

Origem da narrativa e teoria do romance

Pedro Dolabela Chagas (UESB)ⁱ

Resumo:

O artigo apresenta a hipótese de Brian Boyd sobre a origem da narrativa, derivando a sua contribuição potencial para a teoria do romance. Para tanto, toma-se certas observações da *Poética* de Aristóteles como mediação entre a remissão de Boyd ao domínio antropológico original da narrativa e a permanência posterior de algumas das suas funções e características formais: a leitura da *Poética*, situada a meio caminho entre a ancestralidade da origem resgatada por Boyd e a modernidade do romance, permitirá observar, em três momentos descontínuos, a recorrência de um conjunto de estruturas cuja importância é demonstrada pela sua constância ao longo do tempo. Elas vêm sugerir, então, uma caracterização renovada do romance, cuja análise conclui o percurso proposto.

Palavras-chave: Origem da narrativa, Teoria do Romance, Aristóteles, Brian Boyd.

Abstract:

The essay discusses Brian Boyd's hypothesis about the origin of the narrative, deriving its potential contribution to the theory of the novel. We take certain observations by Aristotle as some mediation between Boyd's description of narrative's original anthropological domain and the lingering of some of its functions and formal traits in later periods. Aristotle's *Poetics*, as it is placed in-between the ancestral origins described by Boyd and the modernity of the novel, allows us to observe, in three discontinuous moments, the recurrence of some structures whose relevance is demonstrated by their lingering across time. They thus suggest a renewed characterization of the novel, whose analysis sums up our itinerary.

Key words: Origins of narrative, Theory of the Novel, Aristotle, Brian Boyd.

Como a narrativa surgiu? Em que momento da história os seres humanos começaram a narrar histórias e acontecimentos uns para os outros? Por que as narrativas ficcionais surgiram e como elas se popularizaram? O que sabemos, enfim, sobre a origem da narrativa e a sua evolução no tempo, e o que esse conhecimento informa sobre o romance?

A rigor, o retorno à origem – quando ela pode ser reconstituída – terá algo a dizer sobre os estados posteriores do sistema sempre que algumas das estruturas e funções permanecerem ativas. Pode-se então localizar as motivações e as condições da sua emergência e continuidade no tempo, mesmo que certas proposições assumam um teor especulativo: o caráter (quase necessariamente) hipotético da explicação de algo tão recuado no tempo como a origem da narrativa deverá fundar a sua plausibilidade num exercício de “engenharia reversa”, pelo qual caberá entender de que maneira elementos hoje discerníveis e há muito observados afinal vieram a existir, adquirindo importância suficiente para se manterem ativos. Uma hipótese plausível sobre a origem da narrativa poderia, assim, sugerir novas explicações para fenômenos já observados por um Aristóteles, cobrindo desde a simbiose entre a composição do enredo e os seus efeitos sobre as intelectões e afetos do público até o paradoxo pelo qual toda boa “imitação” do real demanda uma manipulação eficiente de códigos composicionais (i.e. uma boa dose de artifício). Estes fenômenos já eram conhecidos por Aristóteles, recebendo hoje uma explicação unificada na teoria evolucionista da origem da narrativa proposta por Brian Boyd: situando a *Poética* a meio caminho entre o domínio antropológico descrito por Boyd e o romance moderno, falaremos sobre as possíveis origens e processos evolutivos conhecidos por vários elementos pertinentes ao gênero, tais como a sua função de produção de coesão social (apontada por Moretti) ou/e de projeção imaginativa de realidades possíveis (em Iser), o seu componente retórico como estratégia de envolvimento moral e emotivo do leitor (em Booth), o seu atrelamento umbilical ao presente (em Bakhtin), todos eles – sugere-se – remetendo às funções originais da narrativa como prática regular, mesmo após as diferenciações suscitadas pela passagem à escrita, pela passagem ao impresso e pelas novas funções adquiridas pela narrativa com a segmentação sistêmica das sociedades modernas.

Diante destas constantes longuíssima duração, mesmo que Aristóteles não tenha se dedicado primordialmente à análise de um gênero literário narrativo, isso não elimina que

ele, nos termos de Monika Fludernik (1996), tenha se confrontado com a **narratividade** própria à encenação trágica, debatendo a **estória** como representação e como prática cotidiana e deparando-se, não por acaso, com questões semelhantes àsquelas que Boyd identificaria. Uma leitura inicial de Aristóteles nos orientará, então, na leitura subsequente de *On the Origin of Stories*, onde encontramos proposições que colocam velhos problemas sob um modelo explicativo comum, conferindo-lhes novas interpretações sentidos e resgatando, de roldão, a importância de termos como “emoção” e “empatia” para a teoria literária. Começemos por Atenas.

De todas as passagens que poderíamos destacar da *Poética*, particularmente importante é aquela que situa a origem da poesia no prazer na imitação: “Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1993, p.27). Disso segue um trecho célebre:

Sinal disso é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. [...] tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie. (ARISTÓTELES, 1993, p.27-8)

O primeiro trecho citado fala da propensão humana à imitação: somos imitadores por natureza e a poesia teria se originado do nosso prazer em imitar. Gostamos das coisas que nos são familiares e gostamos das representações dessas mesmas coisas; temos interesse por coisas que outras pessoas fazem e por representações de pessoas fazendo coisas. Haveria nisso uma constante antropológica, pois não apenas as representações de coisas “elevadas” nos interessam: nosso prazer não se restringe a matérias de relevância prática ou moral; gostamos da imitação, pura e simplesmente. E se aprendemos algo com ela é porque a representação não é uma replicação: ela altera a nossa experiência da coisa representada ao nos oferecer algo que se difere de maneiras cruciais do original; se contemplamos com prazer imagens repugnantes, é porque já o fato de estarmos no teatro

muda a nossa relação com o imitado ao nos distanciar das nossas crenças regulares sobre o tema. Quando Aristóteles fala em “aprendizado”, não se trata, é claro, de aprendermos o que é um cadáver ou um animal feroz (pois para isso não precisamos da representação), mas da possibilidade de vivenciarmos uma experiência proporcionada por um tipo de contato com um cadáver que a vida real não permitiria. Ao não ser determinada – mas apenas mediada – pelo *status* que cadáveres recebem no mundo real, a representação se mostrará diferente de uma experiência real mas seguirá remetendo à realidade nalguma medida: esta teoria da *mimesis* como **diferença** traz criptografada uma teoria da ficção, pois a mudança do *status* ontológico do real pela representação é afim à atribuição de “realidade” a algo inexistente, tal como ocorre na experiência do “como se” – na “suspensão voluntária da descrença” – estimulada pelo ficcional. Se a *Poética* se circunscrevia a uma teoria da imitação que tornava a representação tributária da preexistência (o conceito de ficção não se apresentava formulado), Aristóteles, ainda assim, compreendia o efeito da representação a partir da distância interpretativa produzida pela diferença entre a representação e o representado, pela diferença-semelhança que possibilitava que ações, personagens e situações contingentes, ao se mostrarem semelhantes ao real mas não limitadas por ele, pudessem transcender a própria contingência para remeterem a conteúdos de abrangência universal e interesse coletivo.

Nesta produção de diferença, o real permanece como referência cognitiva para a percepção e a interpretação da representação. Vimos que a explicação se baseava na experiência visual: ao olhar uma imagem, “se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie” (ARISTÓTELES, 1993, p.27-8). A analogia é curiosa, pois no caso da tragédia não há um “original” a ser visto: ninguém presenciou a história de Édipo e tampouco o conhecimento prévio do *mythos* não pode ser equiparado sem mais à experiência visual de um original imagetivamente representado. A analogia se sustenta pela homologia (que não se confunde com “cópia”) entre as personalidades e as ações de personagens representados e de pessoas reais. Aristóteles percebia que as representações de maior impacto emocional tendiam à verossimilhança, compreendida como a dotação de coerência à lógica dos acontecimentos e à caracterização das personagens a partir das expectativas colocadas pelo funcionamento regular do mundo

(determinadas pela nossa psicologia intuitiva e pelo nosso aprendizado social e cultural). Aristóteles sabia, é claro, que representações artísticas são artisticamente codificadas; na vida real nós não recitamos, não portamos máscaras nem dialogamos com coros de vozes. Mas que as remissões ao real fossem convencionalmente codificadas, tal “artificialismo” não eliminava que a falta de verossimilhança reduzisse a credibilidade e o impacto emocional da representação: a analítica da composição se alinhava à psicologia do efeito estético quando Aristóteles sugeria que a preferência do público pelo verossímil coincidia com o fato de que a verossimilhança tendia a se manifestar nas representações melhor executadas, uma vez que a produção de verossimilhança impõe que a composição não chame atenção para a sua própria condição de composição – ao contrário, por exemplo, do *Deus ex-machina*, cuja artificialidade (ou convencionalismo) desvelava o *mythos* como representação, alienando afetivamente o público do conflito colocado. Em direção contrária, a boa composição tendia a soar “natural”, articulando os seus elementos internos de maneira aparentemente “necessária”, escondendo a sua condição de construto e, com isso, envolvendo o público emocionalmente.

Para Aristóteles, portanto, o reconhecimento do representado como **diferença** demandava uma manipulação eficiente dos códigos convencionais de representação, sob a pressão da verossimilhança: a produção da catarse demandava que a história fosse tecnicamente bem construída e, com isso, suficientemente convincente em sua homologia com as expectativas suscitadas pela experiência cotidiana do mundo. Aristóteles localizava aí uma assimetria, pois a produção do efeito era mais importante que outras considerações: era preferível “o impossível que persuade ao possível que não persuade” (ARISTÓTELES, 1993, p.143). A tradição apenas indicava que o verossímil teria maior probabilidade de envolver o espectador afetivamente: a poética de Aristóteles não era normativa, mas pragmática e analítica; nos planos político e epistemológico, ele não criticava o inverossímil por ser mentiroso ou politicamente nocivo, mas pelo seu menor potencial de envolvimento do público e de produção da catarse, considerada a função maior da tragédia. Era no entrelaçamento, portanto, entre a forma, a função e a condição ficcional da tragédia que Aristóteles situava a sua especificidade como produção social regular: na sua composição, o recurso ao artifício estabelecia a diferença entre a representação, de um lado e, de outro, um real que permanecia como referência (cognitiva, moral) reguladora; enquanto o artifício

estabelecia a diferença da representação afastando-se formalmente do real, a sua ficcionalidade recebia a pressão contraposta da verossimilhança; a equilibrar esta relação entre a verossimilhança, a ficcionalidade e a convenção formal estava a função social da tragédia – a produção da catarse –, cuja relevância para a coesão social justificava o seu posicionamento como baliza judicativa do sucesso ou do fracasso da encenação. Se apenas os artifícios compositivos e as referências ao imitado bastassem para tratar da tragédia, a analítica de Aristóteles não demandaria mais que uma teoria da imitação; o posicionamento da catarse como função da tragédia estabelecia, porém, um referencial externo para a justificação da sua importância e para o juízo casuístico do mérito das encenações: à coletividade a representação se destinava, sendo isso o que lhe garantia a sua existência e a sua importância. Os méritos eram, portanto, avaliados tanto internamente (pela qualidade da composição) quanto externamente (pela produção da catarse), as boas realizações passando a integrar representativamente a tradição da qual Aristóteles derivava os seus critérios judicativos.

Mas o que estas proposições nos dizem sobre a origem da narrativa? Elas dizem muito; de saída, mesmo que o nosso prazer na representação não bastasse para explicar a tragédia, Aristóteles dizia que sem ele a tragédia não existiria: se as representações não nos cativassem, não capturassem a nossa atenção e não sustentassem o nosso interesse durante o período da encenação, o ato de contar (ou encenar) histórias não teria se afirmado como prática comum nem adquirido uma função social relevante. Esta capacidade de despertar interesse teria se manifestado em práticas bastante anteriores à cristalização da tragédia como gênero rotinizado: “Sendo a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são parte do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas pouco a pouco deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos” (ARISTÓTELES, 1993, p.29). A harmonia e o ritmo “são da nossa natureza” e aqueles que melhor imitavam o real sob formas rítmica e harmonicamente organizadas começaram a dar às suas representações a forma da poesia: eles não apenas falavam das coisas, mas falavam de maneira ritmada e harmônica e por isso envolvente, agradável, sedutora... Esta prática teria começado de maneira simplória e titubeante mas se sofisticou progressivamente, constituindo uma prática ritualizada conduzida por poetas cujas técnicas eram imitadas e ao mesmo tempo

modificadas pelas gerações seguintes, num processo cumulativo que teria levado de tentativas tímidas às realizações monumentais de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes... Em que pese o seu componente teleológico, esta breve sugestão de Aristóteles tem um ar evolucionista: uma pequena diferença inicial foi sendo desenvolvida, num processo cumulativo, até alcançar a complexidade da tragédia; mínimas inovações na elocução fizeram com que histórias deixassem de ser meramente contadas para serem recitadas rítmica, melódica e harmonicamente, tornando-se agradáveis, atraentes e constituindo, com o tempo, classes de pessoas **especializadas em contar histórias**: qualifica o contador de histórias a capacidade de contar histórias bem, participando da autoprodução social ao renovar saberes, normas e valores comuns mediante a captação da atenção da comunidade nos contextos particularizados do rito e da festa. O aedo estaria na mesma linhagem do tragediógrafo, separado apenas por alguns séculos de evolução cultural: não poderíamos sugerir que também os romancistas se encaixam nesta linhagem, tendo surgido após algumas séries de bifurcações na “árvore genealógica”?

Aventar esta hipótese implica afirmar que as propriedades identificadas por Aristóteles na forma, na função e na ficcionalidade da tragédia são pertinentes para a compreensão da narrativa escrita, tendo atuado na sua origem e na sua consolidação histórica. Dentro da nossa proposta, a plausibilidade desta proposição se coloca pelo reaparecimento daquelas propriedades na teoria de Brian Boyd que, mesmo sem tomar Aristóteles como um interlocutor preferencial, acaba por atualizar algumas das suas observações sob novas perspectivas. Que observações comuns insistam em reaparecer através dos séculos, isso não seria indício da sua pertinência *de facto* ao campo observado, afirmando a sua relevância – ou mesmo necessidade – como referencial descritivo, explicativo e interpretativo?

Os Estudos Literários raramente pensam sobre a origem da literatura. De fato isso não é necessário para o cotidiano da pesquisa, ainda que sejam debatidas com frequência as origens de gêneros, “estilos” e literaturas nacionais, ou mesmo da “literatura ocidental” como um todo. Mas mesmo o retorno de Auerbach ao Velho Testamento partia de manifestações tardias do ponto de vista evolucionista: para situarmos o recuo que começamos a entrever, situar em textos escritos a origem da narrativa seria como dizer que

a origem da vida coincide com o primeiro registro fóssil encontrado – quando é claro que ela se originou muito antes, **sem deixar vestígios físicos**... Saíamos provisoriamente dos estudos literários, então; de início, sequer trataremos a narrativa como “texto” ou como “literatura”. De uma perspectiva evolutiva a “literatura” seria o ponto de chegada de tradições orais bem mais antigas, ritualizadas e simbolicamente codificadas e cujo apelo emocional tanto afirmaria valores coletivos quanto produziria aprendizado pela experiência de situações imaginadas: de Aristóteles passamos a *On the Origin of Stories*, de Brian Boyd.

Sobrevoemos os seus pontos centrais. Boyd trata: 1) da evolução da cooperação e da inteligência humana; 2) da arte como adaptação e da sua universalidade (a sua presença em todas as culturas conhecidas); 3) da arte como um jogo cognitivo que demanda a atenção dos participantes envolvidos; 4) da passagem da tradição à inovação (na tensão entre contribuições individuais e tradições coletivas); 5) da importância da memória para a espécie humana e da importância social da narrativa como representação de eventos passados; por fim, 6) da ficção como adaptação (i.e. como habilidade que trouxe vantagens adaptativas para a nossa espécie). Alguns destes pontos são convencionais, outros são contra-intuitivos: sigamos por partes, observando como questões presentes em Aristóteles são atualizadas numa teoria unificada – à diferença das explicações localizadas e nem sempre convergentes que Aristóteles lhes oferecia.

Algumas noções podem ser resgatadas rapidamente. O ponto (1) fala da formação das sociedades humanas: é consensual tratar a cooperação como uma aptidão que evoluiu como fiadora da sobrevivência dos pequenos grupos que sustentariam a continuidade da nossa espécie, contribuindo para acelerar a evolução da linguagem e, com isso, a nossa evolução cultural. Até aqui não há nada de novo, mas em (2) Boyd se aproxima do campo artístico ao situar a propensão humana à imitação como instrumento da nossa busca ininterrupta por padrões no mundo ao nosso redor. Somos caçadores permanentes de padrões, pois de outro modo não saberíamos agir: buscamos recorrências que dêem estabilidade, regularidade e familiaridade ao mundo em que vivemos, permitindo que saibamos intuir, inferir ou prever as crenças das pessoas e os comportamentos das coisas; no comportamento social, por exemplo, a imitação de gestos e ações das outras pessoas facilita e suaviza a nossa socialização ao integrar-nos aos padrões regulares de correlação entre gestos, sinais e significados. A partir desta propensão inata, Boyd localiza a origem

das expressões artísticas ou (proto-artísticas) na passagem da busca das pessoas por padrões no mundo exterior à sua produção intencional de formas padronizadas – de formas “estéticas”, por assim dizer. Ao serem mobilizadas para práticas coletivas, estas formas humanamente produzidas foram associadas simbolicamente a valores coletivos; incorporados regularmente à festa e ao rito, estes padrões estéticos artificiais foram investidos de certo significado simbólico. Esse regime de conotações era o que permitiria que o canto e a dança (que foram talvez as primeiras manifestações artísticas) trabalhassem para a coesão do grupo: quando padrões rítmicos acompanhados por movimentos padronizados do corpo eram executados no rito e na festa – momentos em que a comunidade se afastava das suas rotinas de produção para reforçar a sua própria coesão –, tinha-se a culminação da incorporação de formas esteticamente padronizadas, inicialmente motivadas pelo nosso interesse natural por padrões, às técnicas de reforço da comunhão social.

Segundo Boyd, a esta altura a convencionalização dos padrões formais teria suscitado a formação de um certo senso de **apreciação** estética, i.e. do gozo da forma pela forma, da dança pela dança, de um dançarino pelo seu talento individual. Boyd fala de golfinhos que são observados apreciando as borbulhas que eles emitem, tal como humanos podem olhar com interesse as bolhas de sabão: os golfinhos de fato as **apreciam**, em momentos de gozo altamente socializado e desvinculado de qualquer interesse material. Na espécie humana, este senso de apreciação estética foi logo colocado a serviço da coesão social e, **para tanto**, codificado em tradições artísticas, em códigos que seriam sancionados e então compartilhados pelos artistas e pelo público ao longo das gerações; com esta emergência das tradições já estaríamos autorizados a falar em **arte**, definida como um universal humano observado em todas as culturas conhecidas. Isso fecha o percurso: o nosso interesse natural por padrões formais teria possibilitado a produção de formas esteticamente organizadas, cujo interesse coletivo sancionaria a sua produção regular investida de significados simbólicos: do nosso interesse natural por padrões chegamos à origem da arte como produção humana regular. Mas seria possível afirmar que a arte teve uma origem adaptativa? Não teria sido ela um produto lateral da evolução da espécie humana? Ela foi decerto possibilitada por aptidões adaptativas (os cinco sentidos, de saída), mas teria ela trazido de fato **vantagens** adaptativas?

Boyd defende a sua posição afirmando que o argumento da arte como *by-product* da evolução tende a observá-la como um conjunto de produtos acabados e não como uma rotina de produção: as primeiras coletividades humanas de fato não **fruíam** os objetos artísticos, mas produziam-nos mediante o agenciamento de tarefas compartilhadas investidas de significados comuns, algo que era importante – e vantajoso – em si mesmo. As primeiras comunidades humanas não “apreciavam” a dança: elas dançavam em conjunto. Nelas a arte não era oferecida por um “sujeito” a algum “público”, mas uma atividade cujo engajamento coletivo era vantajoso para a ordem comum. Constata-se que a arte existe e tem persistido em todas as sociedades humanas, assumindo sempre as mesmas formas (música, narrativa, pintura, escultura...), demandando tempo e habilidade das pessoas (o que sugere que ela produz recompensas) e provocando emoções fortes (o que sugere que ela tem importância): se ela fosse inútil, no momento inicial da nossa história os grupos que a produziam teriam sido prejudicados competitivamente ao despenderem tempo, energia e recursos em coisas que não lhes trariam qualquer benefício. Se a arte lhes era vantajosa, é porque reunir-se para tecer e pintar e cantar e dançar implicava desenvolver padrões de comunicação interpessoal e afirmar valores e modos de interpretação da realidade que seriam úteis diante das ameaças, sempre presentes no horizonte, à coesão interna do grupo. Aí se insinuaria a vantagem adaptativa da narrativa e da ficção: o grupo que enfrentava imaginativamente situações que poderiam levar à sua própria fragmentação estaria mais apto a enfrentá-las em sua emergência real, ou mesmo a impedir que elas viessem a colocar-se. Um grupo que narrasse para si mesmo a sua própria história, que encenasse rituais que simbolizassem a sua própria unidade, que enfrentasse imaginativamente as suas ameaças externas e internas durante a prática artística, tal grupo estaria se fortalecendo neste processo, especialmente ao repeti-lo com regularidade suficiente para consolidar narrativas que simbolizassem a sua coesão.

Este cenário abre passagem, no ponto (3), para a abordagem da arte tal como a conhecemos hoje. Boyd passa a descrevê-la como um jogo cognitivo no qual formas padronizadas são dispostas para o uso comum, noção – da arte como jogo – que tem uma longa tradição analítica: comum a Kant, Wittgenstein, Huizinga e Iser é a noção do jogo como colocação em circulação de produções cujo uso, apesar de implicitamente regrado, permite a criação de produções singulares e suscita a participação ativa dos agentes

envolvidos; tal como no esporte, as regras do jogo limitam as ações ao mesmo em que possibilitam, em igual medida, que variações inesperadas aconteçam. O componente cognitivo implicado nesta noção da arte como jogo envolve a necessidade de decodificação das formas apresentadas, o que pressupõe o compartilhamento (entre autor e público) de certas convenções perceptuais. Se uma história infantil começa com a expressão “era uma vez”, isso pressupõe que o ouvinte saiba passar imediatamente a um tempo distante e vago, indefinido cronológica e espacialmente e que não suscita perguntas sobre a sua própria realidade. Como em todo jogo, esta passagem à fantasia é operada num contexto destacado para a experiência (como a cabeceira da cama da criança na hora de dormir), o que não elimina que os participantes devam reconhecer a ficcionalidade da história pelo processamento cognitivo (i.e. perceptual e interpretativo) dos códigos textuais, pondo em prática uma aptidão desenvolvida culturalmente, mas possibilitada pelas capacidades biologicamente inatas da memória, da linguagem, da visão e da audição, que na arte são organizadas sob convenções integradas a tradições. Boyd localiza aí um elemento fundamental para o sucesso da comunicação artística: a captação da atenção do público, o que parece banal, mas não é – especialmente à medida que o artista se individualizou em meio à coletividade. Esta foi uma circunstância tardia, porém decisiva: enquanto permanecemos no domínio da antropologia, falando sobre artes produzidas e experienciadas coletivamente por toda a comunidade, “captar a atenção do público” não entrava em consideração; na festa e no rito, todos participavam compulsoriamente. Mas a especialização progressiva do artista (em sociedades cada vez maiores e mais complexas) obrigou-o a competir pela atenção de pessoas paulatinamente posicionadas como “público”, o que selecionaria para a função apenas os indivíduos dotados de certas aptidões específicas, provavelmente da maneira como Aristóteles sugeriu: a especialização dos artistas deve ter partido de começos tímidos e explorações tateantes que, com o tempo, se desgarraram do rito e abriram o campo para a exploração individual do talento, num cenário de competição *inter pares*.

Aqui entramos no ponto (4): a formação de tradições artísticas, que favorecem que as obras sejam rapidamente reconhecidas como conjuntos de formas intencionalmente organizadas e direcionadas à comunicação pública, mesmo quando tal comunicação se distancia das convenções dominantes (a “negatividade estética” é uma inversão

autorreflexiva desta condição, implicando a tradição como pólo dialético afirmado na sua própria negação). Quando padrões estéticos se regularizam, os seus códigos se estabilizam como “horizonte de expectativa” das coletividades envolvidas, sendo mobilizados para a remissão (crítica, irônica, conciliatória...) a problemas atuais. Isso evoca certa proposição de Franco Moretti (2007) sobre a literatura moderna que, segundo ele, tendo surgido em sociedades tendentes à fragmentação, atuou historicamente como instância retórica de defesa de conjuntos de valores diante dos conflitos sociais do presente: narrativas tendem a defender valores e idéias, o que incluiria, no entender de Moretti, mesmo a sua porção caracterizada pela “ambiguidade” e pela “polissemia”. Em geral, pode-se dizer que toda obra de arte busca produzir alguma coletividade ao redor de si, e para tanto ela precisa captar a atenção do público: além do componente retórico envolvido neste processo, é possível compreender também a inovação formal (desde sempre importante, mesmo muito antes da sua aceleração a partir do final do século XIX) como estratégia para a obtenção de uma atenção singularizada em meio a um universo de produções concorrentes.

A narrativa passa finalmente a receber um destaque pontual no ponto (5), onde Boyd discute a importância, para a evolução humana, de falarmos sobre eventos passados. A produção (individual e coletiva) da memória é fundamental para o aprendizado individual e coletivo: ela é um acervo de referências para a interpretação do presente e para a antecipação de futuros possíveis. Mesmo fofocas e piadas evocam saberes resgatados para a preservação ou produção de bem-estar, tal como ocorre nas produções de memória presentes nas comunicações familiares e religiosas, nos mitos históricos, na circulação da notícia... A memória contribui para a orientação individual no mundo ao informar sobre pessoas, lugares e coisas, influenciando crenças e comportamentos. Nisso a narrativa – inicialmente como representação de eventos reais – demonstrava a sua importância para a autoprodução social: vivemos imersos em narrativas sobre pessoas, eventos e coisas. Antonio Damásio (2012) chega a descrever o nosso *self* como um *self* autobiográfico, que adquire aparência de unidade ao se observar autobiograficamente, contando para si a sua própria história e conferindo regularidade e sentido à uma vida que, a bem da verdade, estará repleta de aleatoriedade e desinteresse: idas ao supermercado, deslocamentos no trânsito, rotinas de trabalho, trivialidades que são apagadas dos grandes roteiros que escrevemos sobre nós mesmos. Esta é talvez a maior das narrativas, aquela da qual sequer

nos apercebemos mas da qual jamais nos dissociamos – nela somos o personagem principal.

Boyd então chega – no ponto (6) – à ficção, defendendo-a como uma adaptação humana. Esta proposição é surpreendente, mas ela se justifica por algo afim àquilo que Aristóteles já notava: a ficção nos permite vivenciar com intensidade acontecimentos que sabemos não serem reais. A descoberta dos neurônios-espelho – que nos fazem sentir emoções que outros estão vivendo, ainda que numa intensidade menor – explica como testemunhar um acontecimento dramático provoca em nós algo das emoções sentidas pelas pessoas diretamente envolvidas, o que explica, por extensão, a empatia que sentimos por personagens ficcionais: a ficção explora largamente a empatia provocada pelo relato ou testemunho de situações vividas por outras “pessoas”, estando permeada pela aceitação ou rejeição moral das ações envolvidas. Isso ajuda a explicar também a constatação de Aristóteles pela qual as ficções verossímeis são aquelas que mais nos envolvem afetivamente: as emoções sentidas por personagens que conseguimos identificar como “pessoas”, em situações que poderíamos nos imaginar vivendo, imbuídas de afetos que poderíamos reconhecer em nós mesmos, estas são as representações mais propensas a suscitar efeitos de empatia ao nos fazerem vivenciar experiências distantes da nossa realidade mas homólogas a ela, ampliando o nosso horizonte imaginativo e complexificando, na mesma medida, a nossa interpretação da realidade; ainda nos termos de Aristóteles, assim se processaria o “aprendizado” suscitado pela representação e verticalizado nos momentos de intensidade dramática da catarse. Neste aprendizado a ficção revelaria a sua vantagem adaptativa ao ampliar o repertório (individual e/ou coletivo) de saberes e expectativas: particularmente o nosso *mind-reading* – a nossa capacidade de interpretação da mente das outras pessoas pela intuição das suas crenças e intenções – é sofisticado pela convivência com “pessoas” e situações que sabemos irreais, mas cuja irreabilidade nos oferece possibilidades singulares – porquanto distanciadas – de testemunho, interpretação e juízo.

Tem-se então que as narrativas expandem os nossos horizontes cognitivos, emocionais e volitivos. Isso sempre foi assim e continua sendo: na leitura de um romance, nossas crenças, sentimentos e desejos são interrelacionados num estado mental fluido (num “jogo livre” da

consciência) regrado pelos estímulos colocados pelas personagens, pelas situações do enredo e pelos valores evocados pelos conflitos encenados. A ativação deste estado mental que permanece fluido durante a leitura, ao mesmo tempo em que é regrado pelas predisposições cognitivas, culturais e psíquicas do leitor em sua reação a estímulos que são homólogos à realidade conhecida, dentro do distanciamento e da segurança do contexto de experiência, tal estado mental, em sua diferença quanto aos estados mentais suscitados por outros tipos de estímulo, contribui para sofisticar as nossas aptidões para a lida com ambientes sociais complexos: jogar o jogo da narrativa nos torna melhores *mind-readers* e observadores sociais mais agudos. Se esta descrição dos efeitos mentais produzidos pela narrativa, que fundamenta a hipótese de Boyd sobre a sua origem, contribui para a teoria do romance, é porque ela sugere que o seu desenvolvimento recente teria preservado certas funções originais das narrativas orais, mesmo após o longo processo de diferenciação aberto pela invenção da escrita, pela fragmentação social, pela invenção da imprensa, pela consolidação e variação dos gêneros, pela individualização da autoria e pela diversificação do público leitor com a mercantilização do livro. A confluência desses grandes processos históricos não teria desaparecido com as velhas funções; mesmo o apelo retórico às emoções resistiu à racionalização estimulada pela crítica moderna. Se a palavra “emoção” parece estar revestida de *pieguice*, na medida em que a compreendemos como a “unique, conscious quality of information that is held in a fluid state, and that is capable of adjusting itself to rapidly changing physical or social circumstances” (TSUR, 2008, p.405), fica claro que elas, sendo fluidas a ponto de se ajustarem continuamente à flutuação dos estímulos colocados pela leitura, produzem o tipo de envolvimento que, a oscilar entre a atenção à minúcia e a desatenção contínua, ou entre a reação súbita e a interpretação distanciada, põe em jogo as nossas volições e desejos, produzindo sínteses interpretativas ocasionais investidas valorativamente – que o modernismo tenha rebaixado como *kitsch* o apelo emocional, isso não impede que ele continue sendo largamente explorado pelo romance.

A confirmação da hipótese de Aristóteles sobre as condições da interrelação entre o apelo emocional, o aprendizado (individual e coletivo) e a verossimilhança explicaria ainda o viés realista do romance (que permanece dialeticamente presente na sua negação): voltado à tematização do presente histórico, o seu apelo retórico será potencializado pela produção de identificação com os personagens em suas situações de conflito, o que será

especialmente eficaz se um sentimento de familiaridade for propugnado por uma codificação discreta, que não chame atenção para si mesma. A vontade de remeter “direta” ou “imediatamente” à realidade presente fundamenta as operações estilísticas que Watt descreveu como “realismo”, Bakhtin como “polifonia” e “dialogismo”, que Echevarría tratou como a propensão do à mimese de discursos não-literários, todas elas estratégias de codificação que buscam negar a própria condição de codificação, escondendo-se em enunciados que não parecem especificamente literários ao serem tomados isoladamente e que, ao serem tomados em conjunto, não constituem totalidades isomórficas, reproduzíveis ou regráveis: assim se manifestaria a “eterna juventude” que Schlegel e Bakhtin identificavam no gênero.

Apesar de internacionalizado pela disseminação do impresso, o romance combate ainda a sua própria cristalização estilística (ao contrário das narrativas orais) pela apropriação das técnicas de representação de outros gêneros (literários e não-literários) e outras mídias (como o cinema). Mas estas especificidades não eliminam as suas afinidades funcionais com a narrativa “antropológica” examinada por Boyd. Decerto as coletividades a que Boyd se referia eram menores e relativamente fechadas, enquanto sociedades modernas são gigantescas e desprovidas de unidade: o romance grassou – ele foi fecundado e fertilizado – num mundo permeado por valores conflitantes. Mas isso apenas esclarece a diferença das suas estratégias de apelo emocional e de projeção de valores, que têm agora na retórica (na persuasão e no convencimento) o instrumento para a captação da atenção e para a formação de comunidades hoje não mais pré-disponíveis – ao contrário do que ocorria no domínio antropológico – à recepção do jogo narrativo. A coexistência, no sistema literário, de muitas obras e autores concorrentes, conjugada à coexistência, na moral e na política, de muitas verdades simultaneamente plausíveis, produzem uma arena que, distante das realidades descritas por Boyd, posiciona novas funções para a narrativa em sua função de orientação individual (e não mais estritamente coletiva) da experiência no mundo.

Se a investigação ontológica traz implicações para a análise dos objetos – se a definição de um objeto influencia a análise que dele se faz –, as proposições de Boyd, ao revolverem as funções e motivações da narrativa e ao identificarem aquilo que ela **é** àquilo que ela **faz** (i.e.

os seus efeitos sobre o aprendizado individual e coletivo e sobre as emoções, volições e desejos do leitor), podem suscitar um olhar renovado sobre o romance: o retorno à origem da narrativa aprofunda a caracterização e a explicação da sua função e das suas estratégias de captação da atenção do leitor. É possível que estas perspectivas coloquem a teoria do romance na contramão das teorias que privilegiam os “desvios”, os “choques” e as “rupturas” produzidas por obras “singulares” – e **por isso** “historicamente importantes” – em detrimento das linhas de reiteração e normalização que caracterizam o comportamento majoritário do gênero. Ao invés de elencar uma linha sucessiva de “grandes obras”, uma história do romance que trouxesse a sua pré-história ao presente projetaria uma cobertura macroscópica a conciliar as bifurcações às longas continuidades, projetando a literatura moderna como um rebento recente de práticas ancestrais, das quais ela retém funções e estratégias importantes: para a historiografia literária, este seria o legado da redescritção da narrativa a partir de uma explicação evolutiva da sua origem. Ficariam por discutir as suas contribuições para a análise individualizada as obras, ou seja, para a crítica literária – mas esta é uma outra discussão.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poetica, 1993. 151p.
- BOYD, Brian. **On the origin of stories**. 1. ed. Cambridge: Harvard University Press, 2009. 540p.
- DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 440p.
- FLUDERNIK, Monika. **Towards a 'Natural' Narratology**. Nova Iorque: Routledge, 1996. 454p.
- MORETTI, Franco. A alma e a harpia – reflexões sobre as metas e os métodos da historiografia literária. In: **Signos e estilos da modernidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 11-56.
- TSUR, Reuven. **Toward a Theory of Cognitive Poetics**. 2. ed. Sussex: Sussex Academic Press, 2008. 683p.

ⁱ **Pedro DOLABELA CHAGAS, Prof. Dr.**

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários
dolabelachagas@gmail.com

Recebido: 01.11.2013

Aprovado: 25.11.2013