



Do romance: entre a “lei do gênero” e a “lei do gênio”

Nabil Araújo¹ (UERJ)

Resumo: Este artigo analisa a contradição no alicerce da moderna afirmação do romance como gênero literário pelos chamados “realistas franceses” (Balzac, Zola, Maupassant).

Palavras-chave: Realismo; romance; “lei do gênero”; “lei do gênio”; indecidibilidade.

Abstract: This article analyses the contradiction in the basis of modern affirmation of the novel as a literary genre by the so-called “French Realists” (Balzac, Zola, Maupassant).

Keywords: Realism; novel; “law of genre”; “law of genius”; undecidability.

Para Rafael Silva e Thiago Panini

Réplica à guisa de preâmbulo

Este artigo encontra-se no prolongamento de um outro, recém-publicado, intitulado “O postulado do ‘realismo formal’ no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé”,¹ ambos desenvolvimentos de uma pesquisa mais ampla, acerca da teoria e da crítica do romance, que tenho realizado no âmbito de um grupo de estudos interinstitucional. No primeiro artigo ocupo-me da migração de um postulado formulado por Ian Watt na Inglaterra dos anos 1950 – o do “realismo formal” como traço definidor do gênero *romance* – para a obra de um dos maiores nomes dos estudos romanescos no Brasil, Sandra Gardini Vasconcelos, cujo principal trabalho reafirma, meio século depois, em português, a doutrina

¹ Disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/8490/8781

realista proclamada pelo autor inglês em *The rise of the novel* [A ascensão do romance] (1957). Num primeiro momento, a leitura cerrada de certas passagens cruciais de *The rise* torna explícita a contradição fundamental no cerne do livro de Watt:

se o discurso narrativo que aí se quer chamar “*novel*” anuncia-se, a princípio, sob o signo da modernidade, como o antigênero por excelência, isto é, algo completamente refratário ao tipo de categorização universalizante e normativa do fenômeno literário característica da Poética clássica, imediatamente Watt o submete justamente àquele tipo de categorização, ao concebê-lo como um gênero entre outros, igualmente regulado por normas específicas orientadas pelo bom e velho princípio mimético (ora transfigurado em “realismo formal”) (ARAÚJO, 2015, p. 148).

Na sequência, revela-se, então, na base dessa contradição, uma motivação de cunho nacionalista: a de asseverar a precedência dos três grandes ficcionistas ingleses do século XVIII – Defoe, Richardson e Fielding – na criação e consolidação do método narrativo do “realismo formal”, ou seja, sob o ponto de vista de Watt, na criação e consolidação do próprio gênero romanesco. Já em Vasconcelos, desmantelado, pela própria autora, o nacionalismo anglocêntrico professado por Watt, a motivação se revela diversa: “Nas passagens em que mais se aproxima de uma justificativa de sua filiação teórica, Vasconcelos se atém a uma incisiva reafirmação em negativo da mesma (em face de supostas ameaças a ela), à guisa de uma *profissão de fé realista*” (Ibid., p. 153). E ainda:

a defesa da concepção wattiana do romance como gênero realista se confunde, aí, com um contra-ataque ao ataque que teria sido impingido à referida concepção pelo “estruturalismo ou pós-estruturalismo”, que, ao contestar tanto a categoria de “gênero” quanto “a ilusão do reflexo externo, da referência e da representação”, desmobilizaria qualquer interesse por uma teoria do romance. É como se, para a autora, o resgate da problemática do gênero e do realismo – e, por extensão, do romance como gênero realista – do degredo a que teria sido relegada, na contemporaneidade, por “uma visão estruturalista ou pós-estruturalista” [sic], bastasse para restituir à teoria do romance toda sua legitimidade e relevância acadêmicas (Ibid., p. 154-155).

Em suma, trata-se de um exercício de leitura cerrada de dois livros em contraste, em decorrência do qual se revela a contradição fundamental compartilhada por ambos, bem como a diferença das motivações que se encontram na base dessa contradição em cada um deles. Evidentemente, um tal exercício não seria imune a objeções e reparos, e não é

impossível imaginar uma contraleitura dos livros de Watt e de Vasconcelos que se empenhasse em lhe apontar os eventuais equívocos.

É o que parece se anunciar, aliás, logo no início das considerações acerca do artigo em questão feitas pelos organizadores do volume em que ele foi publicado, à guisa de apresentação: “Trata-se de um trabalho sério e bem articulado, mas equivocado no que diz respeito ao *realismo como problema*” (FERNANDES; ALVES; GIL, 2015, p. 11).² Infelizmente, o que se lê na sequência dessa apresentação improvável está longe de uma contraleitura dos referidos livros, caracterizando-se, antes, constrangedoramente, como uma *não leitura* dos mesmos, e do próprio artigo aí “apresentado”. Vejamos.

Os organizadores remetem à seção dedicada ao livro de Watt, “contra o qual”, afirmam, “levantam-se objeções pontuais, mas com consequências enormes para as teses do livro” (Ibid., p. 11). Atendo-se, então, à abordagem que faço do postulado do “realismo formal” em *The rise*, asseveram:

Sem querer tomar a defesa de Ian Watt, mas para o bem do esclarecimento da questão do realismo em seus próprios termos, o que vemos aqui é um caso de superinterpretação que manuseia o objeto de análise com o fim de validar uma concepção teórica *a priori*. A tese de Watt não defende uma concepção universal de romance, mas o especifica: um tipo de forma de romance articulado ao movimento de ideias (que são socialmente produzidas, é bom lembrar) na Inglaterra do século XVIII, específico com relação a outras formalizações relacionadas por sua vez a um jogo de forças com a realidade presente a elas. Como mostra Erich Auerbach em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, livro que traz estudos fundamentais sobre o problema do realismo com enfoque amplo no tempo e no espaço – como advoga o autor do artigo – o realismo se afirma historicamente como uma forma plástica, pois, ele, mais que qualquer outra forma, modula-se em consonância com a realidade, e esta não para de se transformar. Logo, existem inúmeras formas de realismos entre as quais podemos figurar aquela apresentada por Watt (Ibid., p. 11-12).

Este é um claro exemplo do que chamei acima de *não leitura*. Não se lê, aí, o livro de Watt: do contrário, como afirmar que a “tese de Watt não defende uma concepção universal de romance”, quando o próprio autor postula como “primeira necessidade” de sua investigação “uma definição eficiente das características do romance”, a saber: “uma definição suficientemente estrita para excluir tipos anteriores de narrativa e, contudo,

² Disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/9863/8832

ampla o suficiente para ser aplicada a tudo quanto é usualmente posto na categoria romance” (WATT, 1957, p. 9; grifo meu)? E quando o próprio autor, formulando a referida definição em termos do “realismo formal”, identifica-o como “um conjunto de procedimentos narrativos que são tão comumente encontrados juntos no romance, [...] que podem ser considerados *típicos da própria forma*” (Ibid., p. 32; grifo meu); ou como “a encarnação narrativa de uma premissa [...] que está implícita *na forma romance em geral*” (Ibid., p. 32; grifo meu)? Não se lê, aí, também, meu próprio artigo, já que *todas* essas passagens são nele devidamente citadas e comentadas à medida que a leitura cerrada de *The rise* progride, indissociavelmente, aliás, da mesma (cf. ARAÚJO, 2015, p. 142-143; 144; 147).

Não bastando ignorarem completamente o *texto* de Watt, os organizadores ainda recorrem, à guisa de confirmação de sua interpretação da “tese de Watt” em *The rise*, a uma sinopse do *Mimesis*, de Auerbach – e isso numa passagem em que se permitem me acusar de nada menos do que “superinterpretar” o livro de Watt!

Mas não é só: minha alegada “superinterpretação” de Watt ocultaria um objetivo escuso, pois ela “manuseia o objeto de análise com o fim de validar uma concepção teórica *a priori*”. Que concepção teórica seria essa? Uma pista pareceria se encontrar no título do artigo: “O título provocador representa as tendências teóricas contemporâneas (muitas vezes contrárias às demandas do realismo e da realidade!), enquadrando a questão sob seu ponto de vista: o esvaziamento do conceito de nação e a desconfiança com relação ao real” (FERNANDES; ALVES; GIL, 2015, p. 11). Mais à frente, as tais tendências teóricas ganham nome: segundo os organizadores, no artigo

subsiste a concepção desconstrucionista e pós-colonialista (tendências teóricas opostas que, neste caso, se casam e passam a defender a mesma coisa) de que a nação é um conceito que não satisfaz mais às exigências críticas contemporâneas, a despeito de a realidade mundial – às vezes de maneira trágica – nos mostrar o contrário (Ibid., p. 12).

Deixemos de lado questões como: o que os organizadores entendem por “desconstrucionismo” e “pós-colonialismo”?; por que seriam “tendências teóricas opostas”?; de que modo “se casam e passam a defender a mesma coisa”? – ainda que nada disso seja aí esclarecido a contento. A grande questão é a de *como*, afinal, os organizadores identificam o alegado comprometimento com tais “tendências” num artigo que é, em essência, uma leitura cerrada contrastiva de dois livros sobre o romance, nos termos acima já referidos, na

qual inexistem quaisquer remissões a um referencial teórico de tipo “desconstrucionista/pós-colonialista” (seja lá o que isso quer dizer). É de se perguntar a que tipo de malabarismo mental se entregam, aí, os organizadores, a fim de chegar às conclusões a que chegam, uma vez que nos sonegam (a nós, leitores) o percurso interpretativo – nesse caso, sim, claramente *superinterpretativo!* – que os teria levado até lá. O tratamento por eles reservado ao título do artigo é exemplar dessa renitente não leitura: por que aí se diz que o título “representa” o “desconstrucionismo” e o “pós-colonialismo”?; em que termos, afinal, o título assume o ponto de vista “desconstrucionista/pós-colonialista” de “esvaziamento do conceito de nação” e “desconfiança com relação ao real”? A expressão *tautologia nacional*, enfatizada pelos organizadores (Ibid., p. 12), é explicitamente tomada de empréstimo junto a Leo Spitzer (1887-1960), e a menos que se apresentem razões convincentes para se considerar o grande filólogo e crítico vienense como um desconstrucionista/pós-colonialista *avant la lettre*, faz-se mister redirecionar a acusação de superinterpretação a quem, nesse caso, é de direito.

Parafraseando, na sequência, a supracitada passagem de minha leitura de Vasconcelos em que afirmo que “a defesa da concepção wattiana do romance como gênero realista se confunde, aí, com um contra-ataque ao ataque que teria sido impingido à referida concepção pelo ‘estruturalismo ou pós-estruturalismo’”, os organizadores concluem que, para mim, “Vasconcelos perderia a oportunidade de atualizar o debate ao menosprezar a contribuição das tendências críticas pós-modernas: o estruturalismo e o pós-estruturalismo” (Ibid., p. 12), e que: “A isso o autor reage categórico, acusando a falta de discernimento na aproximação de ‘dois macrocampos teóricos [...] contrapostos [...], além de internamente heterogêneos’” (Ibid., p. 12). Então, reagem eles próprios:

Ora, é de se supor que uma nota desse tipo não passaria em branco por uma estudiosa experiente e crítica como Sandra Vasconcelos, que, no entanto, em vez de seguir o conteúdo programático dessas correntes, preferiu interpretá-los à contraluz de suas premissas, buscando uma significação menos óbvia. Assim, no lugar dos discursos mirabolantes e performáticos dessas correntes, Vasconcelos viu o chão comum que os produziu e para onde suas premissas levam: o menosprezo teórico pela realidade concreta em cujo lugar prevalece a sedução da armação discursiva (Ibid., p. 12).

Reforçando a não leitura do livro de Vasconcelos, os organizadores buscam endossar sua conclusão acerca do que a autora *supostamente* “preferiu” e “viu”, remetendo à opinião de Merquior de que “o estruturalismo e o pós-estruturalismo na França são um único movimento com duas aparências” (Ibid., p. 12), negligenciando completamente o fato de que a própria Vasconcelos não oferece, na passagem em questão, nenhuma justificativa ponderada e convincente para seu procedimento – em vista do qual, em meu artigo, concluo: “Não obstante, é evidente que aí interessa à autora, para fins retóricos, não a cisão epistemológica entre os referidos macrocampos, mas sua suposta convergência na contestação do ‘gênero’” (ARAÚJO, 2015, p. 155). Nesse ponto, não sugiro que Vasconcelos deva valorizar “a contribuição das tendências críticas pós-modernas: o estruturalismo e o pós-estruturalismo” a fim de “atualizar o debate”, como afirmam os organizadores, e sim que, para além do erro teórico-conceitual de nivelar “estruturalismo” e “pós-estruturalismo”, ela incorre em outro, de natureza historiográfica, e de consequências bem mais graves para sua argumentação, a saber, o de ignorar que

não foi à narratologia estruturalista que coube a precedência histórica de “posição crítica contrária” à categoria de gênero como arcabouço de premissas ou convenções formais às quais deve se conformar a representação literária da realidade, mas, antes, exatamente àquele pensamento particularizante e historicizante tipicamente moderno – oposto ao universalismo a-histórico da tradição classicista ocidental – que Watt crê contextualizar as produções narrativas de Defoe, Richardson e Fielding, e que habitualmente é situado nas origens da concepção romântica de literatura. No seio de uma cultura que passou a conferir, nas palavras de Watt (1957, p. 13), “um valor sem precedentes à originalidade, à novidade”, e que, justamente por isso, compreenderia as condições de surgimento de narrativas “antitradicionais” e “inovadoras” em face do universalismo normativo classicista, no seio de uma tal cultura, em suma, a afirmação do romance como um novo gênero literário – também ele, como todo e qualquer gênero literário, regido por premissas ou convenções formais *a priori* – afigura-se como *uma tentativa contraditória de subsumir a novidade literária da era moderna na rigidez universalista e normativa da Antiguidade clássica* (algo, aliás, inconcebível, do ponto de vista da própria preceptística classicista) (ARAÚJO, 2015, p. 155).

Este é o ponto crucial em que desemboca minha leitura cerrada de Watt e de Vasconcelos, e que agora será retomado (neste segundo artigo), em função de uma abordagem histórico-crítica da referida contradição no alicerce da moderna afirmação do romance como gênero literário.

Este é o ponto crucial completamente ignorado na não leitura de meu artigo pelos organizadores do volume em que ele se encontra, determinados que estão em rotular aquilo que *não leem*, com vistas a nomear o adversário imaginário do “realismo”: “desconstrucionismo”?, “pós-colonialismo”?, “pós-modernismo”?... O que vemos se contrapor, contudo, nesse embate, não são duas tendências teóricas adversárias – “realismo” *versus* um antirrealismo qualquer –, mas duas posturas acadêmicas discrepantes e inconciliáveis: uma que se compraz em defender, de adversários imaginários, um posicionamento doutrinário professado com foros de verdade revelada, e isso à custa de um efetivo trabalho de leitura que faça jus ao texto então tomado como objeto de escrutínio e comentário; e outra identificada a tal ponto com esse trabalho rigoroso de leitura (“trabalho sério e bem articulado”, nas palavras dos organizadores) que o enxerga como aquilo mesmo que distingue e justifica a práxis acadêmica em Letras, em especial nos estudos literários.

Reafirmando, aqui, esse *ethos* filológico, por assim dizer, naquilo mesmo em que ele encarna e resguarda uma ética da leitura, prossigamos.

Realismo, normatividade, contradição

Às vésperas da comemoração dos sessenta anos de *The rise of the novel* (1957), relembremos a “mais grosseira falha substantiva de execução” [*grossest substantive failure of execution*] que Ian Watt admitiu ter cometido no livro:

apresentei a “ascensão do romance” como se ela tivesse sido efetuada em consonância com várias mudanças no panorama filosófico, moral e psicológico, e com algo chamado classe média ascendente [...]. Ao proceder assim, tendi a fazer parecer como se o romance tivesse emergido em consistente, apesar de em larga medida inconsciente, oposição ao tradicional *establishment* social e literário da época. Na medida em que as principais tendências literárias no século XVIII na Inglaterra são rotuladas de neoclássicas, a contradição é em grande parte real: não havia nenhum lugar conveniente ou prestigioso para a ficção em prosa na tradição crítica que provinha de Aristóteles, Horácio e dos críticos renascentistas italianos; e a maior parte da teoria crítica neoclássica era hostil ao particularizante, vernacular e doméstico tipo de escrita característico do romance. Mas, para os escritores da época, essa contradição provavelmente era antes teórica do que operatória (WATT, 2002, p. 16).³

³ Esta e as demais traduções de trechos em língua estrangeira citados neste artigo são de minha responsabilidade (salvo indicação contrária).

Atesta a referida contradição a leitura dos primeiros escritos de relevo sobre o romance surgidos na Inglaterra do século XVIII, de autoria de Richardson e Fielding (heróis de Watt em *The rise*), traduzidos e compilados, no Brasil, por Sandra Guardini Vasconcelos. “Quanto à estrutura da narrativa, Richardson acreditava que toda obra de ficção deveria obedecer a um plano e conter uma catástrofe que, colocada no lugar apropriado, deveria despertar os sentimentos de piedade, medo e terror”, observa Vasconcelos (2007, p. 159), explicitando o empréstimo que Richardson “tomou à teoria clássica da tragédia e reatualizou em seu segundo romance, *Clarissa*”. Fielding, por sua vez, “foi buscar na épica o quadro de referência sobre o qual estruturou sua obra. De formação aristotélica, via a ficção como [...] imitação de uma ação humana”, explica a autora (Ibid., p. 160), arrematando: “Através de sua proposta do ‘poema épico cômico em prosa’, tentou criar uma forma artística correspondente ao que fora a epopeia, isto é, um espelho realista e uma reflexão crítica sobre a vida de seu tempo”. Vasconcelos observa ainda que as ideias de Richardson e de Fielding marcaram indiscutivelmente o pensamento crítico a partir de 1740.

É tão evidente o modo como aí se mesclam, inextricavelmente, *realismo* e *normatividade*, que estranha isso ter escapado a Ian Watt durante a elaboração de seu célebre livro. Mas não é exatamente desta mesma mescla que se tece o postulado central de *The rise*, a saber, o do “realismo formal” como traço definidor do gênero romanesco?⁴

Vasconcelos sugere haver um corte qualitativo a separar a teoria do romance por ela endossada na esteira de *The rise*, centrada no postulado wattiano do “realismo formal”, daquela reflexão empreendida pelos escritores ingleses do século XVIII:

Toda essa reflexão sobre o realismo, evidentemente, são desdobramentos de teorias do romance que se formularam muito depois do período de ascensão e consolidação do gênero. Torna-se, dessa maneira, quase desnecessário dizer que, ainda às voltas com a concepção clássica da verossimilhança e com uma poética de corte prescritivo e dogmático, a maior parte dos nossos primeiros teóricos do romance não tinha como atinar com esse complexo feixe de problemas que constelam em torno do ato de representação [...]. Os desenvolvimentos que procurei expor foram,

⁴ “Realismo formal, na verdade, é a encarnação narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram muito literalmente, mas que está implícita na forma romance em geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance é um relato completo e autêntico da experiência humana, e, portanto, tem a obrigação de satisfazer seu leitor com detalhes da história tais como a individualidade dos atores envolvidos, os pormenores dos tempos e lugares de suas ações, detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 1957, p. 32).

é óbvio, resultado de reflexões posteriores sobre o gênero (VASCONCELOS, 2007, p. 62).

Mas o quão “posteriores” seriam tais “desenvolvimentos”? O suficiente para representar um afastamento definitivo em relação ao tratamento contraditório reservado ao romance pelos escritores ingleses do Setecentos? Quando teria se dado o corte, afinal? Eis o marco inaugural estabelecido pelo próprio Watt em *The rise*: “é muito significativo que, no primeiro esforço sustentado do novo gênero para se tornar criticamente consciente de suas metas e métodos”, observa, “os realistas franceses tenham que ter chamado a atenção para uma questão que o romance coloca mais agudamente do que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (WATT, 1957, p. 11). Mas o teriam feito, os realistas franceses do século XIX, de modo a escapar da contradição na qual se viram enredados, a esse propósito, os realistas ingleses do século XVIII?

Poéticas do romance: Balzac, Zola, Watt

Pensemos, quanto a isso, no célebre e influente prefácio redigido por Balzac em 1842 para *La comédie humaine*. Nele o autor enfatiza o realismo inerente a seu próprio projeto romanesco por meio de uma estreita analogia com atividade do historiador. “Elaborando o inventário dos vícios e das virtudes, reunindo os principais fatos das paixões, pintando os caracteres, escolhendo os acontecimentos principais da Sociedade, compondo tipos pela reunião de traços de diversos caracteres homogêneos”, pondera Balzac (2000, p. 287), “talvez pudesse eu chegar a escrever a história esquecida por tantos historiadores, aquela dos costumes”. Mas Balzac não se detém aí; este seria apenas o primeiro nível, claramente insuficiente, do trabalho do romancista:

Atendo-se a essa reprodução rigorosa, um escritor podia tornar-se um pintor mais ou menos fiel, mais ou menos feliz, paciente ou corajoso dos tipos humanos, o narrador dos dramas da vida íntima, o arqueólogo do mobiliário social, o nomenclador das profissões, o registrador do bem e do mal; mas, para merecer os elogios que deve ambicionar todo artista, não devia eu estudar as razões ou a razão desses efeitos sociais, surpreender o sentido oculto nessa imensa montagem de figuras, de paixões e de acontecimentos? Enfim, depois de ter procurado, não digo encontrado, essa razão, esse motor social, não seria preciso meditar sobre os princípios naturais e ver em que as Sociedades se afastam ou se aproximam da regra eterna, do verdadeiro, do belo? A despeito da amplitude das premissas,

que podiam ser só elas uma obra, a obra, para ser inteira, demandava uma conclusão. Assim pintada, a Sociedade devia trazer consigo a razão de seu movimento (Ibid., p. 288-289).

Ao primeiro nível, o da “pintura”, eminentemente representacional, sucederia, pois, um segundo nível, o do “estudo”, eminentemente compreensivo e conclusivo. Haveria, ainda, entretanto, um terceiro nível, que, mais do que simplesmente suceder aos outros dois, complementando-os, se sobreporia a eles, não sem uma certa violência. Respondendo à crítica de que a referida pintura romanesca da vida social haveria de oferecer ao leitor, do ponto de vista da moralidade das ações nela representadas, mais mal do que bem, Balzac afirma que, no quadro que ele próprio faz da sociedade, “encontram-se mais personagens virtuosos do que personagens repreensíveis” – e explica: “As ações censuráveis, as faltas, os crimes, desde os mais leves aos mais graves, nele encontram sempre sua punição humana ou divina, reluzente ou secreta” (Ibid., p. 297). Aí, bem entendido, o romance se descola do modelo historiográfico, e com vantagem sobre o mesmo: “Fiz melhor do que o historiador, sou mais livre”, vangloria-se Balzac (Ibid., p. 297); e ainda:

A história não tem por lei, como o romance, inclinar-se para o belo ideal. A história é ou deveria ser o que foi; ao passo que *o romance deve ser o mundo melhor*, disse Mme. Necker, um dos espíritos mais distintos do último século. Mas o romance não seria nada se, nessa augusta mentira, ele não fosse verdadeiro nos detalhes (Ibid., p. 298).

O organizador da antologia aqui utilizada dos escritos balzaquianos sobre o romance adverte, em face da citação de Mme. Necker no trecho acima, que “não encontramos essa expressão nas obras da mãe (1739-1793) de madame de Staël” (Stéphane Vachon *apud* BALZAC, 2000, p. 298). Ora, a não ser pelo fato de estar se referindo ao “roman”, aquela é uma afirmação que no século XVIII francês beiraria o anonimato, por se tratar de um truísmo classicista, por assim dizer, e cujo teor remontaria, na verdade, em última instância, ao velho Aristóteles. É por demais conhecida a distinção aristotélica na *Poética* (1451 b) entre o historiador, que diz “as coisas que sucederam”, e o poeta, que diz “as que poderiam suceder”. Essa *possibilidade* embutida na elocução poética (em contraste com a historiográfica) alçaria, aí, bem entendido, a representação artística da realidade a uma superação do dado empírico no qual, não obstante, se baseia, no sentido de aperfeiçoá-lo ou melhorá-lo. “Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis os pintou”, lê-se, com efeito, na *Poética* (1461 b9); “esses, porém, correspondem ao melhor, e o paradigma deve

ser superado”.⁵ Comentando essa passagem, Spina (1995, p. 88) conclui: “Portanto, o artista idealiza, não reproduz fotograficamente a natureza. Isso não quer dizer que, transpondo a natureza, deixe de representá-la como tal”. Trata-se, como se vê, de uma paráfrase que se poderia aplicar sem retoques ao trecho acima citado de Balzac.

“Partindo do fato histórico, o artista recria-o segundo as leis da coerência artística, também prescritas na sua *Poética*”, prossegue Spina (Ibid., p. 89) acerca de Aristóteles, lembrando que, “para o filósofo grego, a natureza reduzia-se ao homem em ação”, e que “no Renascimento a natureza suscita novos problemas, ainda que no fundo conserve o preceito aristotélico”. Ora, é esse mesmo preceito que reencontramos enunciado em Balzac, que busca, por sua vez, estendê-lo, à guisa de uma “lei”, também ao romance; e se a influência de Aristóteles sobre o autor francês emerge, então, de maneira enviesada (para todos os efeitos, via “Mme. Necker”), apenas nisso ela difere daquela exercida pelo filósofo grego sobre Richardson e Fielding, aristotélicos declarados, cada qual a seu modo.

Cerca de quatro décadas depois do aparecimento famoso prefácio de Balzac, Émile Zola retomará o programa romanesco balzaquiano, a título de ilustração de sua própria concepção do romance, expressa em “*Le roman expérimental*” (1879) – título diretamente inspirado por *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), livro do médico e fisiologista Claude Bernard. Após citar a distinção feita por Bernard entre “observador” e o “experimentador” no território da pesquisa científica, Zola afirma que também “o romancista é feito de um observador e de um experimentador”: o primeiro “lhe dá os fatos tal como ele os observou, dispõe o ponto de partida, estabelece o terreno sólido sobre o qual vão caminhar os personagens e se desenvolver os fenômenos”; o segundo, então, “aparece e institui a experiência, quero dizer, faz moverem-se os personagens numa história particular, para mostrar que a sucessão de fatos aí será tal qual o exige o determinismo dos fenômenos postos em estudo. [...] O romancista parte em busca de uma verdade” (ZOLA, 2004, p. 244-245). Zola apresenta, então, como exemplo do que diz, a figura do barão Hulot, em *La Cousine Bette* [A prima Bette], de Balzac:

O fato geral observado por Balzac é o dano que o temperamento amoroso de um homem causa a si, à sua família e à sociedade. Desde que escolheu seu assunto, ele partiu dos fatos observados, depois instituiu sua experiência submetendo Hulot a uma série de provas, fazendo-o passar por

⁵ Cito a tradução de Eudoro de Sousa, in: ARISTÓTELES. *Poética*. 5. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

certos meios, para mostrar o funcionamento do mecanismo de sua paixão. É, portanto, evidente que não há aí apenas observação, mas que há também experimentação, uma vez que Balzac não se atém estritamente como fotógrafo aos fatos por ele recolhidos, uma vez que intervém de forma direta para colocar sua personagem em condições das quais permanece o mestre. O problema é o de saber o que tal paixão, agindo em tal meio e em tais circunstâncias, produzirá sob o ponto de vista do indivíduo e da sociedade; e um romance experimental, *La Cousine Bette* por exemplo, é simplesmente o processo verbal da experiência, que o romancista repete sob os olhos do público (Ibid., p. 245).

Uma tal cooptação do romance balzaquiano para a causa do “*roman expérimental*” evidentemente ignora o terceiro nível do programa romanesco proposto pelo próprio Balzac (o do *melhoramento* ficcional da realidade social retratada, de acordo com o qual o romance “tem por lei inclinar-se para o belo ideal”), de modo a permanecer no segundo nível, o do *estudo* dessa realidade social, no sentido de lhe desvendar a razão profunda, o “motor social” e seus “princípios naturais”, como dissera Balzac. Zola não apenas se detém aí, mas hipertrofia essa dimensão “estudiosa” do programa romanesco balzaquiano a um ponto que não poderia ser aceito pelo próprio Balzac – tributário que era da máxima aristotélica da superioridade da mentira poética verossímil sobre a verdade factual historiográfica –, fazendo-a coincidir com a totalidade do processo em questão. “Em suma, *toda a operação* consiste em tomar os fatos na natureza, depois estudar os mecanismos dos fatos, agindo sobre eles pelas modificações das circunstâncias e dos meios, *sem jamais se desviar das leis da natureza*”, sentencia, com efeito, Zola (Ibid., p. 246-247; grifos meus), arrematando: “Ao cabo, há o conhecimento do homem, conhecimento científico, em sua ação individual e social”.

A despeito de suas pretensões científicas – que concorrem, à primeira vista, para distingui-lo de uma preceptística retórica de feição neoclássica –, o programa romanesco de Zola, comparado ao de Balzac, revela-se claramente como o que de fato é: mais uma pretensa *poética do romance*, a qual, a exemplo da balzaquiana (para não falar das poéticas setecentistas inglesas do romance), incorre, à sua própria maneira, na contradição de tentar subsumir a prosa narrativa inovadora produzida na modernidade no clássico enquadramento por gêneros literários regidos por parâmetros de representação da realidade. Cada pretensa poética do romance então surgida tenta determinar o que seria, afinal, a “lei do romance” como gênero; o próprio fato, contudo, de que essas tentativas tenderam a se acumular, acumulando-se, com elas, as pretensas leis do gênero

romanesco – heterogêneas e mutuamente excludentes –, é prova de que essas empreitadas fracassaram em sua pretensão legisladora, por assim dizer. Ora, o postulado wattiano do “realismo formal” não passaria de mais uma volta, consideravelmente tardia, no parafuso desse fracasso legislativo.

Em vista dos programas romanescos dos dois honoráveis “realistas franceses” acima abordados, o célebre livro de Watt promove um novo recuo em relação àquele efetuado por Zola em face de Balzac: se o programa do “*roman expérimental*” recuava do terceiro para o segundo nível do programa balzaquiano – isto é, do nível do melhoramento ficcional da realidade representada para o do estudo aprofundado dessa realidade, supervalorizado e hipertrofiado por Zola –, pode-se dizer que o postulado de Watt recua do segundo para o primeiro nível – isto é, o estritamente representacional –, o que possibilita o nivelamento, operado pelo crítico britânico, das diferenças internas ao “realismo francês”, em favor do enfrentamento de um único problema, dito comum, a saber, e para retomar as palavras do próprio Watt: “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita”.

Na conclusão de seu capítulo sobre “Fielding como romancista”, Watt define a grande contribuição daquele autor para o romance nos seguintes termos: “um sério discernimento das questões humanas que tira proveito [*plays upon*] dos atos e dos personagens de seus romances”, e exemplifica: “ao final de *Tom Jones*, sentimos ter sido expostos não meramente a uma narrativa interessante sobre pessoas imaginárias, mas a uma estimulante abundância de sugestões e desafios sobre quase todos os tópicos de interesse humano”, estímulo esse que “proveio de uma mente com uma verdadeira compreensão da realidade humana, nunca enganada ou enganadora acerca de si mesma, de suas personagens ou da humanidade em geral” (WATT, 1957, p. 288). Observe-se que essa “sábia avaliação da vida” [*wise assessment of life*] – em vista da qual Watt falará, em relação a Fielding, de um “realismo de avaliação” [*realism of assessment*], em contraposição a um “realismo de apresentação” [*realism of presentation*], típico de Defoe e Richardson – é de alguma forma prevista pelo segundo nível do programa romanesco balzaquiano, eminentemente compreensivo, e que visa, para além da mera representação da vida social, “surpreender o sentido oculto nessa imensa montagem de figuras, de paixões e de acontecimentos”, para, enfim, “ver em que as Sociedades se afastam ou se aproximam da regra eterna, do verdadeiro, do belo”. Por mais “estimulante”, contudo, que o “realismo de avaliação” possa

Ihe parecer, Watt conclui que, com ele, Fielding “afastou-se muito do realismo formal”, incidiu num “abandono dos cânones do realismo formal” (Ibid., p. 288) – o que implicaria seu desvirtuamento, seu rebaixamento como romancista. Mas isso só faz sentido, é claro, para quem endossa o postulado central da poética wattiana do romance – o do “realismo formal” como uma espécie de grau zero do realismo romanesco, traço definidor *a priori* do gênero em questão –, como o faz, aliás, Sandra Vasconcelos, esclarecendo, a propósito, que se trata

de uma série de procedimentos narrativos que visam a um “realismo de apresentação” a partir de materiais disponíveis, distinto do que Watt denomina “realismo de avaliação”, que inclui desde os diferentes aspectos da predisposição dos autores até a questão da verdade da obra literária, passando pela atividade estruturante da consciência, representados o primeiro por Daniel Defoe e Samuel Richardson, e o segundo, por Henry Fielding (VASCONCELOS, 2007, p. 27).

Entre a “lei do gênero” e a “lei do gênio”

Ao reafirmar, meio século depois, o postulado central de Ian Watt acerca do gênero romanesco, Vasconcelos encontra-se, evidentemente, muito afastada do momento em que os precursores franceses de seu mestre britânico compuseram suas poéticas do romance; afastada o suficiente para considerar sua própria empreitada em *A formação do romance inglês* como um gesto de resistência da “teoria do romance” em face da ameaça “estruturalista ou pós-estruturalista” às categorias “gênero” e “realismo” (Ibid., p. 41). O próprio Watt, aliás, já se encontrava consideravelmente afastado dos “realistas franceses” a quem atribui “o primeiro esforço sustentado do novo gênero para se tornar criticamente consciente de suas metas e métodos”. O fato, contudo, é que quando veio a público o célebre prefácio de Balzac, em 1842, o *mainstream* do pensamento crítico francês há anos já gravitava em torno de um parâmetro epistemológico e axiológico bastante distinto e francamente oposto àquele, de fundo aristotélico, endossado pelo autor de *La comédie humaine*.

Três décadas antes do prefácio balzaquiano, no livro que, segundo Gustave Lanson, “funda a crítica romântica”⁶ – *De l’Allemagne* (1810/1814) –, Mme. de Staël apresentara ao mundo francófono a revolução em matéria de crítica estético-literária recém empreendida

⁶ Cf. LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. 12. ed. Paris: Hachette, 1912. p. 883.

pelos *Frühromantiker* alemães, destacando, na ocasião, August Schlegel como o modelo acabado do novo crítico. Em que ele se diferenciava dos “velhos” críticos classicistas? “Schlegel não tem equivalente na arte de inspirar o entusiasmo pelos grandes gênios que ele admira”, afirma Staël (1968, p. 70); e ainda: “longe de se aferrar aos defeitos, eterno alimento da mediocridade ciumenta, procurava somente fazer reviver o gênio criador” (Ibid., p. 71). Para a autora, em síntese: “somente assim que é honorável ser um crítico; todos os homens da profissão bastam para ensinar os defeitos ou as negligências que se devem evitar: mas depois do gênio, o que há de mais semelhante a ele é o poder de conhecê-lo e admirá-lo” (Ibid., p. 72).

Aí flagramos claramente a conversão do pensamento crítico francófono da ênfase classicista na categoria “gênero” para a ênfase romântica na categoria “gênio”. E como lembra Jacques Derrida a respeito:

Supõe-se que o nome “gênio” nomeie o que jamais cede alguma coisa à generalidade do nomeável. A genialidade do gênio, se ela existe, com efeito nos leva a pensar no que subtrai uma singularidade absoluta à comunidade do comum, à generalidade ou à genericidade do gênero e portanto do partilhável. Pode-se facilmente considerar o gênio generoso, ele não poderia ser geral nem genérico. Pretendeu-se às vezes que ele consiste em formar um gênero por si só. Mas essa é uma outra maneira de dizer que ele excede qualquer tipo de generalidade ou a genericidade de qualquer gênero. Outra maneira de assinalar que ele excede qualquer lei do gênero, o que se chama o gênero nas artes, por exemplo os gêneros literários [...] (DERRIDA, 2005, p. 5-6).

A centralidade da categoria “gênio” em crítica literária, em detrimento da categoria “gênero”, é patente no célebre texto em que o mais influente crítico francês do século XIX, Sainte-Beuve, procura determinar, retrospectivamente (em 1862), os “princípios”, os “hábitos de método” que o guiavam desde há muito em sua prolífica atividade de explicação e avaliação literária. “A literatura, a produção literária, não é para mim distinta ou ao menos separável do resto do homem”, afirma, com efeito, Sainte-Beuve (1992, p.146-147); “posso degustar uma obra, mas me é difícil julgá-la independentemente do conhecimento do próprio homem; e diria de bom grado: *tal árvore, tal fruto*. O estudo literário me leva assim muito naturalmente ao estudo moral”. Mais à frente: “Enquanto não se tiver endereçado a um autor um certo número de questões e enquanto não se as tiver respondido”, sentencia, “não se está seguro de lhe apreender por inteiro” (Ibid., p. 159). Configura-se, com isso, bem entendido, a perspectiva histórico-biográfica em crítica

literária, em substituição à velha preceptística dos gêneros literários e seus parâmetros retórico-discursivos. É por isso que aí, sem que se lhes desconsidere completamente, os *gêneros* se veem completamente subordinados ao *gênio*, àquilo, em suma, a que deveria visar, em última instância, todo ato crítico digno do nome: “Do mesmo modo que se pode mudar de opinião muitas vezes em sua vida, mas mantendo seu caráter, assim se pode mudar de gênero sem modificar essencialmente seu modo de ser”, observa, com efeito, Sainte-Beuve (Ibid., p. 160-161), concluindo: “A maior parte dos talentos não tem senão um único e mesmo procedimento que apenas faz transpor, mudando de assunto e mesmo de gênero”.

No momento em que surgem, portanto, as poéticas oitocentistas do romance emergem como enunciações extemporâneas e contraditórias do velho princípio mimético (“lei do gênero”) que havia regulado a crítica clássica, pré-romântica, desde Aristóteles. E nada, ao que parece, terá contribuído mais do que elas para a sobrevivência do referido princípio mimético em plena era da crítica histórico-biográfica (sendo mesmo possível retrazar a linha subterrânea de continuidade que as liga à “teoria do romance” até hoje). Mas uma voz dissonante, ao menos, ainda entre os “realistas franceses”, se levantaria contra a tentativa de fazer valer o princípio mimético, como lei do gênero, na crítica de romances: a de Guy de Maupassant.

Menos de uma década depois de Zola escrever “*Le roman expérimental*”, Maupassant publica em *Le Figaro* um texto sobre “*Le roman*”, depois editado em livro como prefácio de seu *Pierre et Jean* (1888). “Não sou o único a quem a mesma reprovação seja endereçada pelos mesmos críticos cada vez que aparece um livro novo. No meio de frases elogiosas, encontro regularmente esta, sob as mesmas penas: ‘O maior defeito desta obra é que ela não é um romance propriamente dito’”, lamenta-se, então, Maupassant (1999, p. 69), retrucando: “Poder-se-ia responder com o mesmo argumento: ‘O maior defeito do escritor que me dá a honra de me julgar é que ele não é um crítico’”. E quais seriam, segundo Maupassant, os “caracteres essenciais do crítico”? “É preciso que, sem *parti pris*, sem opiniões preconcebidas, sem ideias de escola, sem vínculo com nenhuma família de artistas, ele compreenda, distinga e explique todas as tendências as mais opostas, os temperamentos os mais contrários, e admita as pesquisas de arte as mais diversas” (Ibid., p. 69-70). Mas, assim procedendo – ao modo, aliás, da crítica histórico-biográfica à *la Sainte-*

Beuve –, o crítico não estaria negligenciando as regras do gênero romanesco? Maupassant é contundente:

Ora, o crítico que, depois de *Manon Lescaut*, *Paulo e Virgínia*, *Dom Quixote*, *As ligações perigosas*, *Werther*, *As afinidades eletivas*, *Clarisse Harlowe*, *Emílio*, *Cândido*, *Cinco de março*, *René*, *Os três mosqueteiros*, *Mauprat*, *O pai Goriot*, *A prima Bette*, *Colomba*, *O vermelho e o negro*, *Mademoiselle de Maupin*, *Nossa Senhora de Paris*, *Salammbô*, *Madame Bovary*, *Adolfo*, *M. de Camors*, *A taverna*, *Safo*, etc., ousa ainda escrever: “Este é um romance e aquele não é”, parece-me dotado de uma perspicácia que se assemelha muito à incompetência. Geralmente esse crítico entende por romance uma aventura mais ou menos verossímil, arranjada à maneira de uma peça de teatro em três atos, da qual o primeiro contém a exposição, o segundo, a ação, e o terceiro, o desenlace. Essa maneira de compor é absolutamente admissível, sob a condição de se aceitarem igualmente todas as outras. Existem regras para se fazer um romance, fora das quais uma história escrita deveria portar um outro nome? Se *Dom Quixote* é um romance, *O vermelho e o negro* é um outro? Se *Monte-Cristo* é um romance, *A taverna* é um? Pode-se estabelecer uma comparação entre *As afinidades eletivas* de Goethe, *Os três mosqueteiros* de Dumas, *Madame Bovary* de Flaubert, *M. de Camors* de O. Feuillet e *Germinal* de Zola? Qual dessas obras é um romance? Quais são essas famosas regras? De onde vêm elas? Quem as estabeleceu? Em virtude de qual princípio, de qual autoridade e de quais raciocínios? Parece, contudo, que esses críticos sabem de um modo certo, indubitável, o que constitui um romance e o que o distingue de um outro que não o é. Isso significa, muito simplesmente, que, sem serem produtores, eles estão arregimentados numa escola, e que rejeitam, à maneira dos próprios romancistas, todas as obras concebidas e executadas fora de sua estética (Ibid., p. 70-71).

Maupassant desvela, aí, bem entendido, as condições de possibilidade de uma crítica literária pautada por uma concepção do gênero “romance” como *narrativa-verossímil-regida-por-certas-regras-de-composição*: a pretensa lei do gênero não está dada *a priori*, como se gostaria, mas emerge, com força de lei, apenas e tão-somente do recalçamento, pelo crítico, das inúmeras outras concepções possíveis e imagináveis da composição romanesca.

A rigor, para Maupassant, teríamos tantas concepções quantos fossem os escritores, pois, se cada indivíduo constrói para si “uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, suja ou lúgubre, seguindo sua natureza”, afirma o autor, “o escritor não tem outra missão senão reproduzir fielmente essa ilusão com todos os procedimentos de arte que aprendeu e de que pode dispor” (Ibid., p. 77). Em suma: “Não nos irriteemos, pois, com nenhuma teoria, pois cada uma delas é simplesmente a expressão geral de um temperamento que se analisa” (Ibid., p. 77).

Mas, se se tratasse, aí, apenas de “*analisar* temperamentos”, claramente se abandonaria o campo da *crítica* literária... Maupassant não o faz; ele não deixa de prever o juízo de valor em face das obras lidas, apenas reitera a mudança do critério judicativo a que então estará sujeito o escritor: “Deixemo-lo livre para compreender, observar, conceber como lhe aprouver, contanto que seja um artista”, postula Maupassant (Ibid., p. 73), concluindo: “Tornemo-nos poeticamente exaltados para julgar um idealista e provemos a ele que seu sonho é medíocre, banal, insuficientemente louco ou magnífico. Mas se julgamos um naturalista, mostremos a ele em que a verdade na vida difere da verdade em seu livro”. Aí, claramente, a crítica deixa de se pautar pelo princípio mimético em favor de um outro, ao qual se poderia chamar, talvez, “princípio da originalidade”: “O talento provém da originalidade, que é uma maneira especial de pensar, de ver, de compreender e de julgar”, sentencia, com efeito, Maupassant (Ibid., p. 71), retrucando: “Ora, o crítico que pretende definir o Romance seguindo a ideia que faz do mesmo a partir dos romances de que gosta, e estabelecer certas regras invariáveis de composição, lutará sempre contra um temperamento de artista portador de uma maneira nova”.

Eis, pois, o que aqui se conclui com Maupassant: na crítica de romances, a pretensa lei do gênero só emerge como tal, isto é, com força de lei, pelo recalque de uma outra pretensa lei: a “lei do gênio”. Mas esta, por sua vez, só se impõe como tal, em sua força de lei, pelo recalque da anterior.

É por isso que, passadas mais de sete décadas da “fundação” da “crítica romântica” por Mme. de Staël, com *De l’Allemagne*, Maupassant reconhecerá quanto ao que ele próprio diz: “Isso já foi escrito mil vezes. Será preciso sempre repeti-lo” (Ibid., p. 72). Sim, *sempre*, isto é, toda vez que se fizer necessária uma decisão entre possibilidades diversas e discrepantes de “lei” do juízo estético-literário a partir do solo de indecidibilidade crítica revelado pelo próprio Maupassant.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Nabil. O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 139-156, 2015.

BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman*. Paris: Le livre de Poche, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FERNANDES, M. R. C.; ALVES, L. A.; GIL, F. C. Apresentação. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 5-13, 2015.

MAUPASSANT, Guy de. *Textes sur le roman naturaliste*. Paris: Le livre de Poche, 1999.

SAINTE-BEUVE, Charles-Agustin. *Pour la critique*. Paris: Gallimard, 1992.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. 2. ed. rev. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. v. 2. Paris: Flammarion, 1968 [1810/1814].

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007.

WATT, Ian. *The literal imagination: selected essays*. Stanford (CA): Stanford University Press, 2002.

WATT, Ian. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1957. [Ed. bras.: WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.]

ZOLA, Émile. *Écrits sur le roman*. Paris: Le livre de Poche, 2004.

¹ Nabil Araújo, Prof. Dr.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Instituto de Letras

nabil.araujo@gmail.com