



Os Perigos da Elegância: Em Torno de *La Pensée Du Roman*, de Thomas Pavel

Emílio Maciel¹ (UFOP)

Resumo:

Leitura de *La pensée du Roman*, de Thomas Pavel, esse ensaio se propõe a explorar algumas questões concernentes à longa duração do gênero romanesco, tomando como eixo a análise das forças, omissões e pontos cegos do impressionante meta-relato construído pelo crítico romeno.

Palavras-chave: romance; longa duração; Thomas Pavel.

Abstract:

Reading *La pensée du Roman*, Thomas Pavel, this essay aims to explore some questions pertaining to the long durée in the novelistic genre, taking as axis the analysis of the strengths, omissions and blind spots of the impressive meta-narrative constructed by the Romanian critic.

Keywords: novel; long durée; Thomas Pavel.

“(...)Eu, que embora pareça pai, sou padraço(...)”

Miguel de Cervantes

Em seu celebrado ensaio sobre o Minimalismo, a musicóloga norte americana Susan McClary propõe um curioso exercício especulativo sobre os códigos de recepção, ao imaginar as impressões de um viajante do tempo do Oitocentos confrontado com as formas sonoras dominantes no século XX. Tendo que se haver com um lista de amostras das mais

heterogêneas, cobrindo de James Brown a Steve Reich, de Missy Elliot a Stravinski, o passageiro hipotético de McClary reconheceria no uso massivo de repetição o incontestável m.d.c. de todos os exemplos citados – capaz não só de marcá-los como claramente distintos do período anterior como também de conferir um rosto uniforme ao panorama musical do século XX. Pelo raciocínio da autora de *Feminine endings*, na percepção desse ponto de contato entre coisas tão diversas, estaria o argumento capaz, em retrospecto, de selar o primado do pulso rítmico sobre as progressões de acordes, atestando com isso a vitória das estratégias reiterativas face a ênfase posta pela dominante anterior na complexidade harmônica; ênfase que, a começar pelo ataque ritualista d’*A Sagração da Primavera*, irá então cedendo terreno a infiltrações africanas e/ou asiáticas, até desembocar em verdadeiros platôs de intensidades como o *dub* e o *p-funk*. Concorde-se porém ou não com tal argumento do McClary – cujo impacto tem aliás muito a ver com a lógica de uma boa metáfora, em sua capacidade de criar um súbito curto-circuito entre termos que antes se supunham longínquos –, não há dúvida de que o imediato efeito de ressignificação que ele provoca não deixa de atestar também a força cognitiva potencial de um olhar distanciado, que justo por aprender o conjunto dos eventos na escala de uma fotografia aérea, prova-se por isso mesmo apto a realçar traços possivelmente barateados por excesso de familiaridade. Num registro ainda mais abrangente mas não menos persuasivo, um golpe de vista comparável ao acima descrito parece dar as caras também no último e mais ambicioso livro do crítico romeno Thomas Pavel, *La pensée du Roman*, que se propõe a nada mais nada menos que lançar um olhar sinóptico sobre o gênero literário mais evasivo e emblemático de toda a Modernidade.

Elegendo por foco praticamente toda a produção romanesca dos últimos 5 séculos, e tendo como eixo os vínculos nem sempre pacíficos entre representação literária e inquietação ética, aí articulados em torno do trinômio indivíduo-mundo-norma, o percurso realizado por Pavel começa com um breve recuo estratégico às formas pré-modernas, como o romance helenístico, a pastoral e o romance de cavalaria, dispositivos que continuarão aliás assombrando com variados graus de intensidade todos os desdobramentos seguintes, em meio aos quais o autor trata de delimitar uma estabilidade de fundo para além da suposta proteiformidade do dispositivo romanesco, aposta desdobrada em seu livro basicamente em dois grandes níveis: um semântico e outro mais propriamente

narratológico. No nível semântico, como já deixa evidente o próprio título, trata-se de, a partir de uma confrontação com aquele é tido e havido como o mais plástico e inapreensível dos gêneros, e por isso mesmo o mais apto a dar conta de uma era que tem na própria noção de contingência o seu principal esteio, colocar em destaque uma tensão capaz de conter e organizar o avanço da dispersão, e na qual o impulso idealizante que prevalece em livros como *Amadis de Gaula* ou *As etiópicas*, com seus protagonistas mantidos resolutamente não contaminados pelas pressões do mundo sublunar, se contrapõe ao atrito gerado por representações ao mesmo tempo mais disfóricas e mais detalhistas, fazendo as vezes de força da gravidade contrarrestando a tendência sublimatória. De outra parte – e correndo o tempo todo em paralelo a esse olhar estenográfico, apto a desenterrar o mesmo *ostinato* de fundo nos livros mais heterogêneos – destaca-se a disposição a mostrar como, sob camadas e camadas de dados, nuances e variantes, é possível reconhecer a persistência em última instância de um corpus de elementos mínimos, convertido em dúctil matéria-prima da espessa rede de parentescos que o livro estabelece. Traindo de certo modo uma sensibilidade formada e consolidada em mergulhos imanentistas – orientação que, mesmo se hoje rejeitada com energia pelo próprio autor, reverbera ainda assim como um aceno discreto na sua espantosa precisão para captar semelhanças, sem contudo jamais prejudicar a clareza e fluência da prosa –, é provável que o traço mais chamativo de tal visada, que tem compreensivelmente tudo para ser vista com ceticismo por todos os que não lerem o livro, diga respeito à assertividade como se coloca em flagrante oposição às ideias mais correntes sobre o romance, as quais, via de regra, caminham quase sempre no sentido de frisar a resistência do gênero a qualquer definição estrita, na esteira da teorização inaugurada por Schlegel, em seu seminal fragmento 116. Como todos sabem, ao concluir-se com a menção a um forma que tem exatamente por lei “não ter nenhuma lei que não o arbítrio do poeta”, o fragmento de Schlegel continua ainda hoje dando munição ao *cutting edge* da teorização sobre o tema, de La Capra a Costa Lima, de Moretti a Gonzalez Echevarria, embora não receba qualquer atenção mais demorada na argumentação central de Pavel, nem mesmo no breve comentário sobre *Lucinde*. E não me parece que se trate de uma omissão causal: na distância que seu livro toma em relação a isso, recuando até encruzilhadas capazes de relativizar drasticamente a força desse consenso, está sem dúvida um dos elementos que garante a *La pensée du Roman* status de *tour de force*, evidente ainda no modo como, sem

jamais subir o tom de voz, a sua escrita se mostra capaz de absorver e acondicionar quase sem esforço aparente um assombroso volume de textos, numa gama que abrange desde a nobreza hiperbólica do romance de provas até a degradação, cinismo e misantropia da vertente picaresca. Não que isso chegue a imunizá-lo a possíveis contraprovas – a começar pela própria relação estabelecida com o romance helenístico, que se pode estender seu raio de influência a inexpugnável inteireza moral de personagens como Clarissa Harlowe a Dorothea Brooke, ressurgem nos modernos muito menos como uma continuidade direta do que algo mais próximo de uma pequena marca d'água cuidadosamente esmaecida. Não por acaso, é uma hipótese que chega a ser quase insinuada em alguns momentos do texto, nos quais, paradoxalmente, é o próprio fracasso da norma ética para encarnar-se no mundo, cristalizado por exemplo na admiração que provocam em leitores e personagens muitos dos fiascos do Quixote, que se torna a via pela qual essa se dá também a perceber em toda a sua insistência; uma insistência que não chega a ser propriamente refutada por aquilo que a bloqueia. No funcionamento geral do argumento, aliás, é curioso notar como o peso dado por Pavel a tal sobrevida, na medida em que convoca temas e problemas com frequência alijados nas teorizações hegemônicas, presta-se ainda a colocar em perspectiva a ideia de uma teleologia realista norteando a literatura do Ocidente, veio que tem no grande romanista Erich Auerbach seu mais sofisticado defensor. A estar correto esse viés, portanto – e Pavel parece bastante convencido de que não está –, à puerilidade normativa dos gêneros clássicos – para os quais a hierarquia é sempre reconhecido como um dado natural, e o trágico, o sério e o sublime aparecem como prerrogativas exclusivas das classes dirigentes – se sucederia a poderosa ampliação de escopo proporcionada pelos grandes realistas franceses do XIX, capazes portanto de condensar todo o drama de uma época no trajeto de um homem ordinário, e selar finalmente as bodas da Alta Sriedade com a Vida Cotidiana. Descontados é claro os efeitos mais incômodos de tal reversão – que à exceção talvez de Dante, da Bíblia e de mais alguns poucos, converteria quase toda a literatura tributária da divisão dos gêneros clássicos em uma etapa a ser superada –, é preciso reconhecer, porém, que, não obstante a grande eficácia arquitetônica que esta possa atingir – ainda mais quando tem por principal defensor e praticante uma inteligência do porte de Erich Auerbach – ela só faz conferir ainda mais nitidez à argúcia narrativa da trama tensional de Pavel, que, no cuidado para jamais decretar de modo definitivo a vitória de um dos polos

sobre o outro, coloca-se clara e confessamente bem distante da genial tendenciosidade da contraposição auerbachiana entre Bíblia e Homero. Como sabem muito bem os leitores de *Mimesis*, é uma contraposição que está muito longe de ser tão simétrica e equilibrada quanto pode parecer, em que pese a inegável força persuasiva e abrangência do arcabouço que nela encontra o seu ponto de partida, e vem a ser também um dos alvos privilegiados do teórico romeno. Resultado: uma vez devidamente reequilibrados os binarismos, o que se tem então é uma perspectiva, de um modo geral, onde o primado temporariamente conferido a um dos dois vetores – seja à idealização, seja à imperfeição –, jamais consegue sufocar por completo o peso do outro, que pode aliás voltar a qualquer momento ao primeiro plano. No atacado, ainda, a saudável desconfiança de Pavel face a inflexões inequívocas – com todos os sobretons te(le)ológicos e/ou pseudo-apocalípticos de que possam se revestir – ecoa também na previsível rasura que sua narrativa imprime sobre a caracterização bakhtiniana do romance grego, tratado pelo autor de *Problemas da poética de Dostoievski* como uma vertente ainda inapelavelmente comprometida pela falta de complexidade psicológica de suas personagens, que parecem com frequência manter-se completamente imunes à ação corrosiva do tempo, dado, à princípio, que os torna muito mais interessantes para roteiristas de telenovelas do que para romancistas. Na leitura de Pavel, todavia, por mais que não haja dúvida em relação ao ganho de complexidade agregado à vertente realista – na qual um progressivo aumento de permeabilidade entre meio e sujeito abre o flanco para personagens capazes de se modificar de forma consistente ao longo da linha do tempo, e com isso também possibilitar uma percepção mais aguda das tensões da vida social –, essa mesma pedra desprezada no constructo bakhtiniano persiste ainda como horizonte e marco de referência para tudo o que virá a seguir, mantendo-se de certo modo como o grande ponto de apoio de uma narrativa alegórica omniinclusiva, e que, ao longo das mais de 4 centenas de páginas em que se desdobra, vai aos poucos deixando entrever uma espantosa estabilidade de fundo contendo e organizando a massa de dados.

Não se trata com toda certeza de uma escolha aleatória. Afinal, se, como fio condutor excelência do romance grego, está o esforço de um casal de jovens apaixonados para se reencontrar e viver juntos – não sem antes passar por uma série de peripécias feitas sob medida para testar-confirmar o teor indelével desse afeto recíproco –, fácil entender então, numa narrativa teórica que tem exatamente na constituição do vínculo intersubjetivo o seu

elo básico, o papel crucial aí atribuído aos enredos de casamento, colocados pelo crítico a serviço de um raciocínio em que, de uma ponta a outra da dita Modernidade, na medida em que vão se acrescentando novos exemplos, e conseqüentemente mais tangíveis se tornam os efeitos da corrosão temporal – não só esvaziando quase sem que perceba a força das mais fervorosas promessas, como fazendo o entusiasmo se esfriar lentamente num bocejo de tédio – os gradativos mas convictos afastamentos do *happy end* vão delineando aos poucos um melancólico *Bildungsroman* em miniatura, onde o reencontro dos amantes no fim da história é cada vez menos uma certeza do que um horizonte heurístico jamais de todo atingido. Na primeira sinopse que se faça do movimento do texto, é um trajeto muito bem explicitado 3 obras-primas dos autores postos por Pavel ao lado de Cervantes como as grandes culminâncias de todo o processo – a saber, Fielding, George Eliot e Proust – e que podem ser vistos também como as principais divisórias de seu metarrelato, no qual as pontuações que singularizam cada etapa compreendem uma distinta tematização e dramatização do laço humano com o mundo, tanto no que concerne aos dispositivos formais quanto ao discurso mais ou menos implícito em cada narrativa. Assim, se o périplo cômico e atribulado de *magnum opus* de Fielding, aí alçado a um dos um dos momentos de máxima confiança na referida aliança, termina muito apropriadamente com o casamento e reconhecimento do simpático mocinho – que, sem ter nada da castidade dos heróis de Heliodoro, é ainda assim agraciado no final com o bônus de um filiação mais nobre –, nada mais compreensível que, na etapa seguinte, a boa fé um tanto quanto ingênua da protagonista tenha que ser primeiro posta à prova pelo ordálio de um casamento infeliz, ao qual só depois se seguirá a felicidade merecida; desenlace, bem entendido, que nessa grande mestre da “idealização plausível” que é George Eliot, emerge menos como uma dádiva do céu do que como fruto de um longo e doloroso processo de tentativa e erro, por meio do qual o sujeito se purga progressivamente de seu autoengano. Num salto que deixa portanto cada vez mais clara a sua nota deceptiva, constituindo também a inexorável conclusão lógica de uma longa sequência em declive, essa mesma felicidade atingida a fórceps pela heroína de Eliot – a quem o segundo casamento soa quase como uma reconciliação tardia com a imanência do mundo – é tudo o que parece ser terminantemente negado ao protagonista de Proust, uma figura que, pelo menos no que diz respeito a questões amorosas, se comporta muito menos como um ser racional do que como um

viciado em drogas: alguém, enfim, que, mesmo após reconhecer o caráter baixo e desprezível daquilo que deseja, nem por isso deixa de fazê-lo menos compulsivamente – em que pesem os lampejos de substância aqui e ali extraídos de uma série de experiências estéticas puntiformes, quase espasmódicas, operando como sinais anunciando sua posterior conversão em esteta celibatário, e que vira decidida e triunfalmente as costas à vaidade do mundo. Numa primeira tentativa de síntese, por sinal, tão ou até ainda mais sugestiva que essa concatenação – traçando uma suave curva de declínio do XVIII ao XX – é a quase perfeita correspondência que esses três exemplos mantêm com as respectivas subdivisões epocais em que se inscrevem, a ponto de não se saber direito o que veio antes do quê: se foi a obra inscrita na marcação cronológica ou se não seria esta apenas um adendo *ad hoc* incumbido de monumentalizar a primeira. Em compensação, se por vezes tudo isso pode parecer harmonioso demais para ser verossímil, intrigante perceber como, na medida em que se narrativiza a sequência em 3 partes em curva gradativa – quase como se fossem 3 respostas possíveis de uma só pergunta – essas tão distintas edições do tema da *formation du couple* sugerem quase uma retomada da dialética de indivíduo e comunidade encenada por Lukács na *Teoria do romance*, mais especificamente nas 3 seções mais importantes e comentadas da segunda parte; moldura de um périplo que, começando pelo idealismo abstrato do Quixote (“a alma mais estreita que o mundo”), expande-se em seguida de modo inconclusivo na abertura de possibilidades representada pelos personagens como Oblomov e Frederic Moreau. Até conhecer uma estranha solução de compromisso n’*Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister*, livro que, tendo sido escrito mais 70 anos antes do momento “anterior”, não deixa de lançar uma sombra de ironia na aparente progressão. Contudo, por mais sugestiva que seja a catedral de Lukács, capaz de conferir uma inédita inteligibilidade ao choque entre valor e mundo tão caro a Pavel, e reverberando também no nítido sotaque hegeliano da construção inteira – na qual cada dobra nega, conserva e complexifica todas as anteriores –, o fato de que, ainda assim, *A teoria do romance* aparentemente nada tenha a dizer sobre figuras tão capitais como Defoe e Stendhal só faz realçar por contraste a habilidade da máquina narrativa paveliana, com sua capacidade de engolir e acondicionar praticamente tudo que surge à sua frente. Soando por vezes quase como uma variante mais empiricizada da fábula de Lukács, na qual o *pathos* salvacionista do crítico húngaro cede vez a um olhar bem mais compassivo face aos

desencontros entre mundo e sujeito, é quase como se agora, enfim, toda a tensão encarnada pelo chamado “indivíduo problemático” – com sua incansável disposição a fazer um incessante *working-through* dos valores e promessas da própria cultura – fosse reduzida à escala muito mais prosaica da busca de um bom casamento, *topos* que se pode parecer insípida e perigosamente despolitizado à primeira vista, adquire mesmo assim uma espantosa maleabilidade no jogo de malabarismos de Pavel. Como o principal segredo desse sucesso, creio eu, está exatamente o tato como, selando um irreversível afastamento do idílio inicial, a norma ética passa a aí funcionar, quase sempre, menos como um vetor imanente do que como uma ideia reguladora pairando sobre os eventos, e até mesmo baixando por vezes à terra em algumas breves e frágeis epifanias espalhadas ao longo do percurso, concebidas exatamente para garantir-lhe o mínimo lastro empírico necessário para que não venha a ser descartada como simples quimera. Num segundo momento, inclusive, não obstante a inegável fluência com que tudo é orquestrado, é possível que o elemento mais incômodo de *La pensée du roman* tenha a ver justamente com uma certa impressão de exercício virtuosístico que essa elegância provoca, impressão a que não é alheio também a gosto, digamos, “neo-clássico” de Pavel pelas simetrias cortantes e sentenciosas – bastante flagrante, por exemplo, quando, no arremate de um parágrafo sobre a pastoral na página 84, o texto nos lembra quase *en passant* que “a norma é límpida, mas o mundo é labiríntico”, frase que poderia até servir de resumo plausível para várias dos romances aí comentados e parafraseados. Ou pelo menos, do sentido que o crítico vai laboriosamente construindo a partir deles. Respondendo pelo tom vagamente arcaizante do livro como um todo, que soa às vezes como um moralista do Grande Século em versão mais indulgente e em outras sugere a generosa tolerância liberal de um típico cavalheiro oitocentista, talvez o ponto mais delicado dessa construção dê-se naqueles trechos onde, à medida que vamos chegando mais perto de modernos como Musil, Proust, Kafka e Joyce, o timbre moderado e onisciente dessa dicção se defronta com textos que acabam virando pelo avesso a própria possibilidade de uma paráfrase segura; desconforto tornado especialmente embaraçoso, por exemplo, no cauteloso silêncio que o Pavel mantém face aos jogos de enunciação proustianos, com seu narrador que, justo por ter o dom-maldição de uma força cognitiva hiperbólica, não parece mais capaz de acomodar-se a qualquer tipo de certeza, e muito menos de relacionar-se de forma razoável com quem quer que seja.

Para dizer o mínimo, não há dúvida de que isso desfere um golpe quase letal na aposta ético-cognitiva do crítico, que passa sempre pela possibilidade de uma articulação entre essas instâncias separadas de modo quase intransponível pela minúcia analítica de Proust. Ressalte-se apenas que, como artifício incumbido de minimizar arestas desse tipo, está exatamente a agilidade e segurança como, em Pavel, o olhar sobre o específico de cada autor anda sempre de mãos dadas com a capacidade de inseri-lo numa trama de intertextos, residindo muito do risco e graça da tarefa, no mais do tempo, no delicado equilíbrio proposto entre, de um lado, a sensibilidade do crítico para o traço intransferível – evidente nas belas definições lapidares que são quase como retratos em miniatura de autores como Constant, James, Austen e outros –, e de outro, o zelo para endossar a consistência e amplitude do metarrelato teórico, que passa sempre pela capacidade de decompor e rebater cada romancista a um “restrito elenco de subtipos”. Embora isso esteja longe de ser uma regra geral, é preciso reconhecer, por fim, que, entre os aspectos mais problemáticos e interessantes desse jogo de balança, está o risco nada pequeno de que, à medida em que se faz uma certa filtragem-de-bagatelas dessas e de outras complexidades, esse ímpeto de aparar e acolchoar angulosidades em tramas de intertextos passe a funcionar no sentido de conter, acercar e conjurar uma certa ameaça em filigrana, tornada aliás especialmente letal, por exemplo, quando, em algumas das passagens mais decisivas da *Recherche*, a própria ideia de laço amoroso que dá esteio a Pavel parece ir perdendo pouco a pouco toda solidez, emergindo aí menos como um porto seguro do que como uma espécie de mal-entendido fundamental, de que nunca será possível exorcizar por completo o peso da projeção e da repetição. Seja como for, uma vez rebatido por Pavel numa trama de intertextos – no qual tais estranhezas aparecem sempre devidamente amortecidas na escala da longa duração –, interessante perceber, como, nessa ágil passagem do detalhe ao plano geral, é quase como se, aos poucos, a agilidade dos nexos estabelecidos passasse a operar também como estratégia defensiva, lente encarregada de refratar e/ou recanalizar em direções menos perturbadoras o potencial ofuscante de um certo olhar moderno, capaz de converter o próprio desarraigamento radical em forma de habitação.

Saber, porém, se isso chega a perturbar de fato a linearidade do argumento é uma pergunta que se mantém convenientemente adiada pelo desenho sinuoso do livro, que, entre uma omissão e outra, parece ainda fornecer uma série de elementos capazes de minar

sua unidade. Com efeito, para ficar apenas no confronto com Proust – sem dúvida um dos trechos que melhor permite dar conta das forças e fraquezas do olhar de Pavel – trata-se uma torção bastante evidente nas conotações da rede de metáforas aí mobilizadas, desde o sintagma “abolição de todos os vínculos” servindo de marcação epocal até a catacrese-sinédoque do narrador narcísico em que isso se desdobra. Como se vê, embora não haja certamente nada de muito absurdo na descrição acima – que constitui até um *raccord* panorâmico bastante convincente para boa parte da melhor literatura do Novecentos –, também é verdade que, na medida em que o texto pesa um pouco a mão nesse vezo patológico – a ponto de reduzir quase todo o modernismo a uma espécie de caso clínico de recusa de compromisso ético –, é como se, de permeio, isso acabasse levando também ao esvaziamento de uma possível intimação universalizante desse suposto olhar hipocondríaco; até desembocar na dobra sutil pela qual a desqualificação subreptícia do narrador – convenientemente enquadrado no rol dos idiossincráticos incuráveis – tende a também domar o potencial de generalização das suas sondagens, nas quais a ânsia em analisar e ruminar à exaustão cada mínimo detalhe acaba por revelar o próprio fundo falso da unidade do eu, com um rigor está longe de reduzir-se apenas a uma idiosincrasia. Se lido porém como apenas mais uma variante tardia do tema da rebelião das paixões, a impressão, infelizmente, é que, ao recusar-se a estender a exasperação de Marcel a toda a humanidade – identificando nisso nada mais que o corolário implícito de sua cosmovisão narcísica –, Pavel termina relegando ao nível de um exagero subjetivista aquele que é um dos mais dos mais poderosos *insights* do narrador proustiano, na intransigência com que desvela um equívoco fundador e inabolível corroendo por dentro todos os laços intersubjetivos. De certo modo, se pensarmos na força retórica dessa torção, ela passa sem dúvida pelo modo como, uma vez o evento-Proust é indexado a uma escala mais ampla, à atenuação momentânea da estranheza se soma a leve ofuscação produzida por um reenquadramento preciso e razoavelmente inesperado, que vem a ser exatamente a grande tradição da novela desenterrada por Pavel, com seus personagens incapazes de conter suas paixões e muito menos de conhecer a si próprios. Em termos mais amplos, por sinal, não há dúvida de que isso leva também a um discreto e muito compreensível sacrifício da sua singularidade mais intratável, relegando ao pano de fundo um tipo de ambivalência, no mínimo, que, justo por ter como eixo um instável jogo de remessas entre um eu e um tu, faz

por merecer um tipo de imersão tropológica que passa completamente ao largo da serena tocada do crítico romeno. Diga-se a favor de Pavel, entretanto, que exigir que seu olhar dê conta de problemas como esse seria quase como pedir a uma lente de longa distância que tente fazer as vezes de microscópio; razão porque enfim, a meu ver – se é que se trata mesmo de respeitar a lógica do texto – muito mais interessante do que enumerar seus eventuais pontos cegos, talvez seja tentar entender um pouco melhor o segredo da sua força. Se é para me ater apenas ao confronto com Proust, trata-se de um força tornada quase irresistível quando o sobressalto provocado pela comentário sobre a novela – ao gerar não só uma curiosa rima em profundidade-de-campo entre Proust e Cervantes como também abrir uma nova linha de fuga para o sentido da *Recherche* – leva o leitor a perder momentaneamente de vista pequenas desproporções como as há pouco arroladas, que se, por um lado, são quase como um xeque mate na aposta ético-cognitiva de Pavel, por outro, tem a ver exatamente com as supressões sem as quais jamais teria sido parafrasear a trama proustiana em pouco mais de seis páginas. O que não deixa de ser aliás uma considerável façanha teórica. O mais curioso, porém, é que, ao banhar todos os textos que trata na mesma modulação de luz, o *drive* medusante de Pavel vai também produzindo um desconforto que, não sendo facilmente identificado num ponto preciso – para os quais sempre se pode evocar o álibi infalível da fotografia aérea – aparece antes como um efeito colateral gerado pela impecável elegância desses encaixes. Muito longe contudo de fazer ruir a construção de Pavel, tal efeito apenas acrescenta uma outra volta do parafuso à textura do livro, que, desde as primeiras páginas, já deixa claro o seu desinteresse pelas aporias que podem e/ou poderão advir de tais imersões microscópicas, aí colocadas em segundo plano em favor da aberta primazia conferida ao “quê” sobre o “como”. Isso posto – e por mais que o autor esteja muito longe de desestimular veleidades agonísticas, traço evidente na disposição a terçar armas um a um com todos os principais teóricos do romance (Bakhtin, Auerbach, Lukács, Watt, Girard, entre outros) –, penso que, uma vez devidamente estabelecida essa caracterização estilística, talvez seja interessante começar explorando um pouco mais a provocativa intempestividade do projeto do livro, que já a partir de seu título (genitivo objetivo ou subjetivo?), parece querer fazer as vezes de Sujeito-suposto-saber do próprio gênero que aborda, ao tomar para si a tarefa de converter toda a sua trama de vozes num discurso inteiriço, tendo sempre por eixo o modo como o

romance elabora e perlabora uma série de hipóteses fundamentais a respeito do mundo humano; preocupação a que Pavel concede sem dúvida muito mais peso do que às aporias da linguagem. Por mais, evidentemente, que o seu texto revele o tempo todo uma sensibilidade retórica bastante aguçada – cuja lucidez vem a ser aliás função direta da tremenda eficácia com que se disfarça. Mas se assim é, considerando a tocada quase sempre apolínea serena que prevalece no texto – com uma *mise-en scène* quase à beira de elidir a si mesma tal é a segurança e força de evidência de cada enunciado –, impossível não destacar o tom de hipérbole das linhas abaixo, a ter lugar justo num trecho onde, conferindo a máxima clareza e explicitude a seus pressupostos, o pensamento do romance dá impressão de ter finalmente encontrado seu porta-voz perfeito:

Défini de la sorte, l’auteur a bien entendu toujours été présent de manière plus ou moins visible dans le textes romanesques. Ce que réalise néanmoins Fielding est une promotion sans précédent de ce rôle, un véritable sacre de l’auteur. Inaugurant un nouveau rapport entre la voix que raconte le roman et l’univers fictif que celui-ci met en place, cette promotion est un événement de premier ordre dans l’histoire du roman moderne (PAVEL, 2005, p.166)¹

Inscrito na seção intitulada “Fielding et Don Quixotte”, a pequena citação que acabo de transcrever pode não ser exatamente um momento de grande força analítica, mas desempenha sem dúvida crucial no andamento do livro como um todo, seja por enlaçar numa linha teleológica toda a sequência anterior – que ressurgiu assim como uma lenta preparação para essa “sacre de l’auteur” –, seja pelo argumento exposto nos decisivos parágrafos que a circundam, quando tendo sempre por mote o cotejo Fielding X Cervantes, aí claramente subsumidos em linha de continuidade, Pavel tem a chance de fazer uma pequena súmula daquilo que define como função-autor, síntese na qual não é aliás difícil entrever uma sutil inscrição autobiográfica. Nesses termos, portanto, é quase como se o livro explicitasse por via transversa seu *modus operandi*, que tem aliás muito mais que uma semelhança aleatória com o tipo de ironia indulgente que Pavel identifica em Fielding. Retomado discretamente entre parênteses no final da seção, quando todo o percurso

¹ Definido dessa forma, o autor evidentemente sempre esteve presente de maneira mais ou menos visível nos textos romanescos. O que entretanto realiza Fielding é uma promoção sem precedente desse papel, uma verdadeira *sagração do autor*. Inaugurando uma nova relação entre a voz que conta o romance e o universo fictício que este estabelece, essa promoção é um acontecimento de primeira ordem na história do romance moderno.

desenhado nas 5 páginas anteriores é lapidarmente definido numa enumeração de tarefas (“coordinateur de l’univers fictif, maître de la contingence, guide moral, théoricien”), é possível que o trecho mais interessante do trajeto se dê exatamente quando o crítico trata de delimitar a diferença entre os dois romancistas, descrevendo então Fielding como uma voz que se empenharia em formular de maneira explícita aquilo que em Cervantes ainda seria encenado tacitamente – talvez para evitar maiores problemas com a Inquisição espanhola. Reforçado ainda pela pequena catacrese pseudo-hegeliana a coerência do todo – sinalizando para o inegável ganho de auto-consciência do dispositivo romanesco, coroado na capacidade de dizer com todas as letras ao leitor aquilo que no *Quixote* ainda se mantinha no plano do *understatement* –, não é menos certo, porém, que se analisada mais em detalhe a enumeração referida – que se pode até ser justa em relação a Fielding, não me parece dar conta exatamente do que ocorre em Cervantes – talvez seja possível identificar uma pequena precipitação hermenêutica, cujo salto se dá exatamente no jogo proposto pela leitura de Pavel entre o dito e o implicado dos textos. Ou seja, entre os pontos em que a voz autoral toma para si a tarefa de fazer a síntese do que se passou, colocando-se portanto na posição de alguém que paira olímpicamente acima de toda a confusão do mundo, e aquilo que poderia estar mais ou menos implícito no que foi mostrado por esta, nem sempre de modo escancarado. Nesse sentido, para dar mais foco a tal diferença, basta ter em vista o comentário que Pavel dedica a uma conhecida passagem de *Tom Jones*, quando, decidido a romper relações com sua amante camponesa, o protagonista acaba tendo uma previsível recaída no momento em que a vê no celeiro, enquanto o puritano e altamente antipático professor de filosofia que antes lhe prodigava aulas tediosas e lições de moral é forçado a se esconder debaixo do feno para não ser pego em situação embaraçosa. Na descrição de Pavel, naturalmente, esse episódio tem quase a mesma clareza e inexorabilidade de um teorema, sendo o entrecho cômico que sela a articulação dos fatos – começando pela incapacidade do herói de resistir ao apelo da carne e culminando no desmascaramento que coloca em seu devido lugar o falastrão hipócrita e pedante – posto sem hesitação a serviço de um discurso a respeito da falibilidade humana, que mesmo quando abdica de atacar diretamente o “filósofo de carne e osso”, nem por isso deixa dúvidas quanto à direção que assume. Não obstante a inegável mestria com que a cena é conduzida, parece fora de questão, porém, que uma vez cotejada com a prosa

cervantina, caracterizada em hitchcockiana inscrição autobiográfica pelo seu vezo a “propor algo e não concluir nada”, esse trecho mantém-se à boa distância da persistente sensação de insegurança induzida pelo texto do *Quixote*, com seu autor que se compraz muitas vezes em renegar por inteiro a responsabilidade sobre aquilo sobre aquilo que narra, funcionando portanto bem mais como uma instância incumbida de articular e organizar a trama das falas (GODZICH & KITTAY, 1989) do que propriamente como alguém capaz de ocupar uma posição transcendental em relação a elas. Numa comparação que se torna praticamente incontornável a essa altura do raciocínio, é como se a tolerância tranquilizadora da voz de Fielding, em cuja prosa os personagens são muitas vezes apenas os títeres postos a serviço de uma série de enunciados gerais sobre a humanidade, tivesse que ceder passo a um contínuo recuo estratégico em relação à possibilidade de se postular um sentido último, num jogo onde a intenção explícita do relato (“pôr em descrédito as fingidas e disparatadas histórias de cavalarias”) é aqui e ali tensionada por infiltrações tão pouco ostensivas quanto arrasadoras, como é o que se vê, por exemplo, quando o êxito de Sancho Pança em Baratária coloca em xeque a própria ficção do Corpo Místico que supostamente deveria respaldar a cruel brincadeira dos Duques, ao mostrar um analfabeto perfeitamente apto a tomar decisões políticas. A essa altura, porém – e aí está com certeza outro bom ponto de partida para demarcar a distinção entre Fielding e Cervantes –, desnecessário lembrar que, longe de servir de pretexto a uma síntese sentenciosa, a atitude do narrador em relação ao que expõe mantém-se ainda incomodamente apoiada na agilidade do jogo projetivo de quem lê, e que se pode talvez ver aí um aceno do narrador a uma certa ideia jusnaturalista e/ou erasmiana etc, dificilmente terá isso confirmado de modo taxativo pelo narrador do romance, que muito provavelmente responderia a insinuações desse tipo com um discreto dar de ombros. Se alçado portanto a assinatura estilística do autor do *Quixote* – operação que passa, como é de se prever, menos pelo respaldo em algum providencial trecho de preceptiva do que pela identificação e rastreamento de um padrão recursivo, por meio do que esse narrador se retira continuamente dos sentidos que insinua, lavando por completo as mãos diante dos eventuais defeitos de suas criaturas, mas nem por isso deixando de enfileirar uma série de arrasadoras e agudíssimas notações morais –, é inegável que isso provoca uma liga quase instantânea com a célebre catacrese do autor padrao no prólogo do livro, perfazendo

assim um desenho que, em sua ênfase sobre o artifício e a destituição de autoridade, soa quase como o exato contraponto binário do generoso paternalismo do narrador de Fielding. Entidade, por seu turno, que, se, em sua compulsão parabásica e verve irônica, pode ser até defensavelmente alçado a precursor de Stendhal – no trecho em que Pavel se propõe a reparar o comentário de Ian Watt sobre o pouco peso de Fielding na famigerada “tradição realista” –, trata seu leitor certamente de modo muito mais abrupto que o autor de *A cartuxa de Parma*, que, diga-se de passagem, jamais tem a gentileza de nos pedir licença para matar seus personagens. Tudo contado, ainda que seja relativamente fácil prosseguir na senda das refutações – estendendo-as por exemplo até os cabos de guerra entre autor e editor travando a boa fluidez narrativa de *O vermelho e o negro* –, deve-se reconhecer ainda que, não sendo Stendhal um autor crucial no desenho narrativo de Pavel, verticalizar um pouco mais a leitura de Cervantes poderá, sem dúvida, nos colocar muito mais perto da lógica do texto de Pavel, quando mais não fosse porque, ao invés de submeter o crítico a uma questão que não é sua, tal leitura talvez ajude a dar mais foco e consistência às aporias do seu argumento central, que se está longe de constituir uma defesa temporária do “instruir e deleitar”, nem por isso deixa de destacar o nexos indissolúvel entre romance e investigação ética, fazendo da tal “norma límpida” há pouco citada um *blend* de personagem conceitual e divindade protetora. Antes, porém, de enveredar por articulações mais amplas, talvez seja interessante ceder voz sem mais delongas a um de seus escritores preferidos, num trecho que me parece capaz de conferir uma luz ainda mais cortante a todas as tensões aqui expostas:

Boa me parece esta novela – disse o padre –, mas não me posso convencer de que isso seja verdade; e, se é fingido, fingiu mal o autor, pois não se pode imaginar que exista um marido tão néscio que queira fazer tão custosa experiência como fez Anselmo. Se o caso corresse entre um galã e uma dama, ainda se poderia acreditar, mas entre marido e mulher tem algo de impossível; já quanto ao modo de contá-la, não me desagrada. (CERVANTES, P. 511)

Selando o encerramento da novela do curioso impertinente, inserida nos capítulos 33, 34 e 35 da primeira parte do dom Quixote, o trecho em questão é o ponto de arremate de uma das mais esquisitas e enigmáticas narrativas intercaladas do romance, na qual um homem decidido a testar a virtude de sua linda esposa, propõe a seu melhor amigo que a

167 *Eutomia*, Recife, 11 (1): 153-177, Jan./Jun. 2013

seduza. De início recebido com extrema contrariedade pelo seu confidente – que logo no primeiro diálogo do texto tenta em vão com uma contínua bateria de exemplos e razões demover o marido de seu estranho desejo, por ele próprio comparado a certa altura à vontade de “comer terra, gesso e carvão e outras coisa ainda piores, repugnantes à vista e mais ainda ao gosto” –, o teste de fidelidade proposto pelo infeliz Anselmo torna-se como já seria de se prever o ponto de ignição da sua ruína; a virada tendo lugar assim que Camila e o amigo Lotário se tornam de fato amantes no capítulo 34, e se acumpliciam para enganar o marido com os máximos requintes de dissimulação. Embora esse resumo esteja longe de fazer jus aos deslizamentos e sutilezas do texto – que, pelo menos nas primeiras páginas, não por coincidência, sugere quase uma retomada literal do debate entre idealização e anti-idelismo tão caro a Pavel, ao contrapor o comentário de Anselmo sobre a “virtude que deve ser acrisolada no fogo” ao discurso misógino de Lotário sobre o “animal imperfeito” –, parece-me que os pontos arrolados acima são mais que suficientes para destacar o modo não raro vertiginoso como jogo e realidade se contagiam na prosa de Cervantes, e a virtude vai se transformando pouco a pouco no seu contrário, como se pode perceber claramente na flutuação de sentido experimentada por um termo como “discreto”. No momento em que a história começa, entretanto, esse termo não parece trazer consigo a princípio grandes dificuldades interpretativas, sendo utilizado sobretudo para descrever a conduta sempre impecável e parcimoniosa de Lotário, tanto no momento em que diminui as visitas a seu melhor amigo depois que este se casa – como forma de preservar a distância correta e evitar possíveis comentários maliciosos –, quanto no elogio que o próprio Anselmo faz às razões que seu companheiro convoca no primeiro grande diálogo, na vã tentativa de demover o marido da sua estranha curiosidade. Seja num caso como no outro, a equação “discreto = virtuoso” não parece representar nenhuma nota dissonante no andamento da história, em cujo título o vício aparece exatamente como a incapacidade de distinguir o que é próprio de cada coisa, falha prolongando-se então na sanha de conhecimento mal dirigida que acomete Anselmo, e irá receber uma punição exemplar no final da história. À medida que a trama avança, contudo, o que poderia soar apenas como um nome cifrado para “decoro” – num quadro em que a virtude não consiste senão em respeitar e preservar os intervalos diferenciais entre coisas e seres, tendo sempre por apoio e *telos* a ficção hierárquica do Corpo Místico – acaba posto para funcionar em contextos no mínimo inusitados, até

adquirir um lastro francamente herético no trecho abaixo, quando, levando ao paroxismo sua hipocrisia, Camila faz a sua encenação pervertida da virtude de Pórcia:

Estavam Leonela e Lotário atônitos e suspenso de tal sucesso, e até duvidavam da veracidade do feito, vendo Camila banhada por terra e banhada em seu sangue. Acudiu Lotário com muita presteza, espavorido e sem alento, para tirar a adaga e, ao ver o pequeno ferimento, perdeu o temor que o assaltara e de novo se admirou da sagacidade, prudência e da muita discrição da formosa Camila; e, por acudir com a parte que a ele cabia, começou a fazer uma longa e triste lamentação sobre o corpo de Camila, como se fosse falecida, fazendo muitas lamentações, não apenas à si próprio, mas àquela por cuja causa a levava àquele termo. (CERVANTES, P. 494)

Mais uma vez eximindo-se habilmente de responsabilidade, a estratégia do narrador, nessa passagem, consiste em narrar toda a ação da perspectiva de Lotário, que é quem fica incumbido então de ajuizar as ações de Camila, numa frase que progride gradativa mas provocativamente até a nota forte marcando o sintagma “muita discrição”. Na sobredeterminação do contexto, porém, em que o espanto é gerado acima de tudo pelo controle e precisão do gesto da adúltera, o que poderia estar ligado nos instantes anteriores a algum tipo de lastro ético aparece apenas como uma exibição virtuosística do domínio sobre as aparências, num cenário onde, parafraseando Maravall, “fazer-bem” já não significa mais o mesmo que “fazer-o-bem” (MARAVALL, 1999) Para me servir de uma símile que é relativamente moeda corrente em se tratando de Cervantes, é quase como se, nesse gesto, o efeito de sentido a ser produzido se desse a ver então como função da distância que dele tomam seus dois principais espectadores intradieéticos – indo desde o logro completo de Anselmo assistindo a tudo dos bastidores até o estupor fascinado de Lotário, que por ser tanto parte interessada como co-encenador, tem assim a possibilidade de contemplar de perto o mecanismo do embuste; que, nesse específico, não por acaso, na forma como leva em conta a distância de que será contemplado pelo público alvo, lembra um pouco o truque dos pintores seiscentistas substituindo o detalhe pelo *borrón*. No limite – e por menos enfática que possa ser a repetição do termo “discreto” –, não é descabido dizer que a estranheza gerada por tais reversões ecoa ainda no próprio desdobramento da frase que sucede ao ponto e vírgula, quando ao pôr-se a lamentar diante de Camila, é quase como se Lotário parecesse também acreditar por um instante no próprio papel, convertido aí

também no canto lutuoso pela irreparável perda da honra dos “dois amigos”. Mecanismo amplificando-se nas mais diferentes escalas em todo o *Dom Quixote* – um livro no qual verdade e ficção parecem estar sempre trocando de lugar, e mesmo o mais estapafúrdio dos desejos pode revelar-se de repente dotado de um irresistível poder de contágio –, isso tem sem dúvida uma nada pequena participação no magistral efeito de fermata com que o texto se fecha, quando a tensão destacada pelo comentário final do padre – ao contrapor o caráter agradável do modo de narrar à incapacidade de aceitar a história como verossímil – se prolonga quase como um acorde dissonante clamando por ser aplacado. Ao mesmo tempo em que, ao estilo talvez de um psicanalista interrompendo bruscamente a sessão, revela também a justeza em última instância desse desfecho elíptico e quase sem jeito, que só faz tornar ainda mais perturbadoras as reverberações do conto.

No que diz respeito especificamente a Thomas Pavel – que se não chega propriamente citar e comentar nenhum dos trechos citados, nem por isso parece perder de vista a potencial ameaça –, é possível que o ponto mais crítico do comentário do padre passe exatamente pelo vínculo que estabelece entre verossimilhança e o estatuto civil do casal envolvido, peças de um *imbroglio* de certo muito mais condizente a libertinos que a pessoas decorosas. Mais que isso: por ter exatamente como ponto de partida o que teria tudo para parecer um casamento perfeito – situação, como se viu, que constitui também o grande *telos* do “mito de referência” mobilizado por Pavel –, não me parece absurdo dizer que, se levada às últimas consequências, é como se a história apontasse para uma instabilidade resolutamente infensa ao conforto de uma limitação contratual, acenando para a presença de um inimigo muito mais forte e insidioso do que os típicos perseguidores e vilões do romance grego, e cuja sede não é senão a radical arbitrariedade do próprio desejo – em Anselmo termo quase sinônimo de compulsão. Ponto a se reter, contudo, é que, para quem quer tenha atentado um pouco à estrutura figurativa do conto – com suas constantes remissões a palavras como crédito e preço, tornados muitas vezes permutáveis com a própria ideia de honra –, mesmo essa arbitrariedade do desejo de Anselmo pode ser minimizada se tivermos em vista o prestígio quase sobre-humano que ele investe em Lotário, ecoando desde a zeugma deliberadamente blasfema que irrompe na primeira página (“agradeceu a Deus e Lotário”) até a própria função por este desempenhada em relação a Camila – a quem Anselmo só passará a cortejar depois de receber o aval de

Lotário, que fará aliás muito apropriadamente as honras de embaixador da proposta de casamento do amigo. Em boa medida, no rigor com que isso revela um vínculo de dependência e quase servidão no que era para ser em tese a mais espontânea das escolhas – colocando em destaque um mecanismo onde o valor surge menos como um dado substantivo do que relacional, menos como uma qualidade imanente ao objeto do que como a sombra projetada sobre este pelo desejo de um outro, que é nesse jogo sempre também uma figura de prestígio –, o desatino encenado em “O curioso impertinente” se mantém bem fora do alcance do moedor de carne de Pavel, que ao subsumi-lo muito convenientemente na tradição da novela, passa ao largo da possibilidade de acerrar a alavanca responsável por essa estranha “rebelião da alma”, que para Anselmo permanecerá lamentavelmente incontrolável mesmo depois de identificada. No primeiro momento, essa filiação serve para desviar o autor da ameaça de “leituras tão precisas quanto anacrônicas”, perífrase pelo qual ele desfere seu tapa de luva de pelica na conhecida análise de René Girard, que, como deve ter percebido o leitor atento, dá também a fagulha inicial para a minha abordagem do texto. Numa escala mais ampla, ainda, a breve imersão de Girard no conto do curioso revela-se ainda como o fio condutor de um dos veios mais interessantes explorados por seu livro, apontando para a desestabilização da evidência da norma ética evocada por Pavel; norma que pelo menos na história de Cervantes nada parece ter de límpida. Pelo contrário: no pano de fundo aparentemente idílico de “O curioso impertinente”, em que a princípio não há nenhum mundo-labirinto para perturbar a paz da casa, o que se deixa entrever na leitura do conto – não bastasse se manter resolutamente irreduzível a qualquer um dos álibis fornecidos pelas personagens – lança também uma aura de ambivalência radical sobre relações aparentemente amistosas, traço que, se não é explorado de forma explícita no livro de Pavel nem por isso deixa de ser evidenciado pela ampla teia intertextual do seu argumento, dando partida a uma série de preciosos comentários sobre textos como *Afinidades eletivas* e *Em busca do tempo perdido*, que adquirem graças a essa *leitmotiv* da novela um inesperado ar de família. Coincidência ou não, na poderosa metalepse assim produzida – na qual a erudição assombrosa e telescópica da função-autor Pavel realiza uma espécie de fotografia braudeliana de séculos de tradição romanesca, conectando em uma só moldura pictórica planos temporais diversos – está um resultado, para dizer o mínimo, que vai justo na contracorrente dos escrúpulos mais

confessos de nosso autor, o mesmo que, em outro momento das obra, não se faz de rogado em acusar a falta de tato como os modernistas “transformar o passado em precursores de si ‘mesmos”, gerando com isso um tipo de dissonância que é quase um efeito estilístico nos seus próprios termos.

Sem ter evidentemente a pretensão de sanar de uma vez por todas tal decalagem – em que é a própria linearidade apolínea do trajeto que gera estranhos rebatimentos entre pontos distantes do texto, ao feitiço de um *zoom* que coloca bem no centro da cena um detalhe do pano de fundo –, penso que uma das melhores maneiras de abordá-lo passe talvez por uma confrontação mais explícita com a leitura de Girard, que se pode ser muitas vezes comparável a Pavel na velocidade e violência das paráfrases, não poderia estar mais distante dele em tom e *dispositio*, chegando a inclusive cometer no final um erro de paráfrase quase amadorístico, ao converter sem mais nem menos em “suicídio” o misterioso definimento de Anselmo. Embora esteja longe de empanar a força da análise – que propõe uma resposta no mínimo bastante persuasiva para um dos enigmas que mais angustiaram os leitores do Quixote; no caso, o nexos entre o sentido geral do livro e esse conto-anacoluto –, um dado que logo ganha evidência na primeira leitura diz respeito à sequência completamente insólita do argumento exposto no primeiro capítulo de *Mentira romântica e verdade romanesca*, sem dúvida um texto dos mais bizarros e ambiciosos de toda a Teoria contemporânea: começando com um breve comentário de uma citação do *Quixote*, o voo panorâmico de Girard se desdobra logo em seguida numa exposição em tom incomodamente inflamado e impaciente da tese central do livro – cujo foco incide justo sobre o desmascaramento da radical heteronomia do desejo espontâneo – para só depois passar à análise de trechos bastante seletivos de Proust, Dostoievski e Cervantes; tudo culminando num comentário tão decisivo quanto telegráfico sobre a sibilina novela em questão. Longe, porém, de ser apenas uma coda que ratifica a hipótese-chave, esse comentário é o que permite unir subitamente as duas pontas do capítulo, ao mostrar como, de certa forma, os infernos intersubjetivos de Dostoievski e Proust, autores no qual o ódio pode com frequência ser apenas um eufemismo do amor, aparecem de certo modo já prenunciados na novela que fecha o capítulo, convertida por Girard em modelo reduzido dos jogos de contágio de romance. De saída, não bastasse o impacto contraintuitivo de todo argumento – que não tem pruridos em reduzir o curioso impertinente a um austero

monograma matemático, nos quatro parágrafos em que sintetiza sua hipótese sobre o desejo triangular–, o resultado sem dúvida ilumina de novo pela via do contraste a sóbria dicção de Pavel, que, com todo o seu estrito respeito à linearidade temporal, não deixa também de pagar tributo ao compromisso de evitar solavancos. Se considerada a prosopopeia de autor que isso vai engendrando, trata-se de um rosto marcado de fora a fora por uma assombrosa uniformidade de tom, e que com seu empenho em suavizar e matizar todas as transições, vai identificando em cada novo romance que toma a frente do palco uma recombinação dos elementos já discriminados nos primeiros. Feito um pequeno recuo, porém, na medida em que se desanuvia a visão do todo, e este começa a se parecer cada vez mais com as 4 fases da vida de um só personagem, interessante notar como, na sóbria elegância desse desenho, não é difícil ver também o índice de uma onisciência a priori em relação à massa dos dados, a grande responsável por fazer, por exemplo, com que, diante dos ricochetes provocados entre Proust e Cervantes, já não seja possível mais dizer se trata de miragem projetiva ou de efeito de longa duração. Como principal fiador dessa ambiguidade, está exatamente o sereno tom referencial que predomina no texto de Pavel, e que como espero ter mostrado no comentário sobre Cervantes, talvez não seja senão a versão deslocada de uma irritação insuperável, em meio a quê mesmo a evocação de um gênero aparentemente coerente como a novela – com sua vocação a “expor com propriedade um desatino” – pode ser lida como uma possível solução de compromisso face a certas oscilações de sentido talvez demasiado incômodas, mas que só parecem ter sido efetivamente trazidos à tona pela sensibilidade tipicamente modernista ao nível molecular do texto. O que não significa dizer que elas antes não lá estivessem. A julgar, porém, pelo caráter extremamente cerrado da arquitetura do livro – que para manter seu contínuo efeito de progressão controlada, chega a dedicar quase o mesmo número de páginas a *O monge* e *A Educação sentimental* – é o que parece fazer também com que, para conjurar o desequilíbrio exposto no conto do curioso, Pavel opte por simplesmente tratá-lo como um texto autônomo, desconsiderando assim a própria relação possível entre parte e todo. Opção que, se pode ser defensável para fins expositivos, não deixa de constituir também outra considerável violência interpretativa, aqui devidamente atenuada pelo poder de abrangência dessa dicção altiva, da qual há aliás poucos exemplos mais fortes do que o

trecho do qual extrai o aforisma sobre a “norma límpida”, que coloco agora finalmente à apreciação do leitor:

Comme ces chevaliers, les meilleurs parmi les bergers respectent religieusement leur devoir, comme eux ils savent que la norme est limpide mais que le monde est un labyrinthe. (PAVEL, P.84)²

Para um texto que tem exatamente como foco a voz de autoridade do crítico, esse trecho parece desempenhar, sem favor algum, função providencial, ainda que não certamente pelos motivos mais conscientes de Pavel, que, convocado a responder até que ponto concorda ou não com o raciocínio que expõe, é bem provável que agora desse de ombros ao melhor estilo Cervantes. Mas talvez isso seja apenas um modo de dizer. Afinal, se boa parte da argumentação que aqui tentei construir, caminha exatamente no sentido de pôr em perspectiva a limpidez da norma, e mostrar até que ponto esta irá perdendo irreversivelmente seu caráter de evidência, nada a espantar se, diante dessa típica amostra de discurso indireto livre – no qual nunca é fácil saber em que medida o autor desautoriza ou não o raciocínio que expõe – seja a própria firmeza da minha proposição que pareça completamente abalada, tão logo se dá a conhecer a origem bem mais específica do seu principal alvo, que no caso diria muito menos respeito a uma tese postulada explicitamente por Pavel do que a certas prerrogativas comuns aos personagens do romance cavaleiresco e da pastoral – no que pode até soar ao primeiro relance como apenas mais um típico caso de “árvore tomada pela floresta”. No quesito “brilho estilístico”, porém, é preciso reconhecer que, no momento em que esse aforisma engloba e arredonda num golpe o sentido do texto, é quase como se, com o atordoamento gerado da bela frase, a própria capacidade de distinguir de forma precisa quem diz o quê a quem fosse temporariamente suspensa no conforto e ofuscação da generalidade, cuja força retórica não é em momento algum indissociável da sua elegância simétrica, que não deixa de ser também um modo de tornar comensuráveis coisas que possivelmente não o são. Num trecho que constitui por si só uma pequena alegoria da tradição cultural, em que a verdade herdada dos cavaleiros, depois de aceita e preservada pelos tais pastores, parece prestes também a englobar com seu brilho autor e leitor, é possível que o seu ponto mais delicado e magistral – por ser o que melhor

² Como esses cavaleiros, os melhores entre os pastores respeitam religiosamente seu dever, eles sabem, como aqueles, que a norma é límpida mas que o mundo é um labirinto.

evidencia a leveza e tato da voz de Pavel – dê-se justamente nesse “savent” tornando sutilmente indistintas *doxa* e *episteme*, no mesmo gesto pelo qual confere o peso de um dado objetivo ao que pode ser apenas uma simples superstição de grupo, a que somos porém de repente enlaçados pelo efeito de admiração que a chave de ouro provoca, talhando um contraponto tão assertivo entre lei e mundo, dever e dispersividade. Trate-se ou não apenas de um outro truque de virtuoso, é desconcertante perceber, ainda assim, como, em Pavel, o próprio trecho em que se dá a epifania da lei tenha por epicentro o processo pelo qual um enunciado se eleva ao plano da verdade partilhada, por obra e graça dos contágios e deslizamentos entre as distintas instâncias enunciativas, as quais, por seu turno – e agora numa chave infinitamente mais próxima de Cervantes do que de Fielding – quando decidem tomar por certo o que pode ser apenas hipotético – em suma: quando resolvem escrever “sabem” em vez de “pensam” ou “imaginam” – terminam não só fazendo momentaneamente indistintos narrador e narrado como, de quebra, acrescentam mais algumas moedas falsas ao meio circulante, para o qual aliás sutilezas como essa são quase o mesmo que nada. À diferença desse mesmo Cervantes, porém, cujo estilo opera sobretudo como um contínuo fermento corrosivo contra essas bruscas impressões de inteligibilidade, sempre ávido em destituir reivindicações de autoridade arremessando-as continuamente umas contra as outras, a não pouca força impositiva dessa voz tampouco é alheio o virtuosismo como, na longa duração contemplada por seu metarrelato, as cisões e retroações que o perfuram de uma ponta a outra vão se desdobrando quase como se se tratasse de uma túnica sem costuras, onde eventuais incomensurabilidades entre os termos enlaçados se veem por inteiro aplainadas pela esplêndida segurança da escrita, incumbida de fixar e distinguir o metro comum capaz de articular e acondicionar em sua devida prateleira cada um dos autores tratados. Para um gênero tão centrífugo e mercurial como é o romance, em face do quê toda teorização parece de saída sempre turvada pela sombra de remorso que faz incidir sobre aquilo que exclui, o mínimo que se pode dizer de *La pensée du roman* é que ele constitui sem dúvida nenhuma uma realização historiográfica da maior envergadura, na qual – intencionalmente ou não – a clareza, segurança e poder de síntese de cada trecho isolado podem ser vistos também como tijolos postos a serviço de um inesperado mas legítimo efeito de estranhamento, que não passa senão pelo modo, enfim, como a adoção de uma postura de certa forma comparável à de um Zeus amplividente

concorre para realçar a insistência de alguns traços comuns ligando pontos remotos, a partir das quais o observador deduz então a lei apta a abarcar e aplacar a pulsão centrífuga do todo. E no entanto, qualquer que seja a dignidade ontológica que a essa lei se confira – imersa que está num território onde não só é muitas vezes infernalmente penoso traçar uma fronteira estrita entre conhecimento e ideia reguladora, quanto mais encontrar um metro apto a arbitrar minimamente o contágio de vozes –, é certo que, se pode não ter a mesma força de convencimento que Pavel lhe atribui, e está muito longe de calar de uma vez por todas as dissonâncias que combate, tal lei se mantém ainda assim como um eixo cartesiano espectral fornecendo um norte hipotético a esse incessante proliferar de aporias, consistindo a maior ou menor distância que se toma em relação a ela – seja quando se trata de apreender o todo de uma perspectiva aérea, seja ainda quando se prefere desconsiderar o corte da aresta em prol da visão do conjunto – na própria base da ilusão de ótica responsável pela sua duradoura impressão de limpidez.

Referências Bibliográficas

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- CERVANTES, Miguel. *Novelas ejemplares I*. Madrid: Catedra, 2010.
- _____. *Novelas ejemplares II*. Madrid: Catedra, 2010.
- _____. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- _____. *O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: companhia das Letras, 2009.
- COX, Christoph & WARNER, Daniel. *Audio culture: readings in modern music*. Continuum: New York & London, 2004.
- DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- FIELDING, Henry. *As aventuras de Tom Jones*. São Paulo: Abril, 1965.
- GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: É Realizações, 2009.
- GODZICH, Wlad & KITTAY, Jeffrey. *The emergence of prose*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1987.

GONZALEZ ECHEVARRIA, Roberto. *Amor y ley em Cervantes*. Madrid: Gredos, 2008

LA CAPRA, Dominick. *History, novel and the politics*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1987.

LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MARAVALL, Jose Antonio. *A cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1999.

PAVEL, Thomas. *La pensée du Roman*. Paris : Gallimard, 2003.

Recebido em 27/06/2013
Aprovado em 30/06/2013

ⁱ **Emílio MACIEL, Prof. Dr.**
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Departamento de Letras
Email: emaciel72@gmail.com