

Formas do romance

Otto Maria Carpeaux

Existem ótimos romances que descrevem com precisão fotográfica a realidade, e outros que nos levam para mundos perfeitamente imaginários. Uns e outros podem se considerar como casos marginais do romance normal que não apresenta mundos irreais nem sequer mundos reais, mas mundos possíveis. Reside nisso a própria definição do romance, que não é uma aventura da imaginação nem uma reprodução de fatos autenticados, e sim uma ficção: invenção de fatos e caracteres cuja possibilidade é controlada pela nossa experiência real de vida.

Mas por que inventar? Por que “fingir”? Por que escrever ficção? Não existem porventura outros empenhos, incomparavelmente mais úteis e urgentes?

Passamos por uma época de transição. Os caminhos se separam. O que é necessário são decisões. Para apressá-las literariamente, escrevem-se artigos de fundo e ensaios, relatórios documentados e tratados de propaganda. Mas ficção? Coisa inventada como uma ficção, poderia jamais ser matéria e motivo de decisões?

Infelizmente, não existe resposta certa a essas perguntas, como acontece quase sempre quando as perguntas são de importância transcendental. Aquela pergunta, que diz respeito ao romance, raramente foi apresentada; mas está na lógica de todo pragmatismo contemporâneo. É, por assim dizer, a última consequência da atitude cervantina de não acreditar na veracidade dos romances de cavalaria. A atitude de Cervantes ajudou a destruir

os últimos vestígios imaginários da ordem feudal; e a dúvida quanto à veracidade do romance em geral toca nas próprias bases da nossa civilização, na razão de ser de todas as “coisas fictícias”, da literatura, das artes plásticas, da música, até da matemática e das “ciências puras”. Para que tudo isso?

Evidentemente, só se fala de literatura sincera. Os motivos secundários – vaidade de ver-se impresso, gosto de ganhar dinheiro – devem-se eliminar de antemão. O romancista sério, embora inventando seus fatos e personagens, está convencido de apresentar verdades, as suas verdades artísticas. Mas não conta com loucos da espécie de Don Quixote que poderiam tomar ao pé da letra aquelas verdades. Não pretende fazer acreditar que aqueles fatos de seu enredo novelístico aconteceram ontem ou aconteceriam amanhã; pretende apenas dizer que poderiam acontecer, que são possíveis. Para convencer disso os leitores, usa um processo de simbolização: o que acontece, no romance, à pessoa Fulano, é de significação simbólica, quer dizer, que tem importância também para o leitor Beltrano. Essa simbolização, meio indispensável de comunhão entre o romancista e o seu público, é conseguida pela aplicação de uma técnica de simbolização: a técnica do romance. O número dos assuntos é bastante reduzido; a quantidade mesma dos bons romances é muito grande; e os mesmos assuntos recebem nas mãos de romancistas diferentes simbolização e significação muito diversas. Não é no assunto, mas na técnica que estão inscritos os intuídos secretos do romancista: por que escreveu o romance assim e não de outra maneira, e por que escreveu um romance.

A técnica do romance é assunto muito discutido. Em geral, fizeram-se apenas apologias de certos gêneros de romance, e os imparciais, como Thibaudet, não foram além de sugestões, embora fertilíssimas. O livro mais profundo sobre o assunto – *The craft of fiction*, de Percy Lubbock – não peca por clareza, é leitura difícilíssima, talvez porque o

crítico inglês quisesse elaborar uma teoria pura, abstraindo de todos os elementos históricos. Mas as origens do romance e a evolução do gênero têm importância muito grande para a compreensão do problema.

Três literaturas disputam-se a honra de ter criado o romance (o romance russo veio muito mais tarde): a literatura espanhola, a francesa e a inglesa. A Espanha tem, sem discussão, a prioridade cronológica: deu ao mundo o primeiro grande romance, o *Don Quixote*. Da França, todo o resto do mundo aprendeu a fazer romance; e Balzac é talvez o maior mestre de todos. O romance inglês, ao contrário, é inimitável; não é um gênero literário, é uma revelação. Conforme a expressão pitoresca de Edmund Gosse, o romance inglês, quando surgiu no século XVIII, produziu entre os europeus do Continente a mesma impressão que um espelho entre selvagens recém-descobertos. Três efeitos muito diferentes, produzidos por técnicas novelísticas diferentes que, por sua vez, provêm de origens diferentes.

O romance espanhol moderno provém do romance de cavalaria, isto é, da massa das lendas e fábulas medievais, condensadas em espelhos do feudalismo decadente, como no *Amadis* e no *Palmeirim da Inglaterra*: mundo fantástico, de irreabilidade perfeita, oposto ao mundo real das coisas espanholas, perturbando-o da mesma maneira como perturbou o espírito de Don Quixote. A Espanha de 1600 é um país em que uma ideologia fantástica esconde a realidade social. Tratava-se de pôr em ordem as coisas: desmascarando a irreabilidade daqueles fantasmas, como fez Cervantes, ou opondo-lhes, com naturalismo duro, a realidade social dos mendigos, ladrões e prostitutas, como fez o romance picaresco dos Alemães, Espinel e Quevedo. A leitura do *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, obra só hoje devidamente apreciada, demonstra que o romance picaresco espanhol não é uma série de aventuras mais ou menos sujas, como nas imitações francesas e inglesas, mas uma

lição de pessimismo social, uma discussão ideológica. O romance espanhol – claro que falamos em generalizações – conservou sempre essa feição ideológica: até nos romances de Pérez Galdos, até nas picarescas *Memorias de un hombre de acción*, de Baroja, até no *Belarmino y Apolonio*, de Pérez de Ayala, o romance mais autenticamente ideológico que se escreveu depois do *Don Quixote*.

Quanto ao romance francês, já o velho Brunetièrre sabia das origens: provém do teatro clássico. *La princesse de Clèves* saiu entre *Andromaque* e *Phèdre*. O romance francês – é quase supérfluo repetir que falamos em generalizações – é romance de análises psicológicas, racinianas; o seu maior mestre, Stendhal, inimigo romântico de Racine, é no fundo um clássico da psicologia raciniana. Mesmo quando o romance francês toma feição sociológica, como em Balzac, chega a tipos de comédia mollièriana: o velho Grandet, Père Goriot, Cousin Pons, Cousine Bette. Ao mecanismo teatral do romance francês corresponde a incapacidade de representar toda a abundância da vida: então degenera, como nos romances de Victor Hugo, e, um nível mais baixo, em Dumas père e Sue. Em francês, os romances mais “ideológicos”, de um Malraux por exemplo, conservam a tensão dramática. A ideologia não é incorporada na ação mas discutida; afinal, o *Jean Barois* de Roger Martin du Gard será um romance dialogado, teatro lido.

O romance inglês não tem uma fonte só. Foi criado por três gênios diferentes: Defoe, Richardson e Fielding. *Moll Flanders* passa por uma imitação genial dos romances picarescos espanhóis com os quais tem em comum o relato das aventuras duvidosas na primeira pessoa do singular. As investigações de A. W. Secord, em torno da técnica narrativa de Defoe, demonstraram, porém, que Defoe não

se inspirou em romances picarescos e sim – muito mais conveniente para o primeiro grande porta-voz da burguesia inglesa – em tratados morais; de modo que a fonte imediata da duvidosa *Moll Flanders* é um pio *The family instructor*, compêndio de auto-educação moral para pessoas desviadas. Quanto a Samuel Richardson, que só hoje encontra a devida apreciação – *Clarissa* e *Sir Charles Grandison* não têm importância meramente histórica, mas são obras-primas vivas – acreditava-se também numa ascendência errada: Richardson mal conheceu a *Princesse de Clèves*, e não sabia da *Marianne* de Marivaux. A fonte de sua arte psicológica não é indiretamente o teatro francês, mas diretamente o teatro inglês da época da rainha Ana. F. G. Black pôde recentemente demonstrar que comédias como *The conscious lover* e *The tender husband*, de Steele, ou *The distressed mother*, de Ambrose Philips, são as fontes da técnica de Richardson: compor os seus romances de cartas, nas quais as personagens explicam diretamente, como em diálogo teatral, os seus sentimentos íntimos. Fielding, enfim, deu a síntese de Defoe e Richardson: o seu *Tom Jones* passa, invariavelmente, desde dois séculos, por ser o maior romance inglês. Fielding não se restringe a reproduzir as experiências fatalmente limitadas da primeira pessoa do singular, nem decompõe a ação em pontos de vista parciais, epistolares. Fielding, como um deus onipotente, sabe tudo das suas personagens, dirige soberanamente todos os acontecimentos. Dá toda a abundância de vida, o que é, desde então, o segredo do romance inglês. [...] [LR]¹ ca da composição. Mas cada um dos três primeiros mestres já dispõe de uma técnica bem definida: Defoe, da técnica autobiográfica; Richardson, da técnica epistolar; Fielding, da técnica do romancista onisciente. Ora, esta última palavra parece-me duma importância extraordinária.

1 As reticências entre colchetes indicam espaço vazio no fim da linha; as letras LR, também entre colchetes, uma linha repetida. As falhas de impressão tornam talvez irrecuperável o texto integral, salvo no caso de publicação em outra fonte.

À primeira vista, a “onisciência” do romancista parece quase atributo metafísico. Antes, porém, era um elogio crítico. Certos grandes romancistas, Balzac sobretudo, foram elogiados por considerarem as suas personagens como homens vivos, em carne e osso, e por saberem delas muito mais do que depositaram nos romances; mais e tudo. Mas a verdadeira “onisciência” seria destruída por saber das personagens mais do que está no romance porque no romance do romancista “onisciente” está tudo o que ele sabe dos acontecimentos e das personagens, nem menos nem mais: não há mais. Qualquer coisa de mais seria algo misterioso, escondido aos olhos do leitor, e no romance do romancista “onisciente” existe confiança absoluta e mútua entre autor e leitor, baseada na comunhão de idéias, no reconhecimento comum dos valores que regem o mundo fechado e bem ordenado do romancista “onisciente”. É um cosmos de valores tradicionais. Mas não só de valores tradicionalistas. Um romancista conservador e um público aristocrático ou grande-burguês encontram-se na mesma relação de confiança mútua e de comunhão de idéias que um romancista de idéias radicais ou revolucionárias com um público pequeno-burguês ou proletário. Em ambos os casos, trata-se de um cosmos bem organizado de valores que já vigoram ou hão de vir, essa diferença não importa. O romancista que dispõe dum público correligionário, no sentido mais amplo da palavra, será sempre onisciente.

Acontece, porém, nas épocas de transições sociais, que aquela comunhão de valores se quebra. A época após a Primeira Guerra Mundial, por exemplo, apresentou uma desintegração multiforme e de todas as classes sociais, uma dissolução anárquica dos valores morais. O casamento que a todos os romancistas ingleses da época vitoriana tinha pareci-

do o fim mais conveniente duma aventura novelística, perdeu essa aparência satisfatória, e o famoso “triângulo”, peça de resistência dos romancistas franceses, tornou-se assunto sem importância. São apenas exemplos, exemplos duma situação na qual os romancistas já não dispunham de valores geralmente conhecidos e, por consequência, o público entrou a perder a confiança na onisciência dos romancistas. Certamente, os leitores não tinham julgado como acontecimentos autenticados pelo tabelião os relatos de Balzac e Dickens, o que teria sido a atitude de Don Quixote; mas agora perderam a fé até na possibilidade daquelas convenções, já não aplicáveis à sua própria vida particular: tomaram-se Don Quixotes às avessas, fugiram do romance, para encontrarem “verdade” mais autêntica na biografia e na história romanceadas.

Nesta situação, os romancistas mais conscientes retiraram-se da comunhão com um público também incerto. A técnica novelística acompanhou a dissolução de todos os valores burgueses, voltando às suas origens. Os romancistas renunciaram à onisciência, impossível no caos de todos os valores destruídos, em que só a pessoa subjetiva permaneceu como ponto fixo. A solução mais lógica teria sido a retirada para o relato em primeira pessoa do singular: solução de Proust. Mas contra isso surge hoje a suspeição fundada da autobiografia, o que não acontecia com a primeira pessoa do singular picaresca ou de Defoe. Nada mais restava além de² dissolver este último ponto fixo também em movimentos do subconsciente. O romance de Joyce é o legítimo, e último, sucessor do romance em primeira pessoa do singular de Defoe; e as mudanças ocorridas explicam por que os tratados morais, que foram as fontes de Defoe, se transformaram ironicamente no maior tratado de ausência completa de todos os valores morais que existe: *Ulysses*.

2 No original: “Não havia nada senão”, má tradução do francês, língua em que Carpeaux costumava pensar e escrever.

Entre os tradicionalistas oniscientes e os “subconscientistas” niilistas está uma “terceira gente”: os que são, como disse Gide, “de nenhum partido porque têm pensamentos de todas as cores”.

Who would be satisfied his mind is no
Continent but an archipelago.
(C. Day Lewis, *Transitional Poem*)

Transformaram a terceira possibilidade histórica, o romance epistolar, em relato indireto, perspectivado, apresentando os acontecimentos através de pontos de vista diferentes de contadores intermediários: assim, Henry James, Conrad, Gide. Estes têm, ao que parece, a consciência mais clara da relatividade de todos os valores nas épocas de transição.

Esses processos aprofundaram cada vez mais o abismo entre os romancistas e o público, de modo que certos observadores já falaram em “fim do romance”. Afinal, ninguém escreve romances para si próprio, mas para serem lidos e acreditados por outras pessoas, pela “audiência”. Há uma vontade de persuasão, um elemento de retórica em todo romance. Muito caracteristicamente, no romance russo, sempre feito para fins moralistas e de propaganda ideológica, e que precisa ser compreendido, aquelas novas formas sofisticadas têm pouca importância, prevalecendo até hoje a atitude tradicional do romancista onisciente. Essa forma tradicional do romance é comum a todos que acreditam num cosmos de valores, quer já existente quer por existir;

e dentro dessa forma tradicional, a diferença entre romancistas conservadores e romancistas revolucionários só aparecerá na escolha do que lhes parece importante e significativo, isto é, no que eles têm de comum com os seus públicos respectivos.

Mas quando não existe nada de comum dessa espécie? Como então evitar o caos completo do qual o romance do “fluxo de consciência” é a expressão novelística? Então, a decisão só pode encontrar-se no reconhecimento de nos encontrarmos numa época de transição, na qual os valores velhos e novos coexistem, situação cuja expressão literária só pode ser ambígua e relativa. É esta a razão de ser do “romance indireto”, de Henry James, Conrad, Gide, expressão duma atitude que não é, de modo algum, uma decisão ou indecisão moral, mas que é perfeitamente sincera. Numa época em que as decisões se impõem ou se arrancam, esta última atitude reserva às vítimas das desgraças contemporâneas a liberdade da decisão, liberdade que é o único meio de conseguir decisões livres e sinceras. Eis a razão de ser da arte, promessa do “reino de liberdade”, fora do “reino da necessidade”; da arte produzindo símbolos da liberdade na hora terrível em que a Sinceridade, não por acaso a deusa de Gide, se senta para julgar as almas. “These are the times that try men’s souls”.

Publicado originalmente na *Revista d'O Jornal*, 12 mar. 1944, p. 3.

Willi Bolle por Olgária Matos

Olgária Matos

Professora da Universidade de São Paulo

Willi BOLLE, *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin, São Paulo, Edusp, 1994.

Entrevista

De início, gostaria de mencionar por que este arcaísmo no título da obra: *Fisiognomia da metrópole moderna*. Dentre outras razões, a que mais se destaca é o fato de Willi Bolle considerar a análise que os fisionomistas, em particular Lavater, realizam acerca dos caracteres humanos a partir do seu fenótipo. Então, esse arcaísmo remete, ao mesmo tempo, a uma prática comum no século XIX, de conhecer estados de espíritos através da sua transmissão fisionômica e, ao mesmo tempo, para diferenciá-la do seu uso no senso comum em que consideramos a fisionomia como um aspecto apenas externo do rosto de uma pessoa e não a constituição da alma presente nesta exposição dos caracteres através do corpo.

A obra de Willi Bolle é o trabalho mais completo até hoje publicado, seja em literatura alemã, seja na literatura especializada em italiano, em inglês britânico ou norte-americano, em francês, em espanhol, e até mesmo em português, pois ela dá conta de um conjunto de problemas do autor desde as suas produções de 1916 até 1940, incluindo, portanto, desde a filosofia da linguagem até as teses sobre o conceito de história e a teoria da mídia. Portanto, o projeto do livro é extremamente generoso mesmo porque ele não se dedica a formulações teóricas pertencentes apenas à obra desse antropólogo espontâneo que foi Walter Benjamin, mas nos propicia algo que é extremamente fecundo: a análise