furtando-lhe a palavra e não raro expondo-o ao ridículo.<sup>18</sup> A distorção do comentário, sua caricatura deve espantar o resenhador. Sabry chega ao ponto de falar de um “sonho autoral do domínio absoluto sobre o futuro do livro”<sup>19</sup> que corresponde simbolicamente ao desejo de assassinar o comentário.

Aqui o parentesco entre digressões metatextuais desta ordem no texto e notas marginais que o comentam é evidente: ambas podem desempenhar o papel de uma subversão reflexiva do texto narrativo e alcançar aqueles efeitos filosóficos que Seité localiza em certas notas de Rousseau. Ambas podem porém ser colocadas também a serviço da manipulação do leitor ou de seu tutelamento.

A digressão metatextual demonstra a onipotência do narrador onisciente de cunho fieldinguiano. Nesse sentido ela é, em grande parte, um privilégio do romance com o narrador onisciente, e dificilmente conciliável com o romance epistolar bem como com o romance memorialístico. O que a digressão realiza em Sterne e Diderot, no caso dos romances de Richardson, Rousseau e Hermes, precisa ser assentado no pé da página: suas notas apresentam-se freqüentemente como digressões deslocadas, cercadas. Também refletem o olhar do outro, o julgamento do leitor, as reservas do crítico, um fato que não escapou ao *Journal des sçavants*, em sua resenha da *Nouvelle Heloise*:

*Os espíritos frios podem [...] queixar-se destas notas bufas e deslocadas, que vêm, vez por outra, perturbar um sentimento terno, uma situação tocante e que, em sua maior parte, não são senão uma Paródia antecipada das objeções boas ou más que o Autor espera de alguns censores [...]*<sup>20</sup>

Este deslocamento implica, sem dúvida, uma quebra na voz, que não ocorre no romance com narrador onisciente. Enquanto em Fielding a mesma pena relata as aventuras de Tom Jones e comenta, nos capítulos introdutórios sobre teoria do romance, procedimentos narrativos e estereótipos da crítica, a instância reflexiva em Rousseau encontra-se rigorosamente separada dos protagonistas. Nas notas de rodapé uma outra relação entre texto e metatexto encontra sua decantação discursiva e tipográfica. Proporcionalmente maior é a tensão entre os documentos fictícios de subjetividade epistolar e o discurso das notas, que faz a mediação entre elas e o

---

<sup>17</sup> Cf. cit. p. 79.

<sup>18</sup> “Outra consequência; além da vantagem de representar seus adversários ao seu bel-prazer (e o fato não negligenciável de se colocar como ameaçado por um discurso tão mal intencionado quanto obtuso), o autor se abre caminho, pela encenação de um certo julgamento futuro do seu texto, para uma réplica e uma “parada” onde o retórico se encontra forçosamente desautorizado, exposto ao ridículo; sua jurisdição, desmascarada como impertinente, é denegada em favor da única jurisdição legítima: a do autor. Mas o triunfo não para por aí. O autor vitorioso se adorna com os despojos do retórico, se institui e se coroa juiz e crítico de outrém, elege textos modelares, designa textos execráveis, promulga suas próprias leis.” Cit., p. 80.

<sup>19</sup> Cit., p. 82.

<sup>20</sup> *Journal des Sçavants*, junho de 1761, p. 348.

mundo do leitor. Ao editor falta, pois, a atitude soberana do redator onisciente: sua postura é antes a do discurso que justifica. Essa diferença de postura é que separa, então, num grau muito mais elevado que a escolha do gênero, os seguidores de Richardson e Rousseau dos adeptos de Sterne.<sup>21</sup> Não apenas a moralidade do romance tem de ser reiteradamente comprovada; também a feitura estética do texto, sua relação com a tradição, sua técnica narrativa precisam ser constantemente legitimadas. É como se os autores tivessem interiorizado um julgamento coletivo, que leva a uma postura cindida no ato de escrever. A lógica da ficção precisa ser reconciliada com o julgamento, que ela espera ou já experienciou pela pena do crítico.

O acordo com a autoridade pode tomar formas sutis, como em Rousseau, ou extremas, como em Johann Thimotheus Hermes. No entanto, compromete facilmente a envergadura iluminista de um romance que se coloca como objetivo a maioria de seus leitores.

### *Martin Skriblerus und Sade como pedagogos da leitura*

*Tivesses tu, boa Perisadeh, podido ler na alma do velho finório no mesmo instante em que passeavas teu belo olhar cheio de grata alegria e cordial boa vontade pela sua semicalva! De fato, Momus não foi sagaz com sua janela para o coração humano! Justamente os melhores homens se veriam neste caso em maus lençóis. 3*

*3. Há dois gêneros de leitor que tornam necessário um desenvolvimento de uma frase como esta. Uns são os pobres de espírito, ou (como se costuma chamá-los) os simplórios, que, com toda a ponderação, tempo e mora com que lêem um livro de certa espécie têm, no entanto, raramente a felicidade de entender o que lêem. Aos outros sobra em vivacidade o que falta aos primeiros em entendimento. É-lhes impossível deter-se um momento a refletir um pouco sobre um trecho cujo sentido não lhes salta aos olhos à primeira vista, e despender um pouco de sua atenção à resposta da pergunta “o que estás a ler?” Devido a estes dois gêneros — que estão para a somatória dos leitores mais ou menos como vinte e nove para trinta, e que, portanto, merecem da parte de um comentador toda a consideração que lhes é devida — eu não posso me furtar a libertar esta afirmação de seu aparente paradoxo. Com ela o autor provavelmente quer dizer o seguinte: os maus homens, em todo caso, pensam no seu coração maldades sobre todos os outros, pois nenhum deles têm as outras pessoas por melhores que si próprios; e como não há gralha que arranque os olhos de outra, assim também os maus nada ousam quando mutuamente se apanham em flagrante delito; pois eles têm um aparente interesse em tratar-se uns aos outros com correção. Os melhores homens, porém, pensam bem de todos, enquanto for possível; e uma grande parte de sua felicidade consiste no fato de que eles necessariamente teriam de tornar-se muito infelizes, caso uma janela para o coração das pessoas os tirasse do agradável equívoco e os lançasse na triste certeza de serem rodeados por tantas criaturas falsas e más. É, portanto, evidente que os melhores seriam os mais prejudicados, caso Momus tivesse tido êxito com a sua sugestão acima referida, de colocar uma janela para o coração dos homens.*

M. Skriblerus<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> É quase desnecessário acentuar que, principalmente, muitos autores alemães do fim do século 18 são tributários de ambas tradições.

<sup>22</sup> Wieland, C. M. *Geschichte des Weisen Danischmend*, in *Sämtliche Werke* (reed.). Hamburg, Greno, 1984, v. III (8), p. 224 e seg.

Essa passagem da *Geschichte des Weisen Danischmend* (História do sábio Danischmend, 1775) necessita de alguns esclarecimentos. No *Goldener Spiegel* (Espelho dourado, 1772), Wieland tinha se inspirado no *Ecumoire* (1734) de Crébillon e pela primeira vez prestou homenagem ao motivo do manuscrito oriental várias vezes traduzido. Os vários tradutores fictícios (para o chinês, latim e alemão) tomam a palavra de maneira crítica nas numerosas, e freqüentemente contraditórias, notas desse romance político<sup>23</sup>. A *História do sábio Danischmend* apresenta-se como continuação deste texto, só que desta vez são as virtudes particulares e não os negócios de Estado que estão em primeiro plano. O sábio Danischmend, que tinha sido banido da corte pelo sultão Schach-Gebal, funda com a bela e virtuosa Perisadeh uma família harmoniosa na província. Contudo, monges mendicantes, chamados “Kalender”, que ali passavam, perturbam o idílio com seus comportamentos e seus pensamentos impiedosos. Não obstante, Danischmend oferece abrigo a um desses monges, ao que se seguem animadas discussões entre o filósofo idealista, crente na virtude, e o seu cínico oponente. Perisadeh sente profunda aversão pelo Kalender, aversão esta que não deixa de ser notada por ele. O velho Kalender, então, brinca de maneira ostensiva com os filhos do casal, e consegue assegurar, com esse ato de humanidade fingida, a sua benevolência. Ao mesmo tempo, no entanto, ele se ocupa tão-somente em captar, na juventude lúdica, o germe de pulsões malévolas. Na falta daquela janela que teria permitido à mitológica Momos entrever o coração humano e suas mais recônditas inclinações, a ingênua Perisadeh deixa-se iludir a respeito do caráter do seu astucioso hóspede.

É esse episódio que leva o narrador a afirmar que uma tal janela traria muitos males exatamente às melhores pessoas. Em sua formulação elíptica, as alusões mitológicas de Wieland poderiam facilmente passar despercebidas. A uma leitura apressada como esta antecipa-se, porém, a nota que ele coloca na boca de M. Skriblerus. Os contemporâneos de Wieland estavam familiarizados com “Martinus Skriblerus” desde a segunda edição da *Dunciad* (1729), uma vez que ele aparece no vasto aparato de notas da sátira de Pope como filólogo pedante. Em 1714 Swift, Pope e Gay tinham fundado em sua homenagem o “Skriblerus Club”: As memórias dessa figura fictícia, que foram publicadas em 1741 no âmbito dos escritos de Pope, devem-se, porém, a Swift. Wieland, autor de *Ankündigung einer Dunciade für die Deutschen*, (Anúncio de uma Dunciade para os alemães, 1755), cita Pope já no subtítulo, que é idêntico ao da *Dunciade: cum notis variorum*. Que Wieland, como Pope, se utilize das notas para expor ao ridículo certas formas da erudição, ou melhor, os “escribas miseráveis”, também não o impede de confiar a eles motivos substanciais de sua concepção de literatura.

“O que estás a ler?” Confrontar o leitor com esta pergunta é muitas vezes o objetivo, raramente formulado tão explicitamente, das notas nos romances de Wieland. Assim, uma advertência, em princípio semelhante, formulada de forma irônica, encontra-se também em uma nota do *Espelho dourado*, atribuída ao tradutor indiano. Uma frase um pouco mais longa da sultana Nurmahal dá margem à seguinte observação ao pé da página:

*Eu gostaria, são as palavras do indiano, que todos os nossos grandes e nobres deste (das palavras “uma geral”, etc., até “desespero”) tivessem honrado este período servindo-se da mesma prova dos faquires, aos quais eles querem confiar seus filhos [...] Se o faquir compreende o período, então, que seja! Mas se ele não o compreende e raciocina sobre ele como um peru, então Vossas Excelências, Mercês, Nobrezas, etc. podem estar certos*

---

<sup>23</sup> O original *Staatsroman*, comum na terminologia da crítica alemã, não tem correspondente adequado em português. Trata-se do retrato da vida dos cidadãos dentro de um determinado estado (N. dos T.).

que ele é um sujeito de truz, caso a sua intenção seja impedir que o seu filho se torne muito esperto.<sup>24</sup>

A frase, cuja estrutura reclama, segundo o editor indiano, um mínimo de inteligência para ser compreendida em seu âmago, refere-se à falta de coragem, que na “leitura” de Nurmahal se apossa da tão subjugada sociedade do reino de Scheschian. Não seria possível apelar ao leitor de maneira mais clara para que ele não se transforme em um peru, e se dar conta das dimensões políticas do romance de estado. De novo Wieland delega a advertência hermenêutica à figura fictícia de um filólogo pedante, mas por trás desta máscara transparece o autor de um texto, que contempla seus leitores com algum ceticismo: “conceba uma criança para mim, senão eu morrerei, disse Raquel a Jacó, seu marido. Eu sou Deus?, respondeu o patriarca. É precisamente este o caso de um autor honesto, a quem os leitores desentendidos querem obrigar a dar-lhes entendimento”<sup>25</sup>, está escrito no prefácio da *História do sábio Daninschmend*.

No *Neuer Amadis* (Novo Amadis) as notas não desempenham exatamente o mesmo papel. A *prosa de notas* — lembremos que Jean-Paul refere-se com seu conceito expressamente ao *Danischmend* e ao *Amadis* — contrasta aqui com os versos da epopéia narrativa e segue cada um de seus cantos sob a forma de notas agrupadas, ao invés de, como acontece nas obras narrativas, acompanhá-las na mesma página. Porém, aqui, é sobretudo o autor em pessoa que explica as inúmeras alusões mitológicas, literárias e históricas de seu texto, sabendo que ele não pode pressupor genericamente a sua compreensão<sup>26</sup>. Não obstante, ele transmite o seu conhecimento de uma forma bastante animada e o enriquece com anedotas divertidas. Trata-se porém sempre de uma instância superior ao texto, que lhe determina o sentido de uma vez por todas. Como é dito no *Musarion*: “Considerou-se então melhor modificar o verso e servir ao leitor, que porventura desconhecer ou haver esquecido as anedotas às quais aqui se alude, com uma pequena nota. O sentido deste trecho é, portanto: [...]”<sup>27</sup>. O suporte hermenêutico é útil, mas o leitor é tanto mais tentado a repousar sobre ele já que o produtor do texto, em sábia previsão, anexou-a à sua obra.

Também no *Espelho dourado* ele não hesita em tomar pessoalmente a palavra. Nesta ficção orientalizante coexistem notas assinadas e não assinadas. Firmadas são, também, as inserções dos tradutores indiano, chinês, latino e alemão, que um após o outro traduzem a obra, bem como duas “notas de um desconhecido”, que se destacam pelo seu caráter provocador. Ao lado delas existem numerosas notas anônimas, que dificilmente podem ser atribuídas ao tradutor e “editor” alemão, uma vez que este se nomeia em pelo menos uma das glosas<sup>28</sup>: elas aparecem inegavelmente como tomada de posição do autor. Uma dessas notas anônimas corrige com circunspeção a constatação de *Danischmend*, de que os crimes monstruosos que compõem a substância dos livros de história dos povos civilizados

---

<sup>24</sup> Wieland, *Der Goldene Spiegel*, in cit., 1984, v. II (6), p. 50.

<sup>25</sup> Wieland, *Geschichte des Weisen Danischmend*, in cit., v. III (8), p. 4.

<sup>26</sup> A dimensão pedagógica deste procedimento não escapou a Hermann Meyer: “Através do entrelaçamento com os conteúdos culturais canônicos ocidentais de passado e presente, o horizonte da obra se alarga, ela é colocada no espaço luminoso das belas letras européias, e o leitor é obrigado a manter o compasso neste caminho ascendente. Esse impulso educador talvez desculpe o fato de as alusões eruditas de Wieland, aqui e acolá, serem um tanto verborrágicas, o que felizmente é compensado pela autoparódia [...]”. Meyer, Hermann. *Das Zitat in der Erzählkunst*. Stuttgart, Metzler, 1961, p. 91.

<sup>27</sup> Wieland, *Musareon*, in cit., 1984, v. III (9), p. 37. Grifo nosso.

<sup>28</sup> Neste ponto temos de contradizer Harald Stang. Cf. Stang, H. *Einleitung - Fussnote - Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1992, p. 69 e seg.

bem como a dos bárbaros, só podem afugentar o humanista de seu estudo, e levá-lo a buscar a fuga *em mundos poéticos, para as belas idéias*:

*Um espírito sereno e esclarecido<sup>29</sup> enxerga através do tecido emaranhado das tolices humanas e descobre no contexto e no desenrolar gradativo dos grandes acontecimentos mundiais o plano firme de uma sabedoria superior que a tudo conduz [...] Longe de querer portanto menosprezar a ciência histórica, desejamos antes tornar plausível a todos os estudiosos, e em geral a todos os que desejam tornar-se mais sábios e melhores, que a história, unida à verdadeira filosofia socrática, é o supremo e mais importante estudo de um homem que pretende ser mais do que uma máquina animalasca. Acrescentamos esta nota apenas para que ninguém, até o ponto em que nos for possível impedir, acredite poder justificar com este trecho do sábio Danischmend uma inclinação imodesta e exagerada por romances e contos de fadas<sup>30</sup>*

A este conceito normativo do espírito esclarecido segue imediatamente um *plaidoyer pro domo*, que defende a poesia contra o menosprezo dos eruditos pedantes e mostra compreensão, se *almas sensíveis* “[...] sentem-se levadas a fugir com o sábio Danischmend para o mundo possível dos poetas; [...]”. Visto mais de perto, o *espírito esclarecido* se diferencia das *almas sensíveis*. Para estas não importa se “[...] o que aqui consideramos apenas um *meio de repouso* torna-se até uma *atividade* bastante essencial.”<sup>31</sup>, aquele dificilmente se dará por satisfeito com um uso escapista da literatura. O ressaibo educativo<sup>32</sup> de tais notas não vai bem com a tradição humorística do romance, da qual Wieland é tributário. Na *História do sábio Danischmend* ele renunciou totalmente a tomadas de posição autorais ao pé do texto. A caixa de ponto à margem da página é aqui reservada exclusivamente às inúmeras personagens da história e da poesia, que, referindo-se à insegurança do leitor com comentários pseudo-eruditos e polêmico-espirituosos, carnavalescamente aprontam das suas. Em embaralhada seqüência tomam a palavra Herbelot, Didius, Diógenes, Helvétius, Theofil Murrzufflus, P. Onocéfalus, Magister Duns, Tristram Shandy, o Vigário de \*, o tipógrafo e até mesmo o leitor, em verdadeiras cascatas de notas, e reagem freqüentemente às inserções dos outros locutores de notas. O aparato pseudocientífico abdica para sempre de qualquer pretensão ao conhecimento absoluto. Wieland mostra, inequivocamente, em que medida nossas interpretações são marcadas por preconceitos de natureza temporal e cultural. Na estrutura formal de seu livro decanta-se uma relativização radical do conhecimento. Em sua investigação sobre *A citação na arte narrativa (Das Zitat in der Erzählkunst)*, Hermann Meyer percebeu com exatidão

*“[...] como aqui são confrontados uns com os outros, numa espécie de diálogo imaginário [no Danischmend], típicos representantes das grandes potências espirituais da época — racionalismo, ceticismo, subjetivismo — [...]”<sup>33</sup> [e registrou] “[...] quanto o aparato de notas está adequado ao perspectivismo ideológico deste romance e o apóia.”<sup>34</sup>*

Ele segue:

---

<sup>29</sup> Cf. nota nº 7 de Stang, 1992 (N.dos T.).

<sup>30</sup> Wieland, *Der goldene Spiegel*, in cit. 1984, p. 297 e seg.

<sup>31</sup> Cit., pg. 298.

<sup>32</sup> Cf. Stang, 1992, p. 70.

<sup>33</sup> Meyer, 1961, p. 108 e seg.

<sup>34</sup> Cit., p. 100.

“E Wieland deve ter sentido ainda uma outra possibilidade como profundamente adequada à sua maneira de ser: a diluição onírica dos limites entre autenticidade histórica e ficcionalidade literária no emaranhado de vozes dos locutores elencados. É o mais genuíno rococó e, ao mesmo tempo, ironia romântica *ante datum*, fazer com que realidade e ilusão se diluam. [...] De modo semelhante [como na arquitetura rococó] impõe-se ao leitor a questão quase insolúvel: o conteúdo das notas de rodapé é autêntico ou fictício?”<sup>35</sup>.

Esta intimidação do leitor contribui para a originalidade da *História do sábio Danischmend*. Os leitores são convidados a desembaraçar o emaranhado de vozes deste texto e examinar a fundo também as ficções de entretenimento em roupagem oriental. Wieland não admite abrir mão nem de suas inúmeras alusões, nem da dimensão filosófica de sua ficção. Suas notas perseguem um duplo objetivo. Trata-se de facilitar o acesso a certos trechos delicados para o leitor ávido de saber, que carece dos pré-requisitos necessários, mas tem boa vontade.<sup>36</sup> Por outro lado ele é confrontado com comentários dissonantes que o obrigam a questionar sua apropriação do texto e a não confiar cegamente nos comentários que lhe são fornecidos. Ao mesmo tempo, Wieland se precavê contra retratos branco-e-pretos e sabe mesclar de maneira produtiva a seriedade e a pilhéria, o despotismo filológico e conhecimentos profundos: Martinus Skriblerus, o fazedor de notas bitolado, evolui ocasionalmente para pedagogo da leitura e funciona assim como “porta-voz” de Wieland. Quem entra no seu jogo textual é instruído a submeter reiteradamente a autoridade do exegeta a um exame crítico. A realização iluminista das notas de rodapé relaciona-se, em Wieland, portanto, diretamente com o perfil dos locutores fictícios, aos quais ele delega a palavra.

Também o duplo de Rousseau, o editor da *Nouvelle Héloïse*, pode perfeitamente ser considerado um pedagogo da leitura, e pressupõe um leitor ativo:

*Nosso galante filósofo, depois de haver imitado a conduta de Abelardo, parece querer também se apropriar de sua doutrina. Os seus sentimentos sobre a prece têm muita relação. Uma boa quantidade de pessoas, ao perceber esta heresia, acharão que teria sido melhor persistir no descaminho que cair no erro; eu não penso assim. Enganar-se é um mal pequeno, um grande é conduzir-se mal. Isso não contradiz, a meu ver, de forma alguma, o que eu disse anteriormente sobre o perigo das falsas máximas morais. Mas deve-se deixar ao leitor alguma coisa a fazer.*<sup>37</sup>

Para o leitor emancipado, que Rousseau tem em vista aqui, entrelaçam-se indícios nas notas, que apontam para o ateísmo de Wolmar e o amor não superado de Julie por Saint-Preux<sup>38</sup>. A este as máximas do editor convidam a relacionar sempre a individualidade de cada um dos destinos narrados com a coletividade histórica e social. Mas ao contrário de Martinus Skriblerus, o editor rousseauiano é ao mesmo tempo um escritor já conhecido que, no que diz respeito às notas, faz pesar toda a autoridade de sua vida literária. Por isso o risco de prejudicar a recepção do texto através de certas notas eram *a priori* muito maior. Também Rousseau não evitou completamente este risco, sobretudo naquelas notas que sugerem ao leitor um critério

---

<sup>35</sup> Cit., p. 100.

<sup>36</sup> Wieland, adepto de Hagedorn, queria, possivelmente, antecipar-se desta forma também a futuros editores.

<sup>37</sup> Rousseau, J.-J. *La Nouvelle Héloïse*. In *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, (Ed. de La Pléiade), 1964, p. 648 e seg.

<sup>38</sup> Cit.: \* “Santo ardor! Julie, ah Julie! que palavra para uma mulher tão bem restabelecida que vós acreditáveis ser?”. Nota de rodapé, pg. 352.

moral — o desejo de se tornar melhor — como base para a avaliação do livro. Para além disso, sabemos pelas *Confissões* (*Confessions*) até que ponto podia chegar a sua identificação com as criaturas de sua fantasia<sup>39</sup>. Rousseau, e isto também o diferencia de Wieland, está apaixonado por sua personagem principal feminina, antes de encontrar Madame d’Houdetot e de projetar sobre ela as perfeições de Julie. Seu *tour de force* consiste exatamente em ter mantido mesmo assim aquele distanciamento em relação ao próprio texto, que tão-somente abre caminho para a formação de um julgamento autônomo por parte do leitor. Nem sombra de parcialidade em relação à sua amada Julie, mas sim contenção e terna proximidade ao mesmo tempo. A ironia sublinhada por Yannik Seité é só em termos o elemento de Rousseau e, no entanto, ela funciona de forma atenuada, quando ele cautelosamente critica suas personagens ou procura prevenir a identificação cega com elas através de comentários dissonantes. Através dessas inserções amenizadoras, ele consegue frequentemente mostrar ao leitor o caminho para uma leitura racional, que permanece conciliável com a cultura de sensibilidade<sup>40</sup> da época.

“Para este esclarecimento porém nada mais se exige senão *liberdade*, e precisamente a mais inofensiva entre tudo que se possa chamar de liberdade, a saber: a de fazer *uso público* de sua razão em todas as partes”<sup>41</sup>. Assim conclui Kant sua famosa definição do esclarecimento. Como o Marquês de Sade levou às últimas conseqüências o uso público da razão meramente formal, que abstrai de fins conteudísticos, pode-se ler no segundo excurso da *Dialética do Esclarecimento*<sup>42</sup>. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno mostram aí como sua obra forma, ao lado da de Nietzsche, a *crítica intransigente da razão prática*<sup>43</sup> e a autocrítica mais radical do Esclarecimento. Que justamente um adepto de Helvétius e de La Mettrie tenha feito da impossibilidade de derivação da moral, “[d]a impossibilidade de extrair da razão um argumento fundamental contra o assassinato [...]”<sup>44</sup> o assunto inesgotável de suas ficções, é característico da ambivalência de sua obra. As numerosas notas que acompanham a *Nova Justina* (*Nouvelle Justine*, 1797) participam de forma decisiva do caráter enigmático de romances como este. Ao introduzir uma voz adicional do autor que ora corrobora cientificamente, fora da ficção, as teorias libertinas, recorrendo a fontes eruditas<sup>45</sup>, ora exerce casuística moralista, as notas aprofundam os traços polifônico-carnavalescos do livro e proíbem a atribuir a seu autor um lugar definido. Também as observações irônicas marginais, nas quais Sade se recomenda ao seu público leitor feminino como feminista, evidenciam-se como manobras ilusionistas complexas e ideológicas que não se podem entender equivocadamente nem como cume da misoginia nem como sinal de uma ginefilia:

*Mulheres voluptuosas e filósofas que se dignam a nos ler, é ainda a vós que isto se endereça; fazei proveito, e não tornai inúteis os cuidados que tomamos ao vos esclarecer. Jamais conhecereis prazeres verdadeiros sem a mais*

---

<sup>39</sup> Cf. Rousseau, J.-J. *Les Confessions. Oeuvres Complètes I*, 1959, p. 430 seg.

<sup>40</sup> O termo no original é *Gefühlskultur*, o que remonta ao *Sturm und Drang* e à época da *Empfindsamkeit* (N. dos T.).

<sup>41</sup> Kant, 1974, p. 104. Tradução modificada (N. dos T.).

<sup>42</sup> Cf. Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung* (1949). Frankfurt, Fischer, 1979, p. 42 e seg. e passim. (FT 6144).

<sup>43</sup> Cit., p. 85.

<sup>44</sup> Cit., p. 107.

<sup>45</sup> Sobre o sistema de notas de Sade, cf. mais detalhadamente Pfersmann, Andreas. *Gorgo und Gomorra. Versuch über Sade*. Wien, Phil. Diss. (mimeogr.), 1987, p. 66 e seg.

*cega submissão a estes excelentes conselhos; acreditai que ao dá-los, não temos nada em vista senão somente o vossa felicidade*<sup>46</sup>

A ironia com a qual Sade reflete nas notas o seu procedimento como escritor é, por vezes, já romântica<sup>47</sup>:

*\*Nossos leitores devem notar o costume que temos de suprimir estas palavras inúteis: era o nome; era assim que se chamava, etc., etc. Assim que eles notam um nome novo, não ficam eles seguros, sem que lhes seja dito, que este nome é o da personagem da qual se fala? Esta subtração caracteriza o nosso gênero, e pode tornar-se um dos selos pelos quais nosso estilo se fará sempre reconhecer.*<sup>48</sup>

Com tais e quais glosas, nas quais ele se utiliza da estilística para uma auto-encenação irônica e rompe com a ilusão que caracteriza o valor mercantil da literatura pornográfica de consumo usual, ele confronta o leitor com uma reflexão estética sobre uma narrativa que parece excluir *a priori* uma tal dimensão: “É, sem dúvida, muito artístico deixar cenas sob o véu; mas quantos leitores ávidos e insaciáveis desejariam que se lhes dissesse tudo! Santo Deus! e se os satisfizéssemos, o que lhes restaria a imaginar?”<sup>49</sup> Como Fielding e Rousseau, Sade exige leitores ativos. Também ele apela em suas notas aos dotes intelectuais de seu público e não se peja de lhes dar conselhos para uma leitura adequada:

*Alguns leitores dirão: Eis aí uma boa contradição; escreveu-se em alguns trechos antes deste que não se deveriam mudar freqüentemente de lugar os ministros: aqui se diz exatamente o contrário.— Mas permitam-nos estes leitores escrupulosos fazer-lhes observar que esta compilação epistolar não é, de forma alguma, um tratado de moral na qual todas as morais se devam corresponder e unir; formada por diferentes pessoas; esta compilação oferece, em cada carta, o modo de pensar daquele que a escreve, ou de pessoas que este escritor vê, cujas idéias ele descreve; assim, em lugar de se pôr a discutir as contradições ou repetições, coisas inevitáveis numa tal coleção, o leitor mais sábio tem de se divertir ou se ocupar dos diferentes sistemas apresentados a favor ou contra, e adotar os que favorizem mais, ou suas idéias ou suas tendências.*<sup>50</sup>

“O que estás a ler?” A pergunta de Martinus Skriblerus ressoa na prescrição de recepção do editor de *Aline et Valcour*, sofre contudo um deslocamento interessante. Para Wieland, o sentido do texto permanece ligado à identidade do sujeito e à intenção do autor. As notas espirituosas da *História do sábio Danischmend* e do *Espelho dourado* advertem ocasionalmente o leitor apressado a não perder de vista esta intenção. Nesse sentido, Wieland não se livra nunca totalmente do papel do tutor hermenêutico, papel esse que Sade, neste ponto mais fiel ao Iluminismo, recusa, apesar de todo o seu vezo autoritário, por contradizer a sua ética narrativa. Além disso, Sade desloca na passagem do seu *romance filosófico* há pouco citada o significado para a estrutura das pulsões e a ideologia do receptor. O leitor

---

<sup>46</sup> Marquis de Sade, D. A. F. *La Nouvelle Justine*, in *Oevres Complètes*. Paris, Tête de Feuilles, 1973, v. VIII, p. 414.

<sup>47</sup> Cf. Pfersmann, Andreas. L'ironie romantique chez Sade, in Michel Camus e Philippe Roger (org.), *Sade: écrire la crise*. Paris, Belfond, 1983, p. 85-98. (Coloque de Cerisy)

<sup>48</sup> Marquis de Sade, 1973, p. 100.

<sup>49</sup> Cit. p. 162.

<sup>50</sup> Marquis de Sade, *Aline et Valcour*, cit., v. V, p. 109 e seg.

esclarecido<sup>51</sup> que ele tem em mente não exige da ficção a ausência de contradições, mas sim multiplicidade de pontos de vista filosóficos, cujos prós e contras ele pode pesar sem a tutela do autor, sem se iludir a respeito do fato de que a autonomia do seu poder de avaliação é limitada por sua constituição e suas inclinações.

#### *Formas de controle de recepção e antiiluminismo nas notas de rodapé*

*Eis um exemplo moderno para aqueles que me acusam de não citar senão os antigos. A República de Gênova que procurava subjugar de maneira mais fácil os Córnicos, não achou meio mais seguro para tal do que instituir uma Academia em seu país. Não me seria difícil alongar esta Nota, mas isto seria cometer uma injustiça contra a inteligência daqueles únicos Leitores que me importam<sup>52</sup>,*

escreve Rousseau no “Prefácio de Narciso” (1753). Sua predileção pelas notas de rodapé e a utilização revolucionária que ele faz deste recurso da página não o impediu de servir-se delas com parcimônia. Ele bem sabia que, modernamente falando, elas apenas poderiam funcionar como espaços vazios produtivos na ficção, se evitassem formas excessivas de catequese. No fundo isso também deve ter sido intuído pelo autor da *Viagem de Sofia do Memel até a Saxônia* (*Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*), que — em vão — tenta afastar de si o demônio pedagógico: “Fora também aqui com a exegese, que eu não sou nenhum mestre-escola”<sup>53</sup>. Uma afirmação semelhante se encontra ainda em um outro trecho do romance:

*\*) Esta explicação deixamos de fora; pois escrever exaustivamente nunca foi nossa matéria, e aqui teríamos certamente de ser exaustivos, ou de dizer algo que talvez não servisse no molde dos médicos. Mas talvez algum cruzado erudito olhe para a nossa nota; e para ele é que ela se encontra aqui.<sup>54</sup>*

Nenhum termo poderia definir mais precisamente a utilização da nota por Hermes do que a atividade por ele desprezada do *escrever exaustivamente*. Qualquer segmento minimamente significativo das cartas de Sofia, de seus pretendentes Less e Puff, é submetido a uma explicação pedante e a narrativa é transformada em doutrinação e ideologia. Nenhuma área de indefinição, nenhuma alusão não resolvida pode permanecer no texto. Nesse sentido a exaustão pode tomar diversas formas: a advertência, a anedota, o excuro sistemático, mas também as inúmeras citações de autores antigos, tudo isso serve ao propósito de fixar o sentido do texto e de antecipar-se à avaliação do leitor. É como se fosse para matar no ninho toda possível dinâmica própria da ficção. Como Richardson, cujo Lovelace não despertou só antipatia, Hermes se viu confrontado com o problema de que sua heróina foi vista de forma menos negativa do que ele gostaria. Muitas notas da segunda e terceira edições procuram se opor a estas reações. “\* O que mais me desagrada no meu livro, é que ele despertou *demasiada* piedade por Sofia, enquanto eu escrevo para expor moças deste tipo ao *desprezo*, quando eu não as conseguia corrigir.”<sup>55</sup>

Essa confissão é notável, pois evidencia que a lógica de uma ficção, não importa quão ideologicamente concebida, não coincide necessariamente com a lógica da

---

<sup>51</sup> Cf. nota numero 7 (N. do T.)

<sup>52</sup> Rousseau, J. J. Préface de Narcisse, in *Oevres Complètes IV*, 1964, p. 966.

<sup>53</sup> Hermes, Johann Thimotheus. *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen*, Leipzig, Junius, v. III, p. 526.

<sup>54</sup> Cit. p. 39.

<sup>55</sup> Cit. v. V, p. 506.

sua recepção.<sup>56</sup> Apesar de todas as intenções moralizantes de Hermes, as suas correspondências fictícias ofereceram ao público contemporâneo possibilidades de identificação e projeção que ele não podia prever. Seu aparato de notas dá provas desta impotência e do anseio simultâneo de levar, mesmo assim, a leitura de sua obra para o caminho por ele previsto. Nesse sentido, ele é um corretivo da ficção e centro de um controle autoritário, mas não necessariamente eficiente, da recepção. Com isto chegamos ao antípoda do romance filosófico, ao antípoda de um relacionamento filosófico com o livro.

O abade Louis Philippe Gérard (1737-1813) redige, como o prior de Bratislava, tanto escritos teológicos e coletâneas de sermões quanto um romance epistolar. Da mesma forma que Hermes ele entende seu livro como “[...] molde interessante que impusemos às verdades necessárias e infelizmente combatidas de nossos dias. [...] feito para ornar verdades semelhantes e não para as ocultar sobrecarregando-as [...]”<sup>57</sup>. A sua concepção da prosa narrativa, como *Tratado de moral ornado (Sittenlehre in Puz)*, respectivamente *romance moral (roman moral)* convergem em grande parte. Como o seu *pendant* alemão, o abade Gérard gostaria de oferecer ao seu público um código e conduta ficcionalizado, e poupar-lhe a leitura de tratados áridos. Nisso ele procede no entanto um pouco mais sistematicamente, como transparece nos índices dos temas e dos autores abordados. Além disso ele tem um inimigo mais definido — o materialismo — e ambições mais apologéticas. O subtítulo do romance em três, mais tarde em cinco volumes, que ele publica pela primeira vez em 1774, já tem um caráter programático: *O conde de Valmont, ou os descaminhos da razão (Le comte de Valmont, ou les egaremens de la raison)*.

O abade Gérard também compartilha com Hermes a predileção pelas notas. Mas no tratamento deste registro, ambos os clérigos diferem nitidamente. Tanto quanto a instância produtora do texto se apresenta tagarela na *Viagem de Sofia do Memel até a Saxônia*, e se dirige a este ou aquele grupo de leitores, ela se apresenta discreta nas notas do *Conde de Valmont* que, muito mais objetivas, se concentram no significado de episódios isolados e na explicação de certas concepções. Como auxílio orientador ideológico, elas desempenham um papel central no romance. Por isso, mas também por razões quantitativas, aponta-se frequentemente para elas nas introduções dos diferentes tomos, e tematiza-se o seu uso, mas também o seu caráter facultativo:

## NOTAS

*Eu estive tentado a jogar para o final deste volume o grande número de notas que coloquei aqui: várias razões pareciam me obrigar a isso. Quaisquer que fossem, elas não me pareceram suficientemente fortes para determinar que eu alterasse a ordem que seguí nos volumes precedentes: ter-se-á sempre a liberdade de omiti-las para retomá-las num outro momento, se assim se julgar oportuno. Achar-se-á talvez que elas contêm em sua grande maioria traços que não trazem nada de novo para boa parte dos leitores; mas basta o fato que muitos entre eles os ignoram e muitos outros os esquecem, para que me seja permitido lembrá-los a estes. A sua totalidade forma antes um quadro tão surpreendente, mesmo para aqueles*

---

<sup>56</sup> Um exemplo moderno confirmou isto em um contexto completamente diferente. Sabe-se que *Les mains sales*, de Sartre, foi, ao contrário de suas intenções, mal entendido no interior do Partido Comunista como defesa do idealismo encarnado por Hugo e como crítica à linha pragmática defendida por Hoederer.

<sup>57</sup> Abade Gérard, Louis Philippe. *Le comte de Valmont, ou les egaremens de la raison*, Paris, Chez Moutard, 1778, vol. I, p. XV.

*para os quais estes traços serão os mais familiares, que não se deve levar a mal o cuidado que tive em reaproximá-los. Se algo pode levar os nossos jovens a melhores princípios e modos, isso serão certamente exemplos parecidos*<sup>58</sup>

Trata-se de um sistema duplo, no qual notas de rodapé sucintas com citações e com as explicações mais importantes coexistem com notas digressivas ao fim de uma ou mais cartas:

*Foi o editor que colocou as notas e as citações que se encontrarão ao pé da página, assim como as notas menos necessárias ou mais extensas foram remetidas para o fim de cada Carta, a fim de não cansar a atenção repartindo-a.*

*Atirou-se a maioria, aquelas dos Autores célebres que disserem coisas excelentes, ao meio de muitas outras falsas e perigosas. Possa o discernimento que fizemos a respeito conservar a todo mundo o que é igualmente bom para todos, e dispensar o maior número de pessoas de recorrer às fontes envenenadas de tantos erros realmente nocivos.*<sup>59</sup>

Já na introdução ficam claras tanto a originalidade quanto a dimensão antiiluminista do sistema paratextual: não apenas autoridades positivas, que escreveram máximas úteis e ideologicamente apropriadas, devem ser citadas nas notas, mas também inimigos da religião, para mostrá-los sob uma luz desfavorável, e subtrair ao leitor o desejo de consultar os textos originais. Para tirar o encanto do proibido à maçã cobiçada da filosofia materialista, mas também o seu poder de favorecer a dúvida crítica com respeito à religião, ela é primeiramente ministrada, como espantinho, em intragáveis doses homeopáticas ao pé da página, às quais juntam-se, como medida de precaução, doutrinações ortodoxas alopáticas. Que desta forma autores como o barão d'Holbach e La Mettrie, mesmo que abreviados e falseados, tivessem vez na pena de um clérigo, necessitava, é óbvio, de uma justificativa própria:

*Resta-nos, com relação às notas, fazer uma observação; e ela se coloca também para aquelas que inserimos nos três primeiros Volumes destas Cartas: mantivemos aí com respeito aos falsos sábios, inimigos de todas as verdades que mais importam à felicidade dos homens, indulgências que não lhes eram devidas, mas que cremos dever a nós mesmos, por gosto, por sentimento, por caráter, e não por princípios; pois quando se trata de defender a causa da Divindade, da pátria, e dos costumes, que princípios obrigam a respeitar aqueles que nada respeitam? Eh! como pode ser que eles arroguem a si os mesmos direitos que violam a todo instante?*<sup>60</sup>

A correspondência entre o marquês de Valmont, o filho, o conde de Valmont e sua nora Emilie forma a substância ficcional da obra. Para desespero de seu pai e de sua mulher, o conde de Valmont mostra-se suscetível à tentação que emana dos argumentos anti-religiosos e começa pouco a pouco a duvidar da existência de Deus. Além disso ele se apaixona pela Mademoiselle de Senneville e se distancia de sua mulher. Não obstante mantém seu pai, através de cartas, a par de todo esse processo. Evidencia-se então que é principalmente a influência maléfica de seu amigo, o materialista conde de Lausanne, a culpada de seu descaminho. A morte

---

<sup>58</sup> Cit. v. IV, p. 46.

<sup>59</sup> Cit. v. I, pg. x.

<sup>60</sup> Cit. 2ª parte, v. IV, "Avertissement", pg. ix.

prematura coloca um fim às perigosas atividades desse libertino. Ele deixa um manuscrito teórico que o conde de Valmont, entrementes reconciliado com a fé, envia a seu pai, fazendo-o acompanhar das seguintes palavras: “Eu vos envio a cópia do projeto que o infeliz Lausanne colocara sob a cabeceira do seu leito, [...] Algum dia talvez vos dignareis a restituí-lo a mim, com as anotações que lhe convém. Santo Deus! que monstro é a incredulidade do século, uma vez que se a veja sem disfarce!”<sup>61</sup>

Segue-se, de fato, uma síntese tendenciosa de posições materialistas, enriquecida com algumas citações originais que, inserida no final do tomo 3, havia sido originalmente concebida como parte final do romance. Elas se apresentam em um tom arrogante<sup>62</sup>, e ligadas a uma exposição de técnicas de combate clandestinas. Assim o autor do opúsculo fictício recomenda o uso de máscaras, e aconselha os seus correligionários a se disfarçarem de cristãos. Bem se vê que o abade Gérard não tem escrúpulos diante de qualquer manipulação. Seus leitores são convidados a lançar suspeitas de convicções ateístas sobre todos os filósofos e amigos da *Encyclopédie*, com a louvável exceção de Rousseau.<sup>63</sup>

O procedimento do abade Gérard é bastante ousado, pois ele concede, ao longo de várias páginas, ao discurso inimigo o texto propriamente dito do livro, ao contrário do que acontecia nos capítulos antecedentes. Tanto maior é o significado das notas de rodapé, às quais cabe a refutação das perigosas teses do panfleto:

*Esta cópia foi encontrada sem anotações. Acreditou-se poder resumir, através de um pequeno número de alterações e de ligeiras adições as obras e os sistemas da moda do dia, e colocaram-se em notas as observações mais necessárias. A maior parte destas adições e dos lugares citados, é tirada da Encyclopédie, do Livro do espírito (Livre de l'esprit), do Sistema da Natureza (Système de la Nature), que é especialmente citado, assim como a Interpretação da Natureza (Interpretation de la Nature), que, mesmo que mais antiga, serviu-lhe de prelúdio. [...]*

*O editor acredita dever advertir que é essencial não separar aqui de forma alguma a leitura das notas da do texto, do qual elas são o contraveneno; e é por isso que elas foram colocadas ao pé da página à qual se referem.*<sup>64</sup>

A inversão da relação tradicional entre texto e nota é notável numa obra de ficção que de resto é totalmente convencional e figura hoje nos manuais do romance francês mais por questões de minuciosidade<sup>65</sup>, ao passo que entre 1774 e 1800 teve dez edições. Como se pode depreender de uma resenha do livro no *Année Littéraire*, os leitores contemporâneos apreciavam bastante a estratégia retórico-ideológica do seu sistema de notas:

---

<sup>61</sup> Cit. v. III, p. 451.

<sup>62</sup> “A palavra Deus, este espantinho dos fracos e dos imbecis (e até agora quase todo o universo o tem sido) será substituída pela grande palavra *natureza*, fazendo-se um esforço para defini-la com alguma clareza, se for possível (m)”, pode-se ler no panfleto, cit. p. 480.

<sup>63</sup> Mesmo aos resenhistas que mostraram boa vontade para com o romance não escapou esta falta de diferenciação: “Na continuação destas Cartas encontra-se a cópia de um projeto achado por ocasião da morte de Lausanne [...] Irrita aí ver confundidos com o Autor do *Système de la Nature*, escritores que estão longe de adotar seus princípios; Rousseau, que nada tem em comum com o horroroso sistema do ateísmo, e o próprio M. de Voltaire, que dele fez ver a nulidade e as inconseqüências perigosas. [...] Talvez desejássemos nestas cartas mais ordem e precisão. O Editor complementou, através de notas eruditas, o que não foi desenvolvido no texto com suficiente extensão. [...] O Autor, que se esconde sob o nome de Editor, leu bastante e fez um bom uso de suas leituras...[...] pode-se ler, por exemplo, no *Journal des Beaux-Arts* (Maio 1774, p. 277).

<sup>64</sup> Cit. p. 451.

<sup>65</sup> Cf. Coulet, Henri. *Le roman jusqu'à la Revolution*. Paris, A. Colin, 1967, p. 455.

*Cada uma das cartas que compõem os diferentes volumes, é acompanhada de notas marginais ou remetidas ao fim, as quais derramam em toda obra novo tipo de interesse. Um desenvolvimento e confirmam os objetos de raciocínio, outras oferecem traços de história e anedotas que sustentam e espicaçam a curiosidade. A maioria apresenta autoridades, tiradas quase todas das máximas mais sábias de nossos filósofos modernos que nos opõem (sic) freqüentemente entre si com destreza e contra os quais se usam a cada instante suas próprias armas.*<sup>66</sup>

Trata-se de fato de uma inversão restauradora da função de um registro tipográfico, que desde Bayle desempenha um papel estratégico no debate com a tradição. Sabe-se que o *minutissimarum rerum minutissimus scrutator* fez das notas muitas vezes hierarquizadas de seu *Dicionário crítico e histórico* (*Dictionnaire historique e critique*) o lugar genuíno de um relacionamento crítico com as autoridades teológicas e de uma revisão racionalista da tradição dogmática. A crítica de fontes, que Bayle funda de novo de forma verdadeiramente fanática e, nas palavras de Ernst Cassirer, desenvolve para uma “crítica da razão histórica”<sup>67</sup>, é um momento essencial da filosofia do Iluminismo. Um autor como Wieland, que reiteradamente cita o *Dicionário histórico e crítico* nas notas de seus textos, sabe fazê-la produtiva para a ficção. Seus romances são, nesse sentido, uma prova de que a *hybris* das notas na prosa narrativa da sua época muito devem à *escritura* de Bayle. O abade Gérard, por outro lado, tem sua tarefa de liquidar com a crítica de fontes tanto mais facilitada, quanto para ele trata-se de voltar o princípio formal-tipográfico de uma tal tensão polêmica entre texto e notas contra a filosofia materialista, e até mesmo contra a filosofia em si.

#### *As notas do Iluminismo e o caráter enigmático das obras*

*A arte, pois, larga a presa pela sombra*<sup>68</sup>. Com esta fórmula Emmanuel Lévinas resume a diferença entre arte e filosofia. Arte, segundo ele, define-se através de sua cegueira diante dos conceitos<sup>69</sup>. Uma concepção semelhante acha-se em Theodor W. Adorno. O que ele chama de teor de verdade das obras de arte é inseparável do seu caráter enigmático<sup>70</sup> e, em textos narrativos, transmite o mito através do enredo. Nisso consiste a sua oposição ao discurso não ficcional: “As obras falam como fadas nos contos: queres o incondicional?, será teu, mas irreconhecível. Desvelado é o verdadeiro do conhecimento discursivo, mas em contrapartida ele não o tem; o conhecimento, que a arte é, o tem, mas como um para ele incomensurável”<sup>71</sup>, pode-se ler na *Teoria Estética*<sup>72</sup>.

---

<sup>66</sup> *Année Littéraire*, 1781, v. 7, p. 26. Já na primeira edição, Fréron viu nos *Egaremens de la raison* “[...] uma das melhores refutações que se fizeram dos princípios igualmente absurdos e frívolos de nossos doutores filósofos” (*Année Littéraire*, nº 13, junho, 1774, v. 3, p. 187.)

<sup>67</sup> Cf. Cassirer, Ernst. *La Philosophie des Lumières*. Trad. de P. Quillet). Paris, Fayard, 1966, p. 216.

<sup>68</sup> Lévinas, Emmanuel. *La réalité et son ombre*, in *Revue des Sciences Humaines*, 1982-1, p. 103-17, aqui p. 115.

<sup>69</sup> Cf. cit. p. 107.

<sup>70</sup> “Em instância suprema as obras de arte são enigmáticas, não segundo sua composição mas segundo o seu teor de verdade. A pergunta, com a qual cada obra de arte liberta de si aquele que a percorreu, é aquela: Que significa tudo isso?, retornando incessantemente, converte-se naquela: Isto é mesmo verdade?, esta, pergunta pelo absoluto, à qual toda obra de arte reage abdicando da forma da resposta discursiva.” Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, Suhrkamp, 1977, pg. 193 s. (STW2). Tradução nossa (N. dos T.).

<sup>71</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1982, p.147. Modificações nossas (N. dos T.).

<sup>72</sup> Cit., p. 190 e seg.

É esse caráter enigmático da arte que ganha no romance genuinamente filosófico do Iluminismo um significado adicional. O confronto com o seu caráter enigmático é um passo em direção à utilização autônoma da razão. Sem enigma, nenhum romance que possa reivindicar um valor artístico, e muito menos um romance filosófico.

Ficou evidente como principalmente as notas podem cair no oposto desse momento essencial da arte. O papel hermenêutico das glosas filosóficas é a decifração de trechos obscuros ou que tenham se tornado obscuros. O estranho, o errôneo, o histórica ou idiossincriticamente deformado deve ter sua razão no conhecido, a fim de possibilitar a leitura. Já o intérprete é frequentemente tentado a desempenhar o papel daquele tutor, que, segundo Kant, gosta tanto de vetar aos homens o uso autônomo de seu entendimento. Do auxílio de leitura como estímulo à reflexão é apenas um pequeno passo para a determinação autoritária do sentido do texto. Essa origem teológico-filológica das notas ainda se faz sentir frequentemente nas obras ficcionais que delas se servem. Enquanto excursos filosóficos e máximas formulados por uma personagem, ou até mesmo pelo narrador, são integrados à ficção e podem contribuir para a insegurança do leitor, as notas aparecem frequentemente desficcionalizadas, apresentadas por uma instância superior ao texto que sabe traduzir a narrativa que causa estranheza em um discurso ideológico. Como determinação autoritária de um significado socialmente aceitável do enredo, a prosa de notas é também antiiluminista naqueles pontos em que ela se mostra preocupada com a compreensão geral. Como dissonância incômoda, como questionamento petulante da leitura, como jogo subversivo com a autoridade da tradição, como metacrítica astuciosa da ficção, ironização da ficção ou ironia romântica, como debate com o código estético e tentativa de sua redefinição, em uma palavra, como lugar privilegiado da reflexão no romance e agente de sua enigmatização, as notas de rodapé são, por outro lado, um lugar estratégico do Iluminismo. Elas, que como marca de época tipográfica emprestam da mesma forma o cunho visual às maiores e às mais miseráveis obras de ficção, separam por isso também o joio demasiadamente didático do trigo literário filosófico. Onde predominam os momentos de doutrinação e a nota serve tão somente para transformar o enredo em instruções práticas adjuntas, estamos longe da divisa kantiana do *sapere aude*. Nisto mostra-se também a dialética do Iluminismo de ficções reformistas como o romance utópico de Mercier *O ano 2440 (L'An 2440)*. Quanto mais ele se sente impelido a derivar frases pragmáticas de sua visão utópica, mais antiiluminista se torna o seu empreendimento literário. Em Sterne, Rousseau, Wieland, Sade e Jean-Paul acontece o contrário. O uso público da razão que faz a crítica das fontes, a relação extraficcional com o universo cultural e a situação pragmática do produtor de literatura, que, em sua localização extraterritorial na página do livro, sob a forma de aforismos e digressões, aparecem como negação do universo ficcional, se tornam modalidades do romance. Ao invés de revogá-lo<sup>73</sup>, tais notas aprofundam o caráter enigmático da ficção e abrem nela um novo foco de inquietação da dissonância.

---

<sup>73</sup> O original alude ao termo hegeliano *Aufhebung*, que a princípio é ambíguo. Pode significar tanto conservação como revogação, dissolução. A passagem, no entanto, nos parece inequívoca e portanto abdicamos de uma tradução técnica. (N. dos T.) (STW 2).