

Abordamos em nosso estudo somente dois fatores que atuaram na pré-história do discurso romanesco. Um problema muito importante é, do mesmo modo, o estudo dos gêneros verbais, principalmente os estratos familiares da linguagem popular, os quais desempenharam um enorme papel na formação do discurso romanesco e que, sob um aspecto diferente, entraram na composição do gênero romanesco. Mas isto já escaparia aos limites do nosso trabalho. Aqui, como conclusão, desejamos assinalar simplesmente que o discurso romanesco nasceu e se desenvolveu, não num processo estritamente literário de luta de tendências, de estilos, de concepções de mundo abstratas, mas no meio de um conflito complexo e secular de culturas e línguas. Ele está ligado às grandes mutações e crises dos destinos das línguas européias e da vida verbal dos povos. A pré-história do discurso romanesco não se insere nos limites estreitos da história dos estilos literários.

1940

EPOS E ROMANCE

(Sobre a metodologia do estudo do romance)

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas.

Os outros gêneros enquanto tais, isto é, como autênticos moldes rígidos para a fusão da prática artística, já são conhecidos por nós em seu aspecto acabado. O processo antigo de sua formulação se coloca além da observação histórica e documentada. Encontramos a epopéia não só como algo criado há muito tempo, mas também como um gênero já profundamente envelhecido. O mesmo se pode dizer, com algumas restrições, a respeito de outros gêneros básicos, até mesmo da tragédia. Sua existência histórica, tal como a conhecemos, é a mesma dos gêneros constituídos, com uma ossatura dura e já calcificada. Cada um deles tem o seu cânone que age, em literatura, como uma força histórica real.

Todos estes gêneros, ou em todo caso, os seus elementos principais, são bem mais velhos do que a escritura e o livro. Ainda conservam nos dias de hoje, em maior ou menor grau, sua antiga natureza oral e declamatória. Ao lado dos grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura. Mas o principal é que o romance não tem o cânone dos outros gêneros: historicamente são válidas apenas espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal. O estudo dos outros gêneros é análogo ao estudo das línguas mortas; o do romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens.

Dai vem a extraordinária dificuldade para uma teoria do romance. Com efeito, esta teoria deveria ter, em princípio, um objeto de estudo totalmente diferente da teoria dos outros gêneros. O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar — melhor ou pior — às suas novas condições de existência. Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com os outros gêneros. Ele luta por sua supremacia na literatura, e lá, onde ele domina, os outros gêneros velhos se desagregam. Não é sem razão que o melhor livro sobre a história do romance antigo — o livro de Erwin Rohde — não faz tanto a sua história quanto representa o processo de desagregação de todos os grandes gêneros nobres da Antiguidade.

É muito importante e interessante o problema da interação de gêneros no interior da unidade da literatura, em dado período. Em certas épocas — no período clássico dos gregos, no século de ouro da literatura romana, na época do classicismo — na grande literatura (ou seja, na literatura dos grupos sociais preponderantes), todos os gêneros, em medida significativa, completavam-se uns aos outros de modo harmonioso, e toda literatura, enquanto totalidade de gêneros, se apresentava em larga medida como uma entidade orgânica de ordem superior. Porém, é característico: o romance não entrava nunca nesta entidade, ele não participava da harmonia dos gêneros. Naquela época, o romance levava uma existência não oficial, fora do limiar da grande literatura. Na entidade orgânica da literatura, organizada hierarquicamente, entravam somente gêneros constituídos, com personagens fixados e definidos. Ele podiam se limitar e se completar mutuamente, conservando a natureza de seu gênero. Eles eram únicos e aparentados entre si por suas profundas particularidades estruturais.

As grandes poéticas orgânicas do passado — de Aristóteles, de Horácio e de Boileau — são marcadas pelo profundo sentimento da literatura como um todo e da harmoniosa composição de todos os gêneros nesse todo. Tais poéticas como que parecem ouvir concretamente esta harmonia de gêneros. Nisto está a força, a plenitude, incomparável e íntegra, e o caráter exaustivo destas poéticas. Todas elas, sistematicamente, ignoram o romance. As poéticas científicas do século XIX eram privadas dessa plenitude: elas eram ecléticas, descritivas, aspiravam não a uma totalidade viva e orgânica, mas a algo abstratamente enciclopédico, orientavam-se não para a efetiva possi-

bilidade de uma coexistência de gêneros definidos, para a entidade viva da literatura relativa a uma certa época, mas para a coexistência deles dentro de uma antologia tão completa quanto possível. Naturalmente elas não ignoravam o romance, mas simplesmente o colocavam (em lugar de honra) junto aos gêneros existentes (assim, como um gênero no meio de gêneros, ele também entra numa antologia; mas, no conjunto vivo da literatura, ele entra de uma forma totalmente diferente).

O romance, como dissemos, se acomoda mal com os outros gêneros. E não se pode falar de uma harmonia possível, baseada sobre uma limitação e substituição recíprocas. O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. Os historiadores de literatura às vezes são inclinados a ver nisto somente o conflito de escolas e de movimentos literários. Tal conflito certamente existe, mas trata-se de um fenômeno periférico e historicamente ínfimo. Por trás dele é preciso saber ver um conflito de gêneros mais profundo e mais histórico, o porvir e o crescimento do arcabouço do gênero literário.

Observam-se fenômenos particularmente interessantes na época em que o romance se estabelece como um gênero predominante. Toda literatura é então afetada por um processo de evolução, uma espécie de "criticismo de gêneros". Isto já ocorrera em alguns períodos do Helenismo, na época da Idade Média tardia e da Renascença, mas foi particularmente forte e claro na segunda metade do século XVIII. Na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros resultantes, em maior ou menor grau, "romancizaram-se": romancizou-se o drama (por exemplo, o drama de Ibsen, o de Hauptmann, todo o drama naturalista), o poema (por exemplo, *Child Harold* e, em particular, *Don Juan*, de Byron), e até mesmo a lírica (um exemplo nítido é a lírica de Heine). Aqueles gêneros que conservavam com tenacidade seu antigo cânone, adquiriram um caráter de estilização. Em geral, qualquer comedimento estrito de um gênero a si próprio, salvo a vontade do autor, começa a dar sinais de estilização, às vezes mesmo de estilização paródica. Na presença do romance, como gênero dominante, as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ter uma ressonância diferente, diferente daquela época em que o romance não pertencia à grande literatura.

As estilizações paródicas dos gêneros diretos e dos estilos ocupam lugar essencial no romance. Na época da escalada criativa do romance — e em particular, no período preparatório dessa ascensão — a literatura é inundada de paródias e travestimentos de todos os gêneros elevados (particularmente de gêneros, e não de determinados escri-

tores ou determinadas correntes) — são as paródias que se apresentam como precursoras, satélites e, num certo sentido, como esboços do romance. Porém, é característico que o romance não dê estabilidade a nenhuma das suas variantes particulares. Em toda a história do romance desenrola-se uma parodização sistemática ou um travestimento das principais variantes de gênero, predominantes ou em voga naquela época, e que tendem a se banalizar: as paródias do romance de cavalaria (a primeira paródia de aventuras é um romance de cavalaria que data do século XIII, trata-se do *Dit d'Aventures*), o romance barroco, o romance pastoral (*Le Berger Extravagant*, de Sorel), o romance sentimental (de Fielding, e *Grandison II*, de Musäus), etc. Este caráter autocrítico do romance é o seu traço notável como gênero em formação.

Como se exprime a “romancização” dos outros gêneros? Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanescos” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente — e isto é o mais importante —, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). Todos estes fenômenos, como veremos adiante, são explicados pela transposição dos gêneros para uma nova área de estruturação das representações literárias (a área de contato com o presente inacabado), área pela primeira vez assimilada pelo romance.

Certamente, não se pode explicar o fenômeno da “romancização” somente pela influência direta e espontânea do próprio romance em si. Mesmo onde semelhante influência possa ser constatada e prontamente demonstrada, ela se entrelaça indissolivelmente com a ação direta das transformações da própria realidade, que determinam também o romance e que condicionam a sua supremacia naquela época. O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental

do desenvolvimento de toda literatura. Nisto reside a importância excepcional do romance como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura.

Infelizmente os historiadores da literatura levam habitualmente este conflito do romance com os outros gêneros constituídos, e todos os fenômenos de “romancização”, em direção à existência e conflito das escolas e das correntes. Eles qualificam, por exemplo, um “poema romanceado” (o que é correto) como um poema romântico e pensam que tudo está dito. Além do aspecto superficialmente variegado e ruidoso do processo literário, eles não vêem os grandes destinos essenciais da literatura e da língua, cujos personagens principais são, antes de mais nada, os gêneros, enquanto que as correntes e as escolas são personagens de segunda ou terceira ordem.

A teoria da literatura revela a sua total incapacidade em relação ao romance. Com os outros gêneros ela trabalha correta e precisamente, um objeto pronto, que foi construído de modo determinado e claro. Em todas as épocas clássicas do seu desenvolvimento, estes gêneros conservaram a sua estabilidade e o seu cânone; suas variações segundo as épocas, as correntes e as escolas são periféricas e não tocam a ossatura de gêneros que está neles solidificada. Basicamente, a teoria destes gêneros acabados não conseguiu, até os nossos dias, adicionar quase nada de substancial àquilo que já fora feito por Aristóteles. Sua poética se tornou o fundamento imutável para a teoria dos gêneros (ainda que, às vezes, ele se aprofunde tanto e não se possa acompanhá-lo). Tudo ia bem enquanto não se tocava no romance. Mas já os outros gêneros “romancizados” colocaram a teoria em xeque. Sobre o problema do romance, a teoria dos gêneros encontra-se em face de uma reformulação radical.

Graças ao trabalho metódico dos sábios foi acumulada uma documentação histórica enorme, foi esclarecida uma série de questões ligadas à origem das variedades particulares de romance, mas o problema do gênero no seu todo não encontrou uma solução de princípio satisfatória. Continuou-se a considerá-lo como um gênero no meio de outros gêneros, tentou-se fixar suas diferenças de gênero constituído em relação aos outros gêneros constituídos, tentou-se desvendar o seu cânone interno como um determinado sistema de índices de gênero, invariáveis e fixos. Os trabalhos sobre o romance levavam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição tão completos quanto possíveis sobre as variedades romanescas, mas, no conjunto, tais registros nunca conseguiram dar qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Além do mais, os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo.

Eis alguns exemplos destes “índices de gênero”: o romance é um

gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso. Pode-se citar ainda grande número de "índices de gênero" de romance, anulados pela restrição que lhes é associada com toda honestidade.

Muito mais interessantes e lógicas são as definições normativas do romance dadas pelos próprios romancistas, que procuram uma variante precisa e a declaram como a única forma correta de romance, necessária e atual. Tal é, por exemplo, o célebre prefácio de Rousseau para *La Nouvelle Héloïse*, o prefácio de Wieland para *Agathon*, o de Wetzlar para *Tobias Knaut*; tais são as numerosas declarações e opiniões de românticos em torno de *Wilhelm Meister* e de *Lucinda*, etc. Tais declarações, que não tentam abranger todos os tipos de romance em uma definição eclética, em compensação, tomam parte na formação viva do romance enquanto gênero. Elas refletem freqüente, profunda e exatamente a luta do romance com os outros gêneros e consigo mesmo (com as formas de outros tipos de romance determinantes e em voga) em dadas etapas do seu desenvolvimento. Elas se aproximam da posição singular do romance na literatura, posição sem medida comum com os outros gêneros.

Neste sentido, a criação de um novo tipo de romance no século XVIII é acompanhada por uma série de julgamentos particularmente significativos. Abre-se esta série com os julgamentos de Fielding sobre o seu romance e o seu personagem, *Tom Jones*. Em continuação, surge o prefácio de Wieland para *Agathon*, mas o elo mais importante é o *Ensaio Sobre o Romance*, de Blankenburg. Na realidade, a conclusão desta série surge com a teoria do romance dada posteriormente por Hegel. Para todas estas declarações, que refletem a evolução do romance em uma das suas etapas importantes (*Tom Jones*, *Agathon*, *Wilhelm Meister*), são características as seguintes exigências: 1. O romance não deve ser "poético" no sentido pelo qual os outros gêneros literários se apresentam como tais; 2. O personagem do romance não deve ser "heróico", nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores, quanto os elevados, tanto os cômicos, quanto os sérios; 3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educa-

do pela vida; 4. O romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopéia foi para o mundo antigo (esta idéia, com toda a clareza, foi exposta por Blankenburg, e mais tarde retomada por Hegel).

Todas estas exigências de sustentação têm um lado extremamente importante e produtivo. Trata-se da crítica, do ponto de vista do romance, dos outros gêneros e das suas relações com a realidade: da sua heroicização enfática, do seu convencionalismo, do seu poetismo restrito e inerte, da sua monotonia e abstração, do aspecto acabado e da imutabilidade dos seus personagens. Na realidade, o que se propõe aqui é uma crítica dos princípios da literariedade e da poeticidade, próprios aos outros gêneros e às formas anteriores do romance (o romance heróico barroco, o romance sentimental de Richardson). Estes julgamentos foram reforçados em medida significativa pela prática destes romancistas. Aqui, o romance — tanto na sua prática, quanto na teoria que lhe é correlata — apresenta-se direta e conscientemente como gênero crítico e autocrítico, como algo que deve renovar os próprios fundamentos da literariedade e da poeticidade dominantes. O confronto do romance com o epos (e a oposição deles) apresenta-se, por um lado, como um aspecto da crítica de outros gêneros literários (em particular do tipo mesmo da heroicização épica); por outro lado, tem por objetivo elevar a sua significação como gênero-mestre da nova literatura.

As exigências-teses citadas por nós tornam-se um dos vértices da tomada de consciência do romance. Isto, certamente, não é uma teoria do romance. Estas afirmações não se distinguem nem mesmo pela grande profundidade filosófica. Mas, não obstante, elas testemunham sobre a natureza do romance como gênero não menos, senão até mais, que as teorias de romance existentes.

Posteriormente farei uma tentativa de abordar o romance, justamente como um gênero que está por se constituir, levando-se em conta o processo de evolução de toda a literatura nos tempos modernos. Não construirei uma definição do cânone do romance que atue em literatura (na sua história) como um sistema de índices de gênero invariáveis. Porém, tentarei descobrir as particularidades estruturais e fundamentais do mais maleável dos gêneros, particularidades que determinam a orientação da sua própria versatilidade, de sua influência e de sua ação sobre o resto da literatura.

Aponto três dessas particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes: 1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngüe que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da

imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.

Todos estes três tipos de particularidades do romance estão ligados organicamente entre si, e todos eles estão condicionados por uma determinada crise na história da sociedade europeia: sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlingüísticas. A pluriformidade das línguas, das culturas e das épocas, revelou-se à sociedade europeia e se tornou um fator determinante de sua vida e de seu pensamento.

A primeira particularidade estilística do romance, aquela que está ligada ao plurilingüismo ativo do novo mundo, da nova cultura e da nova consciência literária e criadora, já foi examinada por mim em outro artigo¹. Lembrarei de modo breve o mais essencial.

O plurilingüismo sempre teve o seu lugar (ele é mais antigo do que o unilingüismo canônico e puro), mas ele não foi um fator de criação, uma escolha funcional da arte literária, não foi o centro criador do processo lingüístico-literário. O grego clássico era sensível às "falas", às épocas da linguagem, aos múltiplos dialetos literários gregos (a tragédia é um gênero plurilingüe), mas a consciência criadora realizava-se nas línguas puras e fechadas sobre si próprias (ainda que elas fossem, de fato, híbridas). O plurilingüismo foi organizado e canonizado entre os gêneros.

A nova consciência cultural e criadora dos textos literários vive em um mundo ativamente plurilingüístico, que se tornou irremediavelmente assim de uma vez por todas. Havia terminado o período da coexistência surda e fechada das línguas nacionais. As línguas se esclareceram mutuamente; pois uma língua só pode ver a si mesma se estiver à luz de uma outra língua. Terminara também a coexistência ingênua e consolidada das "falas" no interior de uma certa língua nacional, isto é, a coexistência dos dialetos territoriais, dos dialetos e dos jargões sociais e profissionais, da linguagem literária, das linguagens de gêneros dentro da linguagem literária, das épocas na linguagem e assim por diante.

Tudo isto é colocado em movimento e entra no processo da mútua-atação e mútuo-esclarecimento ativos. O discurso, a língua, começam a sentir de outro modo e objetivamente eles deixam de ser o que haviam sido. Nas condições deste esclarecimento recíproco externo e interno das línguas, mesmo nas condições de absoluta imutabilidade da sua estrutura lingüística (fonética, léxica, morfológica, etc.), cada língua como que renasce de novo e se torna qualitativamente outra para a consciência criativa que nela se encontra.

¹ Cf. "Da Pré-História do Discurso Romanesco", neste livro.

Neste mundo ativamente plurilingüístico entre a língua e o seu objeto, ou melhor, o mundo real, estabelecem-se relações totalmente novas, que trazem enormes conseqüências para todos os gêneros constituídos, formados na época de um unilingüismo fechado e surdo. A diferença dos outros grandes gêneros, o romance se formou e se desenvolveu precisamente nas condições de uma ativação aguçada do plurilingüismo exterior e interior. Este é o seu elemento natural. É por isso que o romance encabeçou o processo de desenvolvimento e renovação da literatura no plano lingüístico e estilístico.

A profunda peculiaridade estilística do romance, que é determinada por sua relação com as condições do plurilingüismo, eu tentei explicá-la no trabalho já mencionado.

Passarei a duas outras particularidades que dizem respeito aos aspectos temáticos da estrutura do gênero romanesco. Estas particularidades, melhor que tudo, se desenvolvem e se explicam por intermédio da comparação do romance com a epopéia.

Do ponto de vista de nosso problema, a epopéia, como um gênero determinado, se caracteriza por três traços constitutivos: 1. O passado nacional épico, o "passado absoluto", segundo a terminologia de Goethe e de Schiller, serve como objeto da epopéia; 2. A lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como fonte da epopéia; 3. O mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta.

Detenhamo-nos detalhadamente em cada um destes traços constitutivos da epopéia.

→ O mundo da epopéia é o passado heróico nacional, é o mundo das "origens" e dos "fastígios" da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos "primeiros" e dos "melhores". Não é o caso de se saber o modo pelo qual o passado se apresenta como conteúdo da epopéia. A referência e a participação do mundo representado no passado é o traço constitutivo formal do gênero épico. A epopéia jamais foi um poema sobre o presente, sobre o seu tempo (ela atua somente para os descendentes como um poema sobre o passado). A epopéia, como gênero definido e notório, desde o seu início foi um poema sobre o passado, e a orientação do autor (ou seja, a diretiva do articulador do discurso épico), a qual é imanente e constitutiva da epopéia, é a orientação de uma pessoa que fala sobre o passado inacessível, a disposição devota de um descendente. O discurso épico, por seu estilo, tom e caráter imagético, está infinitamente longe do discurso de um contemporâneo que fala sobre um contemporâneo aos seus contemporâneos ("Oniêguin, o meu bom amigo, nasceu nas margens do Nievá, onde, talvez, você tenha nascido

ou brilhado, meu leitor...²⁾). O *aedo* e o ouvinte, imanentes ao gênero épico, situam-se na mesma época e no mesmo nível de valores (hierárquicos), mas o mundo representativo dos personagens situa-se em um nível de valores e tempos totalmente diferente e inacessível, separado pela distância épica. Interpõe-se entre eles a lenda nacional. Representar um evento em um único nível axiológico e temporal com o seu próprio e com o dos seus contemporâneos (e por conseguinte, na base de uma experiência pessoal ou de ficção) — significa fazer uma mudança radical, passar do mundo épico para o romanesco.

Certamente pode-se perceber o “nosso tempo”, do ponto de vista do seu significado histórico, como um tempo heróico e épico que está distanciado, como que visto de longe (não de nós, os contemporâneos, mas à luz do porvir); e pode-se perceber o passado de uma maneira familiar (como se fosse o “nosso presente”. Mas, com isso, nós percebemos não o presente no presente, nem o passado no passado; nós nos arrancamos de “nosso tempo”, da área do seu contato familiar conosco.

Falamos da epopéia como de um gênero definido e real que chegou até nós. Já a encontramos como um gênero acabado, até mesmo enrijecido e quase esclerosado. Sua perfeição, moderação e a total falta de ingenuidade artística falam sobre a sua velhice enquanto gênero, sobre o seu longo passado. Mas a respeito deste passado nós só podemos conjecturar, e é necessário dizer que o fazemos por ora muito mal. Não sabemos nada sobre aquelas hipotéticas canções primitivas que precederam a constituição da epopéia e a criação da tradição do gênero épico, canções que giravam em torno dos seus contemporâneos e que eram uma ressonância espontânea dos eventos que tinham lugar. Sobre isso, sobre quais fossem estes cantos primitivos dos *aedos* ou essas cantilenas, nós só podemos conjecturar. Não temos motivo algum para pensar que fossem mais parecidas com os cantos épicos posteriores (conhecidos por nós) do que, por exemplo, com a nossa crônica ou com a nossa atual *tchastúchka*³⁾. Os cantos épicos que heroificavam os seus contemporâneos, que nos são acessíveis e perfeitamente reais, originaram-se bem depois da criação da epopéia, já em solo da antiga e poderosa tradição épica. Eles transferem uma forma épica preparada aos eventos da época e aos seus contemporâneos, ou melhor, transferem-lhes a forma cronológica e axiológica do passado e nos fazem participar do mundo dos “pais”, das origens e dos fastígios, como que canonizando-os em vida. Em

² *Evguêni Oniêguin*, cap. I, II (N.d.T.).

³ A *tchastúchka* é uma forma de poesia popular russa. O nome designa cada quadra de uma canção, cuja música é tradicional, mas cuja letra vai mudando, tratando em geral dos acontecimentos do dia (N.d.T.).

certo sentido, nas condições de uma sociedade patriarcal, os representantes das classes dominantes pertencem, enquanto tais, ao “mundo dos ancestrais” e estão isolados dos restantes por uma distância quase épica. A comunhão épica do herói-contemporâneo com o mundo dos antepassados e dos iniciadores é um fenômeno específico, nascido em solo há muito preparado pela tradição épica e que, por isso mesmo, tão pouco explica sobre as origens da epopéia, como, por exemplo, o faz a ode neoclássica.

Qualquer que tenha sido a sua origem, a epopéia real que chegou até nós é a forma de um gênero acabado de maneira absoluta e muito perfeita, cujo traço constitutivo é a relação do mundo por ela representado no passado absoluto das origens e dos fastígios nacionais. O passado absoluto é uma categoria (hierarquia) de valores específicos. Para a visão do mundo épico, o “começo”, o “primeiro”, o “fundador”, o “ancestral”, o “predecessor”, etc., não são apenas categorias temporais, mas igualmente axiológicas e temporais, este é o grau superlativo axiológico-temporal que se realiza tanto pela atitude das pessoas, como também pela atitude de todas as coisas e fenômenos do mundo épico: neste passado tudo é bom, e tudo é essencialmente bom (“o primeiro”) unicamente neste passado. O passado épico absoluto é a única fonte e origem de tudo que é bom para os tempos futuros. Assim afirma a forma da epopéia.

A memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga. E assim foi, não se pode mudar isto; a tradição do passado é sagrada. Ainda não se tem a consciência da relatividade de todo passado.

A experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance. Na época do Helenismo começa o contato com os heróis do ciclo épico da guerra de Tróia; o épico converte-se em romance. O material épico transpõe-se para o romanesco, para uma área de contato, passando pelo estágio da familiarização e do riso. Quando o romance se torna gênero proeminente, a teoria do conhecimento se converte na principal disciplina filosófica.

Não é sem razão que o passado épico é chamado “passado absoluto”; ele, que atua simultaneamente como passado de valorização (hierárquica), está desprovido de qualquer relatividade, isto é, despojado daquelas transições graduais, puramente materiais, que o ligariam com o presente. Ele está isolado pela fronteira absoluta de todas as épocas futuras e, antes de tudo, daquele tempo no qual se encontram o cantor e os seus ouvintes. Esta fronteira, por conseguinte, é imanente à própria forma da epopéia e percebe-se que ela ressoa em cada sua palavra.

Destruir este limite significa destruir a forma da epopéia enquanto gênero. É precisamente por isso que o passado absoluto está separado

de todos os tempos posteriores, ele é absoluto e perfeito. Ele é fechado, como um círculo, e dentro dele tudo está integralmente pronto e concluído. No mundo épico não há nenhum lugar para o inacabado, para o que não está resolvido, nem para a problemática. Nele, não são permitidas quaisquer passagens para o futuro; ele se satisfaz a si mesmo, não pressupõe nenhum prolongamento e nem precisa dele. As definições temporais e axiológicas estão fundidas aí num todo indissolúvel (como nos antigos estratos semânticos da língua). Tudo aquilo que participa deste passado, o faz na sua autêntica essencialidade e significação, mas, por outro lado, adquire um acabamento e uma conclusão, e despoja-se, por assim dizer, de todos os direitos e pretensões a um desenvolvimento real. A conclusão absoluta e o seu caráter acabado — eis os traços essenciais do passado épico, axiológico e temporal.

Passemos à lenda. O passado épico, separado das épocas posteriores por uma fronteira impenetrável, se mantém e se desvela somente na forma de uma lenda nacional. A epopéia apóia-se unicamente nesta lenda. Não se trata de saber se esta é a fonte efetiva da epopéia — o importante é que o suporte da lenda é imanente à própria forma da epopéia, do mesmo modo que lhe é imanente o passado absoluto. O discurso épico é enunciado sob a forma de lenda. O mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza, é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais. Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado *sob nenhum* ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar nas suas entranhas. Ele é dado somente enquanto lenda, sagrada e peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo. Repetimos e sublinhamos: não se trata das fontes efetivas da epopéia, nem dos aspectos do seu conteúdo, tampouco das afirmações dos seus autores, mas trata-se do seu traço formal, o constitutivo do gênero da epopéia (mais precisamente, o seu traço formal-conteudístico); o ponto de apoio numa lenda anônima e irrecusável, numa apreciação ou num ponto de vista universal que exclua qualquer possibilidade de outra opção, uma profunda veneração com relação ao objeto de representação e pelo próprio discurso que o evoca, enquanto discurso da lenda.

O passado absoluto como objeto da epopéia, a lenda irrecusável como sua única fonte, determinam também o caráter da distância épica, ou seja, o terceiro traço constitutivo da epopéia como tal. O passado épico, como dizíamos, é fechado e separado pela barreira intransponível das épocas posteriores, e sobretudo daquele presente dos filhos e dos descendentes, que dura ininterruptamente, no qual se encontram o aedo e os ouvintes da epopéia, onde se desenrola o

evento das suas vidas e onde se põe em prática a narração épica. Por outro lado, a lenda isola o mundo da epopéia da experiência pessoal, de todas as novas descobertas, de qualquer iniciativa pessoal necessária à sua interpretação e compreensão, de novos pontos de vista e apreciações. O mundo épico é totalmente acabado, não só como evento real de um passado longínquo, mas também no seu sentido e no seu valor: não se pode modificá-lo, nem reinterpretá-lo, e nem reavaliá-lo. Ele está pronto, concluído e imutável, tanto no seu fato real, no seu sentido e no seu valor. Com isto determina-se também a distância épica absoluta. Pode-se aceitar o mundo épico somente de forma reverente, mas não se pode aproximar-se dele, ele está fora da área da atividade humana propensa às mudanças e às reavaliações. Esta distância existe não só em relação ao material épico, isto é, aos eventos e aos heróis representados, mas também em relação ao ponto de vista e ao julgamento sobre eles; o ponto de vista e o julgamento estão ligados ao seu objeto num “todo indissolúvel”; o discurso é inseparável do seu objeto, pois para a sua semântica é característica a absoluta junção dos elementos espaço-temporais com os axiológicos (hierárquicos). Esta junção absoluta e, correlativamente, a dependência do objeto, só foram transcendidas pela primeira vez nas condições do plurilingüismo ativo e do mútuoaclaramento das línguas (e desde então a epopéia se tornou um gênero semicondicionado e semimorto).

Graças à distância épica que exclui qualquer possibilidade de atividade e de modificação, o mundo épico adquire sua perfeição excepcional, não só do ponto de vista da composição, mas também do ponto de vista do seu sentido e do seu valor. O mundo épico está construído numa zona de representação longínqua, absoluta, fora da esfera do possível contato com o presente em devir, que é inacabado e por isso mesmo sujeito a reinterpretação e a reavaliação.

Os três traços constitutivos da epopéia, caracterizados por nós, em maior ou menor grau, são inerentes aos outros gêneros elevados da Antigüidade clássica e da Idade Média. Na base de todos estes gêneros nobres e acabados repousa aquela mesma avaliação do tempo, o mesmo papel da lenda, uma distância hierárquica análoga. A atualidade enquanto tal não é admissível como objeto de representação para nenhum gênero elevado. A vida atual pode penetrar nos gêneros elevados somente nos seus níveis hierárquicos superiores, já distanciados pela sua colocação na própria atualidade. Entretanto, penetrando nos gêneros elevados (por exemplo, nas *Odes* de Píndaro, ou em Simônides), os acontecimentos, os heróis e os vencedores de uma atualidade “sublime”, como que comungam do passado, ligam-se por meio de diferentes elas e ligações intermediárias a uma única trama do passado heróico e da lenda. Seu valor, sua eminência, eles adqui-

rem exatamente através desta comunhão com o passado, como fonte de tudo que é autenticamente essencial e de valor. Eles, por assim dizer, se arrancam de seu tempo com o que ele tem de irresoluto, de aberto, de possível reinterpretação e reavaliação. Eles se elevam no nível axiológico do passado e adquirem nele o seu caráter acabado. Não se deve esquecer que o passado absoluto não é aquele tempo no nosso sentido limitado e preciso da palavra, mas uma certa categoria axiológica, temporal e hierárquica.

Não se pode ser "grande" no seu tempo. Atribuir "grandezas" é sempre tarefa da posteridade, para a qual elas serão do passado (aparecerão como uma imagem longínqua), tornar-se-ão objeto de memória, e não um objeto de visão e de contato vivos. No gênero do tipo "monumento", o poeta constrói sua imagem no plano do futuro longínquo e da sua posteridade futura (cf. os epitáfios dos déspotas orientais e os de Augusto). No mundo da memória, um fenômeno aparece em um contexto inteiramente singular, nas condições de uma particular conformidade às leis, em circunstâncias diferentes daquelas do mundo da visão real e do contato familiar e prático. O passado épico é uma forma particular de percepção literária do homem e do acontecimento. Ela coincidia quase que completamente com a percepção literária e com a representação em geral. A representação literária é uma forma "sub specie aeternitatis". Representar e imortalizar pelo discurso literário só é possível e viável para aquilo que é digno de ser comemorado e mantido na memória dos descendentes; e é no plano antecipado da sua longínqua memória que ele assume a forma. Para os seus contemporâneos, a atualidade (que não virá a ser memória) é comemorada em argila, e aquela que visa o futuro (a posteridade) é comemorada em mármore e bronze.

É importante a correlação dos tempos: a acentuação de valores não repousa no futuro, o qual não lhe serve, e não é na sua presença que os méritos existem (eles vivem em face de uma eternidade atemporal), eles servem de futura memória para o passado, de alargamento para o mundo do passado absoluto, enriquecendo com novas imagens (às custas da atualidade) este mundo, o qual sempre se opôs por princípio a qualquer passado transitório.

A lenda também conserva a sua importância nos gêneros nobres e acabados, ainda que o seu papel, nas condições da criação individual livre, se torne mais convencional do que na epopéia.

Em seu conjunto, o mundo da grande literatura da época clássica é projetado no passado, no longínquo plano da memória, não dentro de um passado real e relativo, que está ligado ao presente por constantes transições temporais, mas no passado dos valores dos começos e dos fastígios. Este passado está distanciado, acabado e fechado como um círculo. Isto não significa, certamente, que nele não haja

qualquer movimento. Ao contrário, as categorias temporais relativas que estão dentro dele são ricas e finamente elaboradas (as nuances de "antes", "mais tarde", a sucessão dos momentos, da celeridade, da duração, etc.); está presente uma elevada técnica literária do tratamento do tempo. Mas todos os pontos deste tempo, arredondado e acabado, distam igualmente do tempo real e móvel da atualidade; ele, em sua essência, não está localizado num processo histórico real, nem é correlacionado ao presente e ao futuro, ele conserva, por assim dizer, toda a plenitude dos tempos sobre si mesmo. Conseqüentemente, todos os gêneros elevados da época clássica, isto é, toda a grande literatura, era construída na área de uma representação distante, fora de qualquer possível contato com o presente em seu caráter inacabado.

A época contemporânea enquanto tal, ou seja, enquanto conserva o seu aspecto de atualidade viva, não pode, como dissemos, servir de objeto de representação dos gêneros elevados. A atualidade da época é uma atualidade de nível "inferior" em comparação com o passado épico. Menos que tudo ela pode atuar como ponto de partida para a interpretação e avaliação literárias. O foco da interpretação e da avaliação só pode se localizar no passado absoluto. O presente é algo de transitório, fluente, é uma espécie de eterno prolongamento, sem começo e nem fim; ele é desprovido de uma conclusão autêntica e, por conseguinte, de substância. O futuro é pensado, ou como algo indiferente, no fundo um prolongamento do presente, ou como fim, destruição final, catástrofe. As categorias axiológico-temporais do começo e do final absolutos têm um significado excepcional para a percepção do tempo e das ideologias das épocas anteriores. O começo é idealizado e o fim se torna sombrio (catástrofe, "crepúsculo dos deuses"). Esta percepção do tempo e a hierarquia das épocas que é determinada por ela penetram em todos os gêneros elevados da Antigüidade e da atualidade. Elas penetraram tão profundamente nos próprios fundamentos dos gêneros que continuaram a viver dentro deles nas épocas posteriores, até o século XIX, e mesmo depois.

A idealização do passado nos gêneros elevados tem um caráter oficial. Todas as manifestações exteriores da força e da verdade dominantes (de tudo que está concluído), organizam-se dentro da categoria axiológica e temporal do passado, em uma representação distanciativa, longínqua (desde o gesto e o vestuário até o estilo, tudo é símbolo do poder). Já o romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação).

Os mortos são honrados de maneira diferente, eles são retirados da esfera de contato, e podem e devem ser evocados em outro estilo.

O discurso sobre um morto, por seu estilo, difere profundamente do discurso sobre um vivo.

Nos gêneros elevados, todo poder e privilégio, todo valor e prestígio (vestuário, etiqueta, estilo do discurso do personagem e o estilo do discurso sobre ele) passam da zona do contato familiar para um plano distante. Na orientação à perfeição expressa-se o classicismo de todos os gêneros não romanescos.

A vida atual, o presente “vulgar”, instável e transitório, esta “vida sem começo e sem fim” era objeto de representação somente dos gêneros inferiores. Mas, antes de mais nada, ela era o principal objeto de representação daquela região mais vasta e rica da criação cômica popular. Num trabalho já citado, eu tentei mostrar a enorme importância desta região — tanto na Antigüidade, como nos séculos medievais — para a criação e a formação da palavra romanesca. Ela teve este mesmo sentido em todos os demais aspectos do gênero romanesco, durante o estágio da sua criação e posterior desenvolvimento. É justamente aqui — no cômico popular — que é necessário procurar as autênticas raízes folclóricas do romance. O presente, a atualidade enquanto tal, o “eu próprio”, os “meus contemporâneos” e o “meu tempo” foram originariamente o objeto de um riso ambivalente, objetos simultâneos de alegria e de destruição. E é aqui precisamente que se forma uma nova atitude radical em relação à língua e à palavra. Ao lado da representação direta — da ridicularização da atualidade vivente — floresce a parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional. O “passado absoluto” dos deuses, dos semideuses e dos heróis — nas paródias e particularmente nos travestimentos — “atualiza-se”: rebaixa-se, é representado em nível de atualidade, no ambiente dos costumes da época, na linguagem vulgar daquele tempo.

A partir deste elemento natural do riso popular, surge espontaneamente no solo clássico um domínio bastante vasto e diversificado da antiga literatura, que os antigos denominavam por força de expressão como *σπουδογῆλιον* (*spoudogélioion*, o domínio do “sério-cômico”). A esta literatura pertencem os mimos de pequeno enredo de Sofrônio, toda a poesia bucólica, a fábula, a primeira literatura de memórias (a *Ἐπιδημία* [*Epidemiai*] de Ion de Quios, a *Ὅμιλοι* [*Homiloi*] de Crítias) e os panfletos. A ela pertencem também os antigos “diálogos socráticos” (enquanto gênero) e, ainda mais, a sátira romana (Lucílio, Horácio, Pérsio, Juvenal), a vasta literatura dos *Simpósios* e, finalmente, a sátira menipéia (como gênero) e os diálogos à maneira de Luciano. Todos estes gêneros, englobados pelo conceito do “sério-cômico”, aparecem como autênticos predecessores do romance; e mais, alguns deles são gêneros de tipo puramente romanesco, que mantêm sob a forma embrionária, e às vezes sob a forma

desenvolvida, os principais elementos das mais importantes variantes posteriores do romance europeu. A verdadeira essência do romance, enquanto gênero em devir, está presente num grau incomparavelmente maior do que nos chamados “romances gregos” (o único gênero que é digno deste nome). O romance grego exerceu uma forte influência no romance europeu, precisamente no período barroco, bem na época em que se iniciava a elaboração da teoria do romance (abade Huet), quando se refinava e consolidava o próprio termo “romance”. Por isso, de todas as produções romanescas da Antigüidade, ele se consolidou unicamente por força do romance grego. Entretanto, os chamados gêneros sério-cômicos, ainda que fossem desprovidos desta sólida ossatura composicional e de enredo, que estamos acostumados a exigir do gênero romanesco, anteciparam as etapas mais essenciais da evolução do romance dos tempos modernos. Isto concerne particularmente aos diálogos socráticos, os quais, parafraseando-se Friedrich Schlegel, podem ser chamados de “romances daqueles tempos”, e ainda à sátira menipéia (incluindo-se o *Satirocon* de Petrônio), cujo papel foi enorme na história do romance e que ainda está longe de ser devidamente apreciado pela ciência. Todos esses gêneros sério-cômicos representam a primeira etapa, legítima e essencial, para a evolução do romance enquanto gênero em devir.

Em que consiste então a essência romanesca desses gêneros sério-cômicos? Em que se apóia a sua importância como primeira etapa para a formação do romance? A atualidade serve como seu objeto e, o que é mais importante, como ponto de partida para a compreensão, a avaliação e a formulação. Pela primeira vez, o objeto de uma representação literária séria (na verdade, também cômica) é dado sem qualquer distanciamento, em nível de atualidade, dentro de uma zona de contato direto e grosseiro. E até lá, onde o passado e o mito servem como objeto de representação destes gêneros, a distância épica está ausente, pois é a atualidade que fornece o ponto de partida. No processo de destruição das distâncias, o princípio cômico destes gêneros, extraído do folclore (o riso popular), adquire um significado especial. É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para

com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. O riso é um fator essencial à criação desta premissa da intrepidez, sem a qual não seria possível a compreensão realística do mundo. Ao aproximar e familiarizar o objeto, o riso como que o coloca nas mãos intrépidas da experiência — tanto científica, quanto literária — que se utiliza dos meios e da imaginação que esta prática experimenta livremente. A familiarização do mundo pelo riso e pela fala popular marca uma etapa extraordinariamente importante e indispensável no caminho para o estabelecimento do livre conhecimento científico e para a criação artisticamente realista da humanidade européia.

O plano da representação cômica (satírica) é um plano específico, tanto em relação ao tempo, como também ao espaço. O papel da memória aqui é mínimo; não há nada para a memória e para a lenda a fazer no mundo cômico; ridiculariza-se para esquecer. Esta é a zona do contato familiar e tosco: o riso — a invectiva — a descompostura. Na verdade, trata-se de uma dessacralização, isto é, exatamente a retirada do objeto do plano distante, a destruição da distância épica e de qualquer plano longínquo em geral. Neste plano (o plano do riso), pode-se contornar o objeto por todos os lados de maneira irreverente; e mais, o dorso, a parte posterior do objeto (e, do mesmo modo, as suas entranhas, que não convém mostrar) adquirem um sentido particular neste plano. O objeto é quebrado, desnudado (o seu arranjo hierárquico é retirado): despido ele é ridículo, como também é ridícula a sua roupa “vazia”, retirada e separada da sua pessoa. Ocorre a operação cômica do desmembramento.

O objeto cômico pode ser representado (isto é, atualizado); o objeto do jogo é a simbólica literária original do espaço e do tempo: o alto, o baixo, o frontal, o traseiro, o anterior, o posterior, o primeiro, o último, o passado, o presente, o breve (o imediato), o longo, etc. A lógica literária da análise, do desmembramento e da morte é preponderante.

Temos um documento notável que reflete o nascimento simultâneo do conceito científico e da nova personagem romanesca na arte literária em prosa. Trata-se dos “diálogos socráticos”. Tudo é característico neste gênero magnífico, nascido no final da Antiguidade clássica. Característico é o fato de que ele tenha surgido como “apomneumoumate”, isto é, como gênero do tipo “memórias”, como anotações a partir da memória pessoal de conversas verídicas com os contemporâneos⁴; além disso, é característico o fato de que a figura central do gênero seja uma pessoa que fala e que conversa; característica

⁴ Nas memórias e nas autobiografias, a memória tem um caráter particular; trata-se da memória que se tem da sua época e de si mesmo. Não se trata de uma memória heroizante, nela há um elemento de automatismo e de anota-

é a associação na personagem de Sócrates, herói principal deste gênero, da máscara popular de um bobo que não compreende nada, quase um “Marguitta”, com traços de um pensador elevado (no espírito das lendas dos sete sábios); o resultado desta composição é a imagem ambivalente da “sábua ignorância”. É característica, enfim, a autoglorificação ambivalente do diálogo socrático: “Eu sou o mais sábio de todos, por isso eu sei que não sei nada”. Na figura de Sócrates pode-se estudar um novo tipo de heroização prosaica. Ao redor desta figura surgem as lendas carnavalescas (por exemplo, a relação de Sócrates com Xantipa); o personagem principal se transforma em bufão (cf. a carnavalização posterior das lendas em torno de Dante, Púchkin, etc.).

É característico ainda mais o diálogo narrado, emoldurado por uma narração dialógica e canônica para este gênero; a característica é a vizinhança (tão próxima quanto possível para o grego clássico) da linguagem desse gênero com a linguagem coloquial popular; e é extremamente característico que estes diálogos tenham revelado a prosa ática e que eles estejam ligados à renovação fundamental da prosa literária e prosaica, por meio da substituição das línguas; característico, ainda, é que este gênero seja ao mesmo tempo um sistema bastante complexo de estilos, e mesmo de dialetos, que o penetram como modelos de linguagens e de estilos, com diferentes graus de parodicidade (para nós, portanto, trata-se de um gênero multiestilístico, tal como o verdadeiro romance); a própria figura de Sócrates é característica, atuando como um notável exemplo de heroização romanesca em prosa (tão diferente da épica); finalmente, profundamente característico — e isto é o mais importante para nós — é a combinação do cômico, da ironia socrática e de todos os sistemas de rebaixamento socráticos, com uma investigação séria, elevada e pela primeira vez livre do mundo, do homem e do pensamento humano. O riso socrático (abafado até a ironia) e os seus rebaixamentos (todo um sistema de metáforas e de comparações, tomados das baixas esferas da vida — dos ofícios, da vida cotidiana, etc.) aproximam e tornam o mundo familiar, para que se possa examiná-lo sem receios e livremente. O ponto de partida é a atualidade, as pessoas da época e as suas opiniões. A partir disto, desta atualidade de muitas vozes e línguas, da experiência e do conhecimento pessoais, realiza-se a orientação no mundo e no tempo (inclusive no passado absoluto da lenda). Mesmo um pretexto fútil e fortuito (e isto era canônico para o gênero) serve como ponto de partida aparente e imediato para o

ção (não monumental). É a memória individual sem referência, limitada pela fronteira da vida pessoal (não a dos ancestrais e das gerações). O caráter “de memórias” já está presente nos diálogos socráticos.

diálogo: como que realçando o "dia de hoje" e a sua conjuntura fortuita (um encontro fortuito, etc.)

Nos outros gêneros sério-cômicos encontraremos outros aspectos, nuanças e conseqüências daquele mesmo deslocamento radical do centro axiológico-temporal da orientação artística e daquela revolução na hierarquia das épocas. Algumas palavras agora sobre a sátira menipéia. Suas raízes folclóricas são as mesmas do diálogo socrático ao qual ela está ligada geneticamente (em geral a consideram como o produto da desagregação do diálogo socrático). Aqui, o papel familiarizante do riso é muito mais forte, incisivo e grosseiro. Por vezes, a liberdade nos denegritos grosseiros e aquela maneira de "virar do avesso" os aspectos nobres do mundo e as concepções humanas pode estarrecer. Porém, a esta extraordinária familiaridade do riso está associada uma problemática aguda e um fantástico utópico. Não restou nada da longínqua representação épica do passado absoluto; o mundo inteiro, e tudo o que ele tem de mais sagrado, são dados sem quaisquer distâncias, na zona de contato brutal, onde se pode agarrar tudo com as mãos. Neste mundo, inteiramente familiar, o enredo se desenvolve com uma liberdade fantástica e excepcional: do céu à terra, da terra ao inferno, do presente ao passado, do passado ao futuro. Nas visões satíricas do além-túmulo da sátira menipéia, as personagens do passado absoluto, os atuantes das diversas épocas do passado histórico (por exemplo, Alexandre o Grande) e os contemporâneos vivos colocam-se frente a frente, de maneira familiar, para conversar, e até mesmo para brigar. É extremamente típico este entrecchoque de épocas, segundo o ponto de vista da atualidade. Os argumentos desenfreadamente fantásticos e as situações da sátira menipéia estão subordinados a uma finalidade: pôr à prova e desmascarar idéias e ideólogos. Trata-se de argumentos experimentais e provocadores.

É significativa a aparição do elemento utópico neste gênero, na verdade hesitante e superficial: o presente inacabado começa a se sentir mais próximo do futuro do que do passado, começa a procurar nele os suportes de valores, mesmo que este futuro se retrate por ora como um retorno ao século de ouro de Saturno (no solo romano, a sátira menipéia era uma imagem estreita, ligada às saturnais e à liberdade do seu riso).

A sátira menipéia é dialógica, cheia de paródias e de travestizações, dotada de numerosos estilos, e que não teme nem mesmo os elementos do bilingüismo (em Varrão e sobretudo na *Consolação Pela Filosofia*, de Boécio). Que a sátira menipéia possa tecer uma enorme tela, que dê uma reflexão socialmente multiforme e polifônica de sua época, isto se atesta no *Satiricon* de Petronio.

Quase todos os gêneros da esfera sério-cômica citados por nós se

caracterizam pela presença de um elemento declaradamente autobiográfico e memorialista. O deslocamento do centro temporal da orientação literária permite ao autor, sob todas as suas máscaras e aspectos, mover-se livremente no campo do mundo que é representado, o qual, na epopéia, era absolutamente inacessível e fechado; este deslocamento coloca, de um lado, o autor e os seus ouvintes e, de outro, os heróis e o mundo por ele representados, naquele mesmo e único plano axiológico e temporal, num único nível, que atua através dos seus contemporâneos, dos possíveis conhecidos, dos amigos, que familiariza suas atitudes (lembro outra vez o início manifestada e acentuadamente romanesco de *Oniêguin*).

O campo de representação do mundo modifica-se segundo os gêneros e as épocas de desenvolvimento da literatura. Ele é organizado de maneiras diferentes e limitado de vários modos no espaço e no tempo. Este campo é sempre específico.

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, etc. Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor) redundante em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas.

É exatamente esta nova posição do autor, primeiro e formal, na zona de contato com o mundo representado, que torna possível a sua aparição no campo de representação da imagem do autor. Esta nova situação do autor é um dos mais importantes resultados para a superação da distância (hierárquica) épica. Note-se a enorme significação formal, composicional e estilística que tem esta nova posição do autor para a especificidade do gênero romanesco, não é preciso dar explicações.

Neste sentido, nos referimos às *Almas Mortas*, de Gógol. Para ele, a *Divina Comédia* afigurava-se como a forma para a sua epopéia, ele parecia ver nesta forma a grandeza do seu trabalho, mas foi uma sátira menipéia o que ele conseguiu. Ele foi incapaz de sair daquela esfera do contato familiar uma vez entrado nela, e não pôde transferir para esta esfera as imagens concretas distanciadas. As imagens distanciadas

da epopéia e as imagens do contato familiar não poderiam se encontrar de modo algum num único campo de representação: o patético irrompera no mundo da sátira menípéia como um corpo estranho, este patético concreto tornou-se abstrato e ficou escapando à obra. Gógol não teria tido êxito em passar do inferno e da escuridão para o purgatório e para o paraíso com as mesmas personagens e na mesma obra: era impossível uma passagem contínua. A tragédia de Gógol é, em certa medida, a *tragédia do gênero* (entendendo-se o gênero não no sentido formalista, mas como zona e campo da percepção de valores e da representação do mundo). Gógol perdeu de vista a Rússia, isto é, perdeu o plano da sua percepção e representação, emaranhou-se entre a memória e o contato familiar (grosso modo, ele não conseguiu focalizar a sua objetiva).

Mas a contemporaneidade, como novo ponto de partida da orientação literária, não exclui absolutamente a representação do passado heróico, ainda por cima sem qualquer travestização. Um exemplo é a *Ciropedia*, de Xenofonte (que, certamente, já não pertence ao domínio do sério-cômico, mas situa-se nas suas fronteiras). O objeto de representação é o passado, o herói é o Grande Ciro. Mas o ponto de partida da representação é a realidade da época de Xenofonte: é justamente ela que dita os pontos de vista e as orientações para certos valores. É característico que o passado heróico escolhido pelo autor não seja o nacional, mas o estrangeiro, o bárbaro. O mundo já havia desmoronado; aquele mundo monolítico e fechado (tal como era na epopéia) dera lugar a um mundo vasto e aberto, ao mesmo tempo seu e dos outros. A escolha de um heroísmo estrangeiro, característica da época de Xenofonte, era determinada por um interesse especial pelo Oriente — pela cultura oriental, pela ideologia, pelas formas sociais e políticas, esperava-se uma luz do Oriente. Tinha início a reciprocidade de culturas, ideologias e línguas. Além disso, era característica a idealização do déspota oriental: e aqui ressoa a atualidade de Xenofonte com a sua idéia (partilhada por um círculo considerável de seus contemporâneos) de renovação das formas políticas da Grécia, num sentido próximo à autocracia oriental. Semelhante idealização do autocrata oriental era, sem dúvida, profundamente estranha para todo o espírito da tradição nacional helênica. Característica ainda, e extremamente atual para a época, era a idéia da educação do homem; posteriormente ela se tornou uma das principais idéias formativas do novo romance europeu. E ainda, é característica a transferência intencional e bastante evidente para a imagem do Grande Ciro dos traços de Ciro o Jovem, contemporâneo de Xenofonte, que tinha tomado parte na sua campanha; que sofre ainda a influência de um outro contemporâneo, próximo a Xenofonte — Sócrates. E, com isto, se introduz o elemento de “memórias” na obra.

Finalmente, também é característica a forma da obra: os diálogos emoldurados pela narração. Deste modo, a atualidade e a sua problemática são o ponto de partida e o centro de interpretação de uma apreciação literária e ideológica do passado. Este passado é dado sem distanciamento, no nível da atualidade, em verdade, não em camadas baixas, mas em seu plano elevado — no nível da sua problemática avançada. Notamos como que uma nuance utópica nesta obra, como que um reflexo ligeiro e tímido do movimento do presente que parte do passado para o futuro. A *Ciropedia* é um romance no sentido intrínseco da palavra.

A representação do passado no romance não implica absolutamente a modernização deste passado (em Xenofonte há, certamente, elementos desta modernização). Pelo contrário, a representação autenticamente objetiva do passado enquanto tal só se torna possível no romance. A atualidade, com sua experiência nova, persiste na sua mesma forma de visão, na profundidade, na agudeza, na amplitude e na vivacidade dessa visão; mas ela não deve penetrar em absoluto no próprio conteúdo da representação como uma força que moderniza e que altera a singularidade do passado. Pois toda atualidade importante e séria tem necessidade de uma imagem autêntica do passado, da autêntica linguagem estrangeira de um passado estrangeiro.

A revolução na hierarquia dos tempos, que foi caracterizada por nós, determina também uma mudança radical na estrutura da representação literária. No seu “conjunto” (ainda que não seja exatamente um conjunto), o presente é, por assim dizer, em princípio e em essência, algo não acabado: ele exige uma continuidade com todo o seu ser. Ele marcha para o futuro e, quanto mais ativa e conscientemente ele vai adiante, para este futuro, tanto mais sensível e mais notável é o seu caráter de inacabado. Por isso, quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado, tanto no seu todo, como também em cada parte. O modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita), e onde a última ainda não foi dita. Para a consciência literária e ideológica, o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam, se bem que, no início, ainda obscura e confusamente, como algo que vai ser, como um eterno movimento para um futuro real, com um único processo, inacabado, que abarca todas as coisas. Todo evento, qualquer que seja, todo fenômeno, toda coisa e, em geral, todo objeto de representação literária, perde aquele caráter acabado, aquele desesperador aspecto de “pronto” e imutável, inerente ao mundo épico do “passado absoluto”, protegido por uma fronteira inacessível do presente que se prolonga e não tem fim. Graças ao contato com o presente, o

objeto se integra no processo inacabado do mundo a vir, e nele deixa a sua marca de inacabado. Qualquer que seja a sua distância de nós no tempo ele está ligado ao nosso presente, inacabado pelas contínuas mutações temporais, e entra em relações com a nossa incompletude, com o nosso presente, e este presente avança para um futuro ainda não perfeito. Neste contexto inacabado perde-se o caráter de imutabilidade semântica do objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente. Isto conduz a transformações radicais na estrutura da representação literária, que adquire uma atualidade específica. Ela entra em relação — numa ou outra forma ou medida — com aquele acontecimento da vida que está se desenvolvendo agora, ao qual também nós — autor e leitores — estamos ligados de maneira substancial. Com isto, cria-se uma zona de estruturação de representações radicalmente nova no romance, uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição e, por conseguinte, também com o futuro.

A profecia é própria da epopéia, a predição é própria do romance. A profecia épica se realiza totalmente nos limites do passado absoluto (se não em dada epopéia, ao menos nos limites da tradição que a envolve). Ela não diz respeito ao leitor e ao seu tempo real. Já o romance quer profetizar os fatos, predizer e influenciar o futuro real, o futuro do autor e dos leitores. O romance tem uma problemática nova e específica; seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro.

A “modernidade” do romance é indestrutível, modernidade esta relegada a uma avaliação injusta dos tempos. Lembremos a reavaliação do passado na Renascença (“as trevas da idade gótica”), no século XVIII (Voltaire), no positivismo (a denúncia dos mitos, das lendas, da heroicização, o afastamento máximo da memória e, antes do empirismo, a redução do conceito de “conhecimento”, o progressismo mecanicista como critério supremo).

Abordemos algumas particularidades literárias ligadas a estas questões. A ausência de um acabamento e de um arremate internos levou a um forte reforço das exigências de um mesmo acabamento e arremate, externos e formais, particularmente no que toca ao sujeito. Novamente se coloca o problema da “origem”, do “fim” e da “consistência”. A epopéia é indiferente a um começo formal, ela pode ser incompleta (isto é, pode ter um final como que devido ao acaso). O passado absoluto é fechado e finito, tanto no seu todo, como em

qualquer parte. Por isso, pode-se elaborar e apresentar qualquer parte como um todo. Não é possível abarcar todo o mundo do passado absoluto (e ele é único quanto ao argumento) numa única epopéia (isto significaria recontar toda a tradição nacional), e é difícil abarcar até mesmo alguma das suas partes significativas. Mas isto importa pouco, pois a estrutura do todo se repete em cada parte, e cada parte é acabada e fechada como um todo. Pode-se começar a narração a qualquer momento, e terminá-la a qualquer momento. A *Iliada* apresenta-se como um extrato fortuito do ciclo troiano. O seu final (as exéquias de Heitor), do ponto de vista romanesco não poderia servir de modo algum como fim para um romance, mas o caráter de acabamento épico não se ressentido disto. O interesse particular suscitado pelo “fim”: — e como terminará a guerra? Quem vencerá? Quer será de Aquiles? etc. — é totalmente excluído na atitude do material épico, tanto pelos seus motivos externos, quanto pelos internos (o aspecto de enredo na tradição já era conhecido de antemão). O interesse particular pelo “o que vem depois” (o que vai acontecer?) e o interesse pela “conclusão” (como terminará) são característicos unicamente para o romance e possíveis somente na zona de proximidade e de contato (impossíveis numa representação remota).

Na representação à distância, todo evento é dado e é impossível o interesse pelo sujeito (que não se conhece). Já o romance especula sobre as categorias da ignorância. Surgem diversas formas e métodos para a utilização dos excessos do autor (aquilo que o herói não sabe e não vê). Pode-se utilizar externamente estes excessos no enredo e na elaboração para a conclusão fundamental (e na exteriorização específica do romance) da representação do homem. Surge também o problema de outra eventualidade diferente.

As singularidades da zona romanesca nas suas diferentes variantes se manifestam de vários modos. Um romance pode ser isento de qualquer problemática. Tomemos, por exemplo, um romance de folhetim. Nele, não há nada da problemática filosófica ou sócio-política e nem de psicologia; por conseguinte, não é através das suas esferas que se pode estabelecer o contato com algum evento inacabado da nossa existência. A ausência de distância e de zona de contato são tratados aqui de maneira diferente: no lugar da nossa vida enfadonha nos oferecem um sucedâneo, é verdade, mas se trata de uma existência fascinante e brilhante. Pode-se participar dessas aventuras e se auto-identificar com os seus personagens, tais romances quase sempre servem de substituto da nossa vida particular. Nada de semelhante é possível com relação à epopéia e aos outros gêneros distanciados. É aqui que se revela também um perigo, específico desta zona de contato romanesco: é possível introduzir-se a si próprio no romance (jamais na epopéia e nos outros gêneros distanciados). Daí, a possibili-

dade de fenômenos tais como a substituição da vida particular pela leitura imoderada de romances ou por sonhos à maneira romanesca (como o personagem das *Noites Brancas*), como o bovarismo, como a manifestação da vida dos personagens romanescos em voga — desencantados, demônios, etc. Os outros gêneros só são capazes de gerar fenômenos semelhantes quando se romancizam, isto é, se transportam para a zona de contato romanesca (por exemplo, os poemas de Byron).

Uma outra manifestação da maior importância para a história do romance liga-se à nova orientação temporal e à zona de contato: trata-se das relações particulares do romance para com os gêneros extraliterários — a vida corrente e a ideologia. Já desde o começo, o romance e os seus gêneros precursores apoiavam-se em diversas formas extraliterárias da vida pública e privada, sobretudo retóricas (e existe até mesmo uma teoria que deriva o romance da retórica). E nas épocas seguintes de sua evolução, o romance se utilizou larga e substancialmente das cartas, dos diários, das confissões, dos métodos da nova retórica judicial, etc. Construído na zona de contato com um evento da atualidade inacabada o romance freqüentemente ultrapassou as fronteiras da arte literária específica, transformando-se então ora num sermão moralizador, ora num tratado filosófico, ora em verdadeira diatribe política, ora em algo que se degenera numa obscura confissão íntima, primária, em “grito da alma”, etc. Todos estes fenômenos são extremamente característicos do romance, enquanto gênero, que está por se constituir. Pois as fronteiras entre o artístico e o extraliterário, entre a literatura e a não literatura, etc., não são mais estabelecidas pelos deuses. Toda especificidade é histórica. O porvir da literatura não é só crescimento e mudança nos limites das inabaláveis fronteiras de sua especificidade, ele abala as próprias fronteiras. O processo de modificação das fronteiras pelo domínio da cultura (inclusive da literatura) é um processo extremamente lento e complexo. Violações isoladas das fronteiras desse *specificum* (como aquelas acima indicadas) não são mais do que sintomas deste processo que se desenvolve a grande profundidade. No romance, enquanto gênero que se constitui, estes sintomas da transformação da especificidade revelam-se muito mais freqüentes, nítidos e bem mais característicos, pois é o romance que os encabeça. O romance pode servir como documento para a previsão dos grandes destinos, ainda longínquos, da evolução literária.

Porém, a modificação da orientação temporal e da zona de edificação das representações não revela nada mais profundo e essencial do que a reestruturação da representação do homem na literatura. Entretanto, nos limites do presente estudo, eu só poderei abordar de maneira rápida e superficial esta grande e complexa questão.

O homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto e de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heróico, mas está desesperadamente pronto, ele está todo ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. Ademais, ele é completamente exteriorizado. Entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância. Todo o seu potencial e todas as suas possibilidades são realizadas até o fim, na situação do seu ambiente social, em todo o seu destino, e até mesmo na sua aparência; à parte este destino definido e esta situação precisa, não resta nada dele. Ele se tornou tudo aquilo que poderia tornar-se, e não poderia ter-se tornado outra coisa que não fosse isto. Ele está completamente exteriorizado no sentido mais elementar e quase literal da palavra: nele, tudo é aberto e se manifesta a alta voz, o seu mundo interior e todos os seus traços externos, comportamentos e ações estão situados num único nível. Seu ponto de vista sobre si mesmo coincide plenamente com o ponto de vista dos outros sobre ele: seu meio (sua coletividade), seu cantor e seus ouvintes.

Neste sentido, abordemos o problema da “autoglorificação”, em Plutarco e em outros. O “eu próprio”, num plano distante, existe não de si e para si, mas para os descendentes, para a lembrança antecipada da posteridade. “Eu reconheço a mim e a minha imagem num plano distante e longínquo; minha consciência está isolada de mim neste plano distante da memória; eu me vejo pelos olhos de outrem”. Esta coincidência de formas — dos pontos de vista sobre si mesmo e sobre outrem — tem um caráter ingênuo e íntegro, sem discrepâncias entre si, não há ainda a confissão-auto-acusação. Aquilo que se representa coincide com aquilo que é representado⁵.

Ele vê e sabe de si somente aquilo que os outros vêem e sabem. Tudo o que outros, ou o autor, dizem dele, ele poderá dizer sobre si mesmo e vice-versa. Não há nada para procurar nele, nada para adivinhar, não se pode desmascará-lo, nem provocá-lo: ele está totalmente do lado de fora, sem envoltório e sem núcleo. Além do mais, o homem épico é desprovido de qualquer iniciativa ideológica (assim como as personagens e o autor). O mundo épico conhece uma só e única concepção de mundo inteiramente acabada, igualmente obrigatória e indiscutível para os personagens, para o autor e para os ouvintes. O homem épico está igualmente desprovido de iniciativa lingüística; o mundo épico conhece uma só e única língua constituída. Por

⁵ O epos se desintegra então, quando começa a procura de um novo ponto de vista sobre si próprio (sem misturar os pontos de vista dos outros). O gesto romanesco expressivo se apresenta como um desvio da norma; mas este seu caráter “errôneo” revela, por sua vez, o seu sentido subjetivo. No início há um desvio da norma, depois, a problemática da própria norma.

isso, nem a concepção de mundo e tampouco a língua podem servir como fatores de delimitação e de constituição das representações do homem e das suas individualizações. Aqui, os indivíduos são delimitados, constituídos, individualizados por situações e destinos diversos, mas não por "verdades" diferentes. Nem mesmo os deuses estão separados dos humanos por alguma "verdade" particular: eles têm a mesma língua, a mesma concepção de mundo, o mesmo destino, a mesma extroversão ininterrupta.

Estas particularidades do homem épico, partilhadas basicamente por outros gêneros distanciados elevados, originam a beleza excepcional, a coesão, a claridade cristalina e o polimento literário desta representação do homem, mas, por outro lado, elas também engendram a sua limitação e uma certa irrealidade nas novas condições da existência humana.

A destruição da distância épica, a passagem da imagem do homem, do plano distante, para a zona de contato com um evento inacabado do presente (e, por conseguinte, também do futuro) conduz a uma reestruturação radical da representação do homem no romance (e, portanto, em toda literatura). Neste processo, as fontes folclóricas e cômico-populares do romance exerceram um papel considerável. A primeira etapa, essencial para a formação, foi a familiarização cômica da figura humana. O cômico destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem com liberdade e de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização. Uma importante dinâmica foi introduzida na representação do homem, a dinâmica da incompatibilidade e da discrepância entre seus diversos aspectos: o homem deixou de coincidir consigo mesmo e, portanto, também o enredo deixou de revelar o homem por inteiro. De todas estas divergências e discrepâncias, o riso tira antes de tudo os efeitos cômicos (e não apenas cômicos), originando já nos gêneros sério-cômicos da Antigüidade figuras de outra ordem como, por exemplo, a figura grandiosa e heróica de Sócrates, tratada na sua totalidade de maneira nova e complexa.

Característica é a estrutura literária das máscaras populares estáveis, que têm exercido enorme influência na formação da representação humana no romance, nos estágios mais importantes da sua evolução (os gêneros sério-cômicos da Antigüidade, Rabelais, Cervantes). O herói épico e trágico não está nada fora do seu destino e do enredo que o condiciona. Ele não pode se tornar herói de um destino diferente, de um outro enredo. As máscaras populares — Makkus, Polichinelo, Arlequim — ao contrário, podem seguir qualquer destino e figurar em quaisquer situações (às vezes mesmo no interior de uma só peça), mas elas jamais se deixam esgotar, mantendo sempre sobre

qualquer situação e destino o seu excedente de alegria, conservando em todos os momentos a sua face humana pouco complicada e inexaurível. Por isso, tais máscaras podem atuar e falar "fora-do-enredo"; melhor dizendo, é exatamente nas suas apresentações improvisadas — nas *trices* das atelanas, nos *lazzi* da comédia italiana — que elas melhor revelam o seu rosto. Nem o herói épico, nem o trágico, pode se apresentar por sua própria natureza numa pausa improvisada ou num entreato: para isto ele não tem nem rosto, nem gesto e nem palavras; nisto reside a sua força e também a sua limitação. Épico ou trágico, é o herói que perece, pois esta é a sua natureza. As máscaras populares, ao contrário, jamais perecem: nem um só tema das atelanas, das comédias italianas, ou das comédias francesas "italianizadas", prevê ou pode prever a morte real de Makkus, de Polichinelo ou de Arlequim. Em compensação, muitos prevêm sua morte fictícia e cômica (com a subsequente ressurreição). São os heróis das improvisações livres, e não aqueles da tradição, os heróis de um processo indestrutível, eternamente renovado, sempre atual da vida, não são os heróis do passado absoluto.

Estas máscaras e a sua estrutura (não coincidentes consigo mesmas e que em cada situação dada é extravasamento de alegria e inexauribilidade de *verve*) exerceram, repetimos, uma enorme influência na representação do homem no romance. Esta se conservou nele, mas sob uma forma mais complexa, mais aprofundada e mais séria (ou sério-cômica), quanto ao conteúdo.

Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade. Ele não pode se tornar inteira e totalmente funcionário, ou senhor de terras, comerciante, noivo, rival, pai, etc. Se um personagem do romance consegue-o, isto é, se ele se ajusta inteiramente à sua situação e ao seu destino (o personagem "de gênero" da vida quotidiana, a maioria dos personagens secundários do romance), então, o seu excedente de humanidade pode se realizar na imagem principal do herói; e este excedente sempre se realizará segundo a orientação formal e conteudística do autor, nos moldes da sua visão e da representação do homem. A mesma zona de contato com o presente inacabado e, por conseguinte, com o futuro, cria a necessidade de tal não coincidência do homem consigo mesmo. Nela sempre permanecem as virtualidades irrealizadas e as exigências não satisfeitas. Há um porvir, e este porvir não pode deixar de se referir à imagem do homem, de ter suas raízes nele.

O homem não se encarna totalmente na substância sócio-histórica do seu tempo. Não existem as formas que poderiam encarnar totalmente todas as possibilidades e exigências humanas, onde ele poderia

dar tudo de si até a última palavra — como o herói épico ou trágico — formas que ele poderia preencher até os limites e, ao mesmo tempo, sem extravasar. Sempre resta um excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele. Todos os hábitos existentes são estreitos (e, portanto, cômicos) para o homem. Mas esta humanidade excedente, não encarnada, pode se realizar, não no personagem, mas no ponto de vista do autor (por exemplo, em Gógol). Quanto à realidade romanesca — ela é uma das realidades eventuais, ela não é indispensável, ela é fortuita e carrega em si outras possibilidades.

A entidade épica do homem se desagrega no romance segundo outras linhas: surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior e, como resultado, leva o aspecto subjetivo do homem a tornar-se objeto de experiência e de representação. Inicialmente, no plano cômico e familiarizante, constata-se uma antinomia específica de aspectos: o homem visto por si mesmo e pelos olhos de outrem. Esta desintegração da entidade épica (e trágica) do homem no romance vai de encontro aos pródromos de uma entidade nova e complexa, um estágio mais elevado da evolução humana.

Finalmente, o homem adquire no romance uma iniciativa ideológica e lingüística que modifica a sua figura (um tipo novo e superior de individualização do personagem). Já no antigo estágio da sua evolução, o romance apresentava as notáveis figuras dos personagens ideólogos; tal como Sócrates, ou Epicteto rindo, no chamado *Romance de Hipócrates*, ou, ainda, a figura profundamente romanesca de Diógenes na vasta literatura dialogada dos cínicos e na sátira menipéia (aqui ele se aproxima fortemente da imagem da máscara popular) e, finalmente, Menipo, em Luciano. O personagem de romance, como regra, é um ideólogo em maior ou menor grau.

Eis apresentado um esquema um tanto abstrato e simplificado da maneira como o homem é reconstruído no romance.

Tiremos algumas conclusões.

O presente, com seu caráter inacabado, considerado como ponto de partida e centro de orientação literário-ideológica, marca uma revolução grandiosa na consciência criadora do homem. No mundo europeu, esta reorientação e destruição da antiga hierarquia dos tempos receberam o seu caráter fundamental de gênero nas fronteiras da Antigüidade clássica e do Helenismo e, nos tempos modernos, no período tardio da Idade Média e na Renascença. Durante esse período são lançadas as bases do gênero romanesco, se bem que esses elementos já há muito estivessem preparados e suas raízes penetradas no folclore. Todos os outros gêneros elevados nesta época já há muito eram gêneros constituídos, velhos e quase esclerosados, impregnados de alto a baixo pela antiga hierarquia dos tempos. O romance, enquanto

gênero, desde o início se constituiu e se desenvolveu no solo de uma nova sensibilidade em relação ao tempo. O passado absoluto, a tradição, a distância hierárquica não tiveram nenhuma parte no processo da sua formação como gênero (eles desempenharam somente um papel insignificante em certos períodos da sua evolução, quando este era submetido a uma certa “epização” como, por exemplo, o romance barroco).

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. A nova e sóbria imagem da arte romanesca em prosa e a nova concepção crítica científica, fundamentada na experiência pessoal, se formaram lado a lado e simultaneamente. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda literatura. Por isso, uma vez nascido, ele não pode ser simplesmente um gênero ao lado dos outros gêneros e tampouco pode estabelecer relações mútuas com eles, no sentido de uma coexistência pacífica e harmoniosa. Diante do romance todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente. Tem início um longo conflito pela romancização dos outros gêneros, pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada. O curso deste conflito será complexo e sinuoso.

A romancização da literatura não implica em absoluto a imposição aos outros gêneros de um cânone estrangeiro e não peculiar, pois o próprio romance está privado deste cânone; ele, por sua natureza, é acanônico. Trata-se da sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir. Por isso, a romancização dos outros gêneros não implica a sua submissão a cânone estranhos; ao contrário, trata-se de liberá-los de tudo aquilo que é convencional, necrosado, empolado e amorfo, de tudo aquilo que freia sua própria evolução e de tudo aquilo que os transforma, ao lado do romance, em estilizações de formas obsoletas.

Desenvolvi minhas posições de uma forma um tanto abstrata, illustrei-as somente com alguns exemplos da antiga etapa da formação do romance. Esta minha escolha foi determinada pelo fato de que entre nós, na Rússia, a significação desta etapa tem sido fortemente menosprezada. Mesmo que se fale de um antigo estágio do romance,

tem-se tido em vista, por tradição, unicamente o "romance grego". Ora, a antiga etapa do romance tem um enorme significado para a exata compreensão da natureza deste gênero. Mas, em solo antigo, o romance não podia desenvolver efetivamente todas aquelas possibilidades que se revelaram no mundo moderno. Notamos que, em certas cenas da Antigüidade, o presente inacabado começava a se sentir mais perto do futuro do que do passado. Todavia, no solo sem perspectivas da sociedade antiga, este processo de reorientação para um futuro real não podia ser concebido: pois este futuro real não existia. Esta reorientação se concretizou pela primeira vez no período da Renascença. Nesta época, o presente, a atualidade, se fizeram sentir não só como um prolongamento sem fim do passado, mas também como um novo e verdadeiro começo heróico. Perceber as coisas no nível de sua atualidade significava não só diminuir a atualidade, mas também levantá-la para uma nova esfera heróica. Pela primeira vez, na época da Renascença, o presente se fez sentir com toda nitidez e consciência, incomparavelmente mais próximo e mais aparentado ao futuro do que ao passado.

O processo de evolução do romance não está concluído. Ele entra atualmente numa nova fase. Nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Estes traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance.

1941

RABELAIS E GÓGOL

(Arte do discurso e cultura cômica popular)

No livro sobre Rabelais¹ tentamos mostrar que os princípios fundamentais da obra deste grande artista foram determinados pela cultura cômica popular do passado. Uma das falhas essenciais da crítica literária moderna está no fato de que ela tenta colocar toda a literatura — em particular, a renascentista — nos moldes de uma cultura oficial, enquanto que só se pode compreender efetivamente a obra de Rabelais no fluxo da cultura popular, que sempre, em todas as etapas do seu desenvolvimento, tem resistido à cultura oficial e tem produzido o seu ponto de vista particular sobre o mundo e suas próprias formas para refleti-lo.

A crítica literária e a estética partem em geral de manifestações estreitas e empobrecidas da literatura cômica dos últimos três séculos, e igualmente tentam encaixar à força o riso da Renascença nestas suas concepções restritas de riso e de cômico; entretanto, tais concepções estão longe de ser suficientes até mesmo para se compreender Molière.

Rabelais é o herdeiro e o realizador de um riso popular milenar. Sua obra é a chave insubstituível para toda a cultura cômica europeia nas suas manifestações mais vigorosas, profundas e originais.

Abordaremos aqui o fenômeno mais significativo da literatura cômica dos tempos modernos — a obra de Gógol. Interessam-nos unicamente os elementos da cultura cômica popular na sua obra.

Não tocaremos na questão relativa à influência direta ou indireta de Rabelais sobre Gógol (através de Sterne e da escola naturalista

¹ M. M. Bakhtin, *A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular da Idade Média e da Renascença*. Moscou, Khuddójestvennaia Literatura, 1965. O presente artigo constitui o fragmento de uma dissertação sobre Rabelais que não foi incluída no livro. [Este livro foi publicado em língua portuguesa, em 1987, pela Editora Hucitec, com o título *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais* (N.d.E.).]