



QUAL ROMANCE? (ENTRE ANTIGOS E MODERNOS)

Jacyntho Lins Brandão (UFMG)¹

Resumo:

Este trabalho examina o problema do estatuto do romance como gênero literário, considerando as circunstâncias históricas em que ele se manifestou, foi reconhecido e nomeado. Um marco fundamental é a publicação, em 1670, do prefácio de Pierre-Daniel Huet sobre a origem do romance, o qual consagra não só essa denominação como estabelece uma série de traços que o caracterizariam. Ressalta-se como o reconhecimento do gênero só se faz por retrospectiva, os exemplares seiscentistas, considerados modelares, sendo em certo sentido o que garante que se possa mesmo falar de um gênero cuja história, a partir de então, se estende até antes da Antiguidade grega.

Palavras-chave: Romance antigo, Romance moderno, Pierre-Daniel Huet, Epopeia em prosa, Ficção, Plurilinguismo

Abstract:

This paper examines the problem of the status of the novel as a literary genre, considering the historical circumstances in which it appeared, was recognized and named. A key milestone is the publication of the Pierre-Daniel Huet preface on the origin of the novel, which not only lays down that designation but also establishes a series of traits that characterize it. It is noteworthy as the recognition of the genre is only made by hindsight, the seventeenth-century copies, considered exemplary, and in a sense which ensures that one can even speak of a genre whose history, from then extends to before the Age Greek.

Keywords: Ancient Romance, Modern Romance, Pierre-Daniel Huet, Epic prose, Fiction, Plurilingualism

Estas reflexões abrem-se intencionalmente com uma interrogação – qual romance? – porque pretendem tomar o gênero “romance” como problema, e desdobrar-se, ao situar-se entre “antigos” e “modernos”, no esforço de conjugar a discussão mais teórica, que a primeira formulação carrega, com os vieses que a história do gênero lhe imprime. Nenhum dos três substantivos pretende ter aqui um valor ontológico, mas apenas relacional, de modo que tanto “romance” se entende como um gênero em relação com outros gêneros, quanto “antigos” e “modernos” expressam não mais que situações que se podem aplicar a temporalidades diversas, sem se fechar numa cronologia tradicionalmente pré-determinada, mas que antes se constrói ininterruptamente na sucessão do agora com um antes e um depois. Tomo esses cuidados porque, quando se trata do romance, lidamos com um conceito bastante elusivo, aplicado a algo que poderíamos desde já definir, nos termos de Kristeva, como “uma estrutura discursiva transformacional” (KRISTEVA, 1984). De outra parte, é provavelmente em vista das dificuldades de classificação que as tentativas de definição do romance adotam muitas vezes perspectivas de ordem histórica, considerando que se trata de uma “forma literária relativamente moderna” (SILVA, 1968, p. 254), que ele é a “epopeia da modernidade”, a qual “atravessa de ponta a ponta” (SCHÜLER, 1989, p. 27 e 81), “a forma da virilidade madura, por oposição à infantilidade da epopeia” (LUKÁCS, 1971, p. 66), que necessitou “de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento” (BENJAMIN, 1985, p. 202).

Nossa primeira questão é teórica e diz respeito ao próprio conceito de gênero, o que se nos impõe pela razão de que, antes do século XVIII, não há acordo sobre o que seja romance, noutras palavras, o termo romance e seus correlatos em espanhol, italiano, francês, inglês e alemão, bem como novela e seus correspondentes nas mesmas línguas não designam um gênero bem recortado, podendo abranger textos tanto em verso quanto em prosa, sobre temas heroicos ou comuns, de intenção séria ou burlesca, tendo como únicos traços o tratar-se de narrativa e de ficção, ao se poderia certamente acrescentar: em língua vulgar. Essa indefinição, para nos concentrarmos numa época mais próxima do período em que se formula o primeiro recorte, aparece de modo bastante enfático nos tratadistas que vão do Renascimento ao século XVII. Como ressaltou Muhana, a questão estava em que “os preceptistas quinhentistas adotam

plenamente a classificação aristotélica – tragédia, épica, comédia – havendo ainda os que identificam as chamadas espécies menores de poesia”, enquanto para as “espécies poéticas em prosa (...) não havia uma preceptiva greco-latina”, motivo pelo qual são elas “incluídas num dentre os citados gêneros”. Assim, Tasso, em seus *Discorsi dell’arte poetica, e in particolare sopra il poema eroico*, editado em 1587, em Veneza, pretende demonstrar a “equivalência entre a cavalaria e o gênero épico descrito por Aristóteles”, ou seja, “que os *romanzi* não são gênero distinto da epopeia antiga”, entendendo ele “por *romanzi* (...) os romances de cavalaria medievais, sobretudo os em verso, italianos, e seus mais recentes exemplares, os de Ariosto e Boiardo”, além de sua própria *Jerusalém libertada*, “composta como uma prova da possibilidade de recriar no romance de cavalaria, enquanto épica moderna, as leis da antiga épica greco-latina” (MUHANA, 1997, p. 23-25).

É importante assinalar que, nesse debate moderno, não só as teorias, como os exemplares antigos de narrativas de ficção em prosa têm um papel destacado, em especial dois romances gregos que passam a ser conhecidos na Europa ocidental a partir do Renascimento: as *Etiópicas* de Heliodoro, publicado em grego em 1534 e traduzido para o francês, por Amyot, em 1547, para o latim, em 1552, e logo para outras línguas; e *Leucipe e Clitofonte* de Aquiles Tácio, traduzido para o italiano em 1546, a partir de um manuscrito mutilado em que faltavam os capítulos iniciais, e adaptado em espanhol, por Núñez de Reinoso, com o título de *Historia dos amores de Clareo e Florisea*, aparecido em 1552. É diante desses “poemas heroycos que non son en metro” que Pinciano, em sua *Philosophia antiqua poetica*, de 1596, reconhece, ainda conforme Muhana, “um campo novo da poesia, o das ficções em prosa, exigente de uma diversa preceituação” (MUHANA, 1999, p. 27), como a que se encontra “num manuscrito incompleto intitulado *Argumento de Heliodoro*, de cerca de 1633”, em que seu autor, o português Manuel Pires de Almeida, procura “definir um gênero poético distinto da épica antiga e dos romances de cavalaria, denominando-o ‘epopeia em prosa’ e deixando de subordiná-lo à épica antiga seja devido ao metro, ou à caracterização dos personagens, seja a qualquer outro elemento da arte poética”, uma vez que, dentre outras características, “a epopeia em prosa não faz resenha de soldados”, “a epopeia em prosa, posto que tenha a vida toda da pessoa primária, como se vê em Heliodoro, (...) não é contra o preceito de Aristóteles”, e

"a epopeia em prosa é invenção de Cristãos". É relevante que se trate, neste caso, de um argumento relativo a Heliodoro, pois, como salienta ainda Muhana, "o mais importante para o reconhecimento das epopeias em prosa enquanto gênero poético por parte de Pires de Almeida é a questão do modelo que lhes é fornecido", uma vez que "os preceptistas buscam não uma origem para as obras poéticas, mas o seu modelo", este passando "por ser também o original, o modelo de cada gênero constituindo virtualmente sua origem", ou seja, "uma vez que cada gênero detém um modelo de excelência próprio – sendo esses modelos os que fornecem as regras de construção do gênero, na medida em que correspondem à sua realização perfeita e instituem o paradigma do gênero – é este modelo considerado fundador do gênero" (MUHANA, 1999, p. 29-30). É portanto a partir de Heliodoro que se chega à seguinte definição: "epopeia em prosa é imitação comum de ação grave, una e extensa, narrada, sem metro, com pensamento ornado".

Essa passagem pela "epopeia em prosa" dos seiscentos nos interessa por duas razões: ela é o antecedente imediato do "romance"; e, para que se possa compreender a primeira classificação deste, com seu nome próprio, é preciso proceder a uma reviravolta no modelo teórico das preceptivas. Quanto ao primeiro ponto, não nos parece, hoje, haver problema em estender a denominação de romance aos exemplares em prosa antigos e medievais, bem como aos produzidos até o século XVII: tanto se reconhece como romance, por exemplo, *Dáfnis e Cloé*, de Longo, escrito no século II d. C., quanto os romances de cavalaria medievais, como *A demanda do santo Graal*, e ainda as próprias "epopeias em prosa", dentre as quais se incluíam *Os trabalhos de Persiles e Sigismunda*, de Cervantes, o qual declara expressamente, no prólogo de suas *Novelas exemplares*: "Depois delas, se a vida não me deixa, te ofereço *Os trabalhos de Persiles*, livro que se atreve a competir com Heliodoro, se por atrevido não me sai sem pé nem cabeça" (CERVANTES, 1975, v. 2, p. 10) – embora pareça, conforme Valbuena Prat, que, mais que nas *Etiópicas*, "o autor se inspirou em *Os amores de Clitofonte e Leucipe*, de Aquiles Tácio, na versão de Núñez de Reinoso" a que já fiz referência (apud CERVANTES, 1975, v. 2, p. 866). Ora, esse reconhecimento não se dá aleatoriamente, mas supõe uma mudança de perspectiva com relação às preceptivas que vão dos quatrocentos aos seiscentos. Tratando desse aspecto, menos que definir o que é o romance, nos interessará saber por

que o chamamos de romance, aplicando essa denominação a um conjunto de obras que se estende desde a Antiguidade pós-clássica, para usar a expressão de Bakhtin (1993), até os dias de hoje.

A mudança que nos interessa tem uma data precisa (também nos seiscentos): o prefácio de Pierre Daniel Huet ao romance *Zaïde: história espanhola*, publicado em 1670 por Jean Regnaut, Monsieur de Segrais, então secretário de Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, Madame de Lafayette, a quem desde cedo se passou a atribuir a verdadeira autoria, sem que se possa decidir a questão (de qualquer modo, não deixa de ser curioso que nosso primeiro tratado sobre o romance apareça justamente num livro de autoria talvez fictícia). Vale a pena atentar para os detalhes de edição: na página de rosto da obra se lê: *Zayde histoire espagnole, par Monsieur de Segrais. Avec un traitté de l' Origine des Romans, par Monsieur Huet*; no local onde se inicia o “tratado”, ele se apresenta como *Lettre de Monsieur Huet, a Monsieur de Segrais*, com o subtítulo *De l'origine des romans*. Trata-se, pois, de uma encomenda e de uma homenagem, conforme declara Huet, logo na abertura: “Vossa curiosidade é bem razoável, e convém bem querer saber a origem dos romances a alguém que sabe tão perfeitamente a arte de fazê-los. Mas não sei, meu Senhor, se me convém também tomar a cargo satisfazer vosso desejo” (HUET, 1670, p. 3). Logo em seguida, da perspectiva das origens históricas, ele declara que

“não é nem na Provença, nem na Espanha, como muitos creem, que se deve esperar encontrar o primeiro começo desse agradável divertimento dos preguiçosos honestos: é preciso ir buscá-lo nos países mais longínquos, e na antiguidade mais recuada” (HUET, 1670, p. 4).

Existe, portanto, um viés que se interessa pela origem, todavia não da mesma forma que na preceptiva – inclusive porque se entende que, o destinatário da carta sabendo tão bem a arte de fazer romances, não há necessidade de ditar preceitos ao autor ou ao livro. Nisso está a guinada a que me referi: se a preceptiva visa à composição dos romances (ou epopeias em prosa) tendo como os modelos um primeiro exemplar em que se entende se encontrar o padrão por excelência, o tratado sobre a origem visa à recepção – e nomeadamente à recepção do próprio romance a que serve de prefácio, incluindo-o numa genealogia que remonta à Antiguidade. Reconhecer um determinado gênero, dessa perspectiva – e um gênero complexo como é o romance –, implica num

desejo de controle. Dizendo de outro modo: da mesma forma que a preceptiva (cuja origem poderíamos remontar a Platão, que, na *República*, estabelece “tipos” a partir dos quais os poetas devem compor seus poemas) pretende um controle da produção (ou da *poíesis*), a história das origens, mais relacionada com o que faz Aristóteles na *Poética*, visa a um controle da recepção. Acredito que essa é justamente a função das teorizações que desembocam na partilha de um *corpus* de textos em gêneros: ou o controle social da produção, ou o controle social da leitura. Noutras palavras: um “escreva-me assim” versus um “leia-me assim”. Procurando fazer-me entender de modo mais claro: o objetivo da preceptiva se atinge com o “escreva-me assim”; o da leitura envolve dois movimentos: “fui escrito assim”, logo, “leia-me assim”.

Nesse sentido, o passo de Huet com relação à pendenga sobre o que seriam as narrativas de ficção em prosa que atravessavam os séculos sem um nome próprio foi partir não do passado para olhar o presente, mas fazer o contrário, ou seja, tomando como critério os exemplares mais próximos – e o mais próximo, recorde-se é a própria *Zaíde* –, regredir no tempo buscando na história os traços que permitiriam definir um gênero. Portanto, ser um prefácio determina ao tratado uma certa postura e método: como se entende que *Zaíde* é um romance modelar, é a partir dele que se regride, colocando-se no tempo de quem lê e não de quem escreve, como aliás acontece justamente a quem se encarrega de prefácios: uma espécie de primeiro leitor. Significativamente, *Zaíde* se tornou um livro famoso menos por si que pelo prefácio de seu primeiro leitor, o qual logo decretou sua independência e conheceu muito rapidamente edições autônomas, bem como traduções – a versão em inglês aparecendo, em Londres, já em 1672 (*A Treatise of Romances and their Original. By Monsieur Huet. Translated out of French*. Londres: Heyrick, 1672) e a tradução para o alemão sendo publicada em Hamburgo dez anos depois (tradução de Eberhard Werner Happel, incluída em *Der insulanische Mandorell*. Hambourg: Th. Roos, 1682). Há quem considere que este constitui o primeiro trabalho moderno de história da literatura, ao que eu acrescentaria que se trata também de uma pioneira teorização sobre o romance propriamente nomeado.

Em primeiro lugar, porque só se pode atribuir a denominação de romance ao conjunto de obras referido por Huet de uma perspectiva retrospectiva, havendo, para tanto, a necessidade de traçar as linhas que definem o gênero. Escreve ele:

Antigamente, compreendiam-se sob o nome de romances não só os que eram escritos em prosa, porém mais frequentemente ainda os que eram escritos em verso. Giraldis e Pigna, seu discípulo, em seus tratados *De Romanzi*, praticamente não reconhecem outros, e dão Boiardo e Ariosto como modelos. Mas hoje o uso contrário prevaleceu, e o que se chama propriamente romances são ficções de aventuras amorosas, escritas em prosa, com arte, para o prazer e a instrução dos leitores. Digo ficções, para distingui-los das histórias verdadeiras. Ajunto de aventuras amorosas, porque o amor deve ser o principal assunto do romance. É preciso que elas sejam escritas em prosa, para serem conformes ao uso deste século. É preciso que sejam escritas com arte, e de acordo com certas regras; de outra forma seriam um amontoado confuso, sem ordem e sem beleza. O fim principal dos romances, ou, pelo menos, o que deveria ser e se devem propor os que os compõem, é a instrução dos leitores, aos quais é preciso sempre fazer ver a virtude coroada e o vício castigado. Mas como o espírito do homem é naturalmente inimigo dos ensinamentos e seu amor próprio o revolta contra a instrução, é preciso enganá-lo com a isca do prazer, e adoçar a severidade dos preceitos com o atrativo dos exemplos, e corrigir os defeitos condenando-os num outro. Assim, a diversão do leitor, que o romancista hábil parece propor-se como objetivo, não é senão um fim subordinado ao principal, que é a instrução do espírito e a correção dos costumes; e os romances são mais ou menos regulares conforme se distanciem mais ou menos dessa definição e desse fim. (HUET, 1670, p. 4-6)

Observe-se que há aí o reconhecimento de um nome e de uma tipologia conforme o “uso deste século”, uso segundo a qual o romance é definido pelo que é (“ficções de aventuras amorosas, escritas em prosa, com arte”) e pelos fins a que visa (“o prazer e a instrução dos leitores”). Passo seguinte para Huet é, estabelecido o método, proceder à partilha entre o romance e outros gêneros. A primeira, considerando-se as relações com a epopeia, se faz entre esta e o romance:

Eu não falo absolutamente aqui dos romances em verso, e menos ainda dos poemas épicos, que, além de ser em verso, têm ainda diferenças essenciais que

os distinguem dos romances, ainda que, por outro lado, eles tenham uma enorme relação, e que, segundo a norma de Aristóteles, que ensina que o poeta é mais poeta pelas ficções que inventa que pelos versos que compõe, se possam incluir os que fazem romances no número dos poetas. Petrônio diz que os poemas devem exprimir-se por grandes voltas, pela ação dos deuses, por expressões livres e ousadas, de sorte que sejam tomadas mais como oráculos que partem de um espírito tomado de furor, que por uma narrativa exata e fiel; os romances são mais simples, menos elevados, menos figurados na invenção e na expressão. Os poemas têm mais de maravilhoso, ainda que sejam sempre verossimilhantes; os romances têm mais de verossimilhança, ainda que tenham algumas vezes algo de maravilhoso. Os poemas são mais regrados e mais exatos na ordenação, e recebem menos matéria, eventos e episódios; os romances os recebem menos, porque, sendo menos elevados e menos figurados, não provocam tanta tensão no espírito e o deixam no estado de poder ser sobrecarregado com um número maior de diferentes ideias. Enfim, os poemas têm como assunto uma ação militar ou política, e não tratam do amor senão ocasionalmente; os romances, ao contrário, têm o amor como assunto principal, e não tratam da política e da guerra senão por acidente. Falo dos romances regulares, pois a maior parte dos antigos romances franceses, italianos e espanhóis são bem menos amorosos que militares. É isso que levou Giraldi a crer que o nome de romance vem de uma palavra grega que significa força e valor, porque esses livros não são feitos que para gabar a força e o valor dos paladinos: mas Giraldi enganou-se nisso, como vereis na sequência. (HUET, 1670, p. 6-8)

O texto do tratado continua, estabelecendo de imediato o que cabe ao romance na contraposição com outros gêneros narrativos, em especial os de caráter histórico:

Eu absolutamente não incluo aqui também essas histórias que são reconhecidas por terem muito de falso, como são as de Heródoto, que todavia o tem menos do que se crê, a Navegação de Hanão, a vida de Apolônio escrita por Filóstrato e muitas semelhantes. Essas obras são verdadeiras no principal e falsas apenas em algumas partes; os romances, ao contrário, são verdadeiros em algumas partes, e falsos no principal. Uns são verdade mesclada com algumas falsidades, os outros são falsidade mesclada com algumas verdades. Quero dizer que a verdade tem prevalência nessas histórias e que a falsidade predomina de tal modo nos romances que eles podem mesmo ser inteiramente falsos, no principal e nos

detalhes. Aristóteles ensina que a tragédia cujo argumento é conhecido e tomado da história é a mais perfeita, porque ela é mais verossímil que aquela cujo argumento é novo e inteiramente forjado – e, todavia, ele não condena esta última. Sua razão é que, ainda que o argumento de uma tragédia seja tirado da história, ele é todavia ignorado pela maior parte dos espectadores e novo em face deles – e, apesar disso, ele não deixa de divertir todo mundo. Deve-se dizer a mesma coisa dos romances, com a distinção, todavia, de que a ficção total do argumento é mais admissível nos romances em que os atores são de medíocre fortuna, como nos romances cômicos, que nos grandes romances, de que os atores são príncipes e conquistadores e de que as aventuras são ilustres e memoráveis, porque não seria verossímil que grandes aventuras houvessem permanecido ocultas para o mundo e negligenciadas pelos historiadores – e a verossimilhança, que não se encontra sempre na história, é essencial para o romance. Excluo também do número dos romances certas histórias inteiramente forjadas, no todo e nas partes, mas inventadas apenas em prejuízo da verdade. Tais são as origens imaginárias da maior parte das nações, e mesmo das mais bárbaras. Tais são ainda essas histórias tão grosseiramente presumidas pelo monge Ânio de Viterbo, que mereceram a indignação e o desprezo de todos os eruditos. Ponho a mesma diferença entre os romances e essas espécies de obras que, entre aqueles que por um artifício inocente se travestem e se mascaram para divertir-se, divertindo os outros, e esses celerados que tomam o nome e o hábito de pessoas mortas ou ausentes, usurpando seu bem em favor de alguma semelhança. Enfim, eu ponho também as fábulas fora de meu assunto, pois os romances são ficções de coisas que poderiam ter acontecido e que não aconteceram absolutamente, e as fábulas são ficções de coisas que não aconteceram absolutamente e não poderiam ter acontecido. (HUET, 1670, P. 8-11)

Feitas essas partilhas entre o que se deve entender como romance ou não, Huet parte para estabelecer suas origens, as quais atribui aos povos orientais, porque caracterizados por uma imaginação desenfreada e porque os autores gregos que escreveram ficções verossímeis, como Clearco, Heliodoro, Aquiles Tácio, Jâmblico e Luciano, dentre outros, são naturais da Cilícia, da Fenícia, do Egito e da Síria (p. 11). A linha de transmissão se estabelece assim: do Oriente para a Grécia da época de

Alexandre, da Grécia para a Roma pagã, em seguida para a Roma cristã e o Império bizantino, deste para os árabes – e, após recusar a opinião de M. de Saumaise de que “a Espanha, após ter aprendido com os árabes a arte de romancear (*romaniser*), a ensinou, por seu exemplo, a todo o resto da Europa” (HUET, 1670, p. 72), defende a maior antiguidade dos exemplares medievais franceses, admitindo que os seus autores podem talvez ter aprendido sua arte com os árabes, do mesmo modo que aprenderam com eles as rimas (HUET, 1670, p. 77). Dos franceses, a arte de romancear teria passado a italianos e espanhóis, por meio dos provençais. Esta é uma hipótese, a que ele junta outra: como os povos, quanto mais incultos, mais apreciam ficções, o romance de franceses, ingleses e alemães pode ter uma origem autóctone, cujo ponto de partida seriam as obras dos historiadores dos povos bárbaros que invadiram esses países, não tendo o romance, portanto, “outra origem que as histórias plenas de falsidade, que foram feitas em tempos obscuros, cheias de ignorância, em que faltavam a habilidade e a curiosidade para descobrir a verdade das coisas e a arte para escrevê-las” e, “essas histórias mescladas do verdadeiro e do falso, tendo sido bem recebidas por povos semibárbaros, os historiadores tiveram a ousadia de fazê-las puramente supostas, o que são os romances” (HUET, 1670, p. 88). Seja como for, os romances de cavalaria da Alemanha, Itália e Espanha continuariam tanto a tradição antiga quanto tradições autóctones, tendo como epicentro a Provença, onde, a partir do século XI, se produziram “uma multidão sem igual de romances em prosa e em verso”, como os “romances de Garinle Loheran, de Tristão, de Lancelot do Lago, de Bertain, do Santo Graal, de Merlin, de Artur, de Perceval, de Perceforest e a maior parte dos cento e vinte e sete poetas que viveram antes do mil e trezentos” (HUET, 1670, p. 89-90). Todavia, é aos franceses que coube elevar a arte do romance, que não era antes “senão um amontoado de ficções grosseiramente empilhadas umas sobre as outras”, de tal modo que “os mais belos romances” dos outros “não se igualam aos menores dos nossos” (HUET, 1670, p. 91). Huet aponta uma razão curiosa para isso: o fato de as mulheres, na França, não ficarem reclusas como na Itália e na Espanha, o que provocou a necessidade de que os homens tivessem de aprender a como tratar com elas, terminando por criar uma “arte quase desconhecida dos outros povos” – e “é essa arte que distingue os romances franceses dos outros romances, e que tornou sua leitura tão deliciosa que ela fez com que se

negligenciassem as leituras mais úteis” (HUET, 1670, p. 91-92), cujo primeiro marco seria o romance pastoril *Astrée*, de Honoré d’Urfé (publicado entre 1607 e 1633, com mais de cinco mil páginas, composto de cinco partes divididas em doze livros, tão extenso que seu autor morreu antes de concluí-lo, tendo a obra sido continuada por outros), arte continuada também por autoras, dentre as quais ele destaca Mademoiselle de Scudéry (isto é, Madeleine de Scudéry, 1607-1701, que publicou seus textos sob o nome de seu irmão Georges, lançando a moda do romance preciosista, pleno de detalhes sobre a vida interior das personagens, pondo em relevo emoções como a melancolia e o tédio, através da transposição dos hábitos da vida galante daquele século para a Antiguidade, em *Ibrahim ou l’Illustre Bassa*, 4 volumes, 1642 ; *Artamène ou le Grand Cyrus*, 1649-1653, o mais longo romance da literatura francesa, em dez volumes ; *Clélie, histoire romaine*, também em dez volumes, 1654-1660 ; *Almahide ou l’esclave reine*, em oito volumes, 1660 ; *Mathilde d’Aguilar, histoire espagnole*, de 1667).

É preciso não esquecer o que mais interessa: o ponto de vista de Huet é determinado pela recepção, seu tratado terminando com uma defesa da utilidade dos romances, principalmente dos de sua época, uma ideia que parece ganhou força, pois, mais de um século depois, na edição de seu texto publicada no ano VII da Revolução (ou seja, em 1794), seguida de “observações e julgamento sobre os romances franceses, com indicação dos melhores romances que apareceram sobretudo durante o século XVIII, até hoje”, o editor declara:

J. J. Rousseau disse que as nações corrompidas têm necessidade de romances como os doentes têm necessidade de remédios. Seria muito melhor, sem dúvida, que elas pudessem dispensar esses paliativos; mas já que, no fim do século XVIII, nós estamos ao menos tão corrompidos quanto nossos ancestrais, já que é necessário que tenhamos romances, se achará certamente útil e mesmo indispensável conhecer sua origem” (HUET, 1794, p. v-vi).

Nesta edição de 1792 ressalta o cuidado dos editores de completar o *corpus* apresentado antes por Huet, ou seja, não se tem mais dúvidas do que seja um romance, seu leque abrangendo parte do que tradicionalmente se tinha por *romanzi*, com o expurgo das obras em verso, a denominada epopeia em prosa, os exemplares medievais e antigos. Portanto, cabe observar, trata-se de um *corpus* estabelecido a partir das últimas décadas do século XVII, que tem em conta sobretudo a experiência francesa. É

importante observar que no apêndice sobre os romances franceses que se ajunta à edição de 1792, autores anteriores ao século XIX não contemplados por Huet são apresentados e “julgados”, com destaque, por exemplo, para Rabelais, cuja obra é classificada como um romance cômico. Não se trata, como se vê, de apenas dar um nome novo à epopeia em prosa, entendida como “imitação comum de ação grave”, nem de apenas manter a definição de Huet, “ficções de aventuras amorosas, escritas em prosa, com arte”, mas de concordar em abrir um campo literário capaz de englobar as várias espécies de ficção extensa em prosa, escritas para “o prazer e a instrução dos leitores”. Esses pressupostos levarão a que, em 1876, o filólogo alemão Erwin Rohde possa publicar um estudo sobre o romance grego antigo, intitulando-o *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, sem entender que aplicar o termo romance a essas obras represente algum problema, bem como que, entre 1905 e 1915, o também filólogo Marcelino Menéndez Pelayo, após ter apresentado uma tese sobre o romance latino, tenha publicado a extensa obra *Orígenes de la novela*, em quatro volumes, abarcando sob este título desde a produção antiga até a do século XVI (ele termina com os imitadores de *La Celestina*, prometendo que trataria da picaresca, no tomo seguinte, que não teve tempo de escrever, chamado pela indesejada das gentes). Mais proximamente, é necessário referir ainda os trabalhos de Mikhail Bakhtin, reunidos em *Questões de literatura e estética* e publicados nas décadas de 1920-1930, os quais voltam a enfrentar a questão da origem e da história do gênero, partindo dos antigos até o século passado.

A impressão que fica depois desse percurso é curiosa: temos sem dúvida um nome, cuja gestação foi de alto risco e o parto dos mais complicados, mas, a cada vez que perguntamos o que ele denomina, parece que isso se dissolve diante de nossos olhos – como se houvesse um batizado sem a criança. Entendo que isso se deva justamente ao fato de que a geração e parturição se deram da perspectiva da recepção, que é a abordagem mais complexa e difusa do texto, em especial do literário. Nas várias formas que assumiu ao longo da história, o paradigma homérico para a epopeia, bem como os modelos gregos para a tragédia e a comédia e até para esse vasto campo que chamamos de lírica exerceram plenamente a função de paradigmas, desde quando os romanos abriram mão de suas formas autóctones de literatura para traduzir, ou, se quisermos, *transcriar* as formas gregas. Por mais que haja variações, as quais podem comportar

inclusive abandonar a forma metrificada, pode-se dizer que há sim paradigmas. Quanto ao romance, mesmo que os paradigmas antigos, da perspectiva da epopeia em prosa, sejam também gregos – as obras de Heliodoro e Aquiles Tácio, como vimos – ou latinos, especialmente quando se trata das espécies cômicas e satíricas – o *Satiricon* de Petrônio ou o *Asno de ouro* de Apuleio –, é difícil perceber que se trata efetivamente de paradigmas, pelo menos com a mesma função que eles têm em outros gêneros canônicos, justamente porque os paradigmas do romance parecem ser, na verdade, modernos. Isso significa que, em diferentes épocas, pela necessidade de classificar uma produção moderna sem teoria, o recurso aos antigos se faz com um viés retrospectivo, o que conduz a questão para o espaço de uma sociologia da literatura, entendendo-se assim como adquirem importância parâmetros nitidamente de ordem social para definir o que é o romance, como os de Lukács e Benjamin, ao relacionarem-no com a ascensão e predomínio da burguesia, ou mesmo o de Huet, que, como vimos, vincula a depuração do gênero à situação singular das damas francesas. O viés retrospectivo é tão marcado que estudos sobre o romance antigo muitas vezes não se furtam em qualificá-lo como “burguês” – o que só pode ter algum sentido se retirarmos inteiramente esse termo da história – ou como um gênero destinado especialmente a mulheres e adolescentes – de um certo modo transportando para os primeiros séculos de nossa era as *femmes savantes* francesas (cf. BRANDÃO,). Nesse sentido, é provável que “romance”, mais que qualquer outra denominação de formas discursivas, seja um substantivo que sempre necessita de um adjetivo que lhe determine um certo tempo, um certo espaço ou uma certa dicção, sua teorização, que se pretende da ordem do universal, dependendo de sua história, que é da ordem do particular.

Diante desse quadro, entre antigos e modernos, desejo ensaiar algum percurso, com duas intenções: pensar o quanto as condições de recepção, em diferentes momentos, interferem nas teorizações sobre o romance; e, a partir daí, os motivos que levam à identificação retrospectiva do romance como um gênero que tem uma história (o que constitui uma proposta diferente da que trabalhei em meu livro sobre o romance grego, no qual me interessava apenas a produção antiga).

Parto do pressuposto de que o segundo movimento, de caráter retrospectivo, não é aleatório, mas indica a percepção de algo, da parte do leitor moderno, que parece

poder ser estendido às produções anteriores, percepção que considero legítima. Nossa pergunta, portanto, é: há algo que justifique a extensão da história do romance até a Antiguidade, constantemente retomada desde que, nos seiscentos, ele recebeu um nome? O que se desdobra em outra questão: essa extensão, constantemente retomada desde o século XVII, pelas necessidades impostas pela teoria, acrescenta algo à compreensão do romance moderno – melhor: dos romances modernos?

Então é necessário proceder a algumas precisões com relação ao romance antigo. A primeira: dificilmente se poderia afirmar que, com relação aos exemplares gregos e latinos, houvesse uma percepção de gênero, como observa Massimo Fusillo (1991). Tanto o que eles são não tem um nome, as designações podendo variar entre *lógos*, *plásma*, *história*, *páthos*, *fabula* etc., quanto não tem teorização. A segunda: falar de exemplares gregos e latinos, ou mesmo greco-latinos, tomando como referência a língua em que os textos são escritos, esmaece que se trata de uma produção romana, no sentido de que só surge no Império de Roma e deve provavelmente responder a alguma expectativa própria dessa situação. Finalmente, todas as relações que se percebe que o romance tem com outros gêneros decorre do fato de que, sendo um produto dos três primeiros séculos de nossa era, até onde a documentação disponível nos permite supor, ele naturalmente retrabalha os traços de gênero, reordenando-os de um modo próprio – e, seria necessário acrescentar, sempre experimental –, de acordo com a norma de Todorov, que já é em certo sentido a de Platão e Aristóteles, de que um gênero novo só pode surgir a partir de outros gêneros (TODOROV, 1978, p. 11).

Para compreender as outras duas, a segunda precisão é, pelo menos por agora, a mais importante. A esse propósito, acredito que Bakhtin expressa bem o que seria nela mais marcante, decorrente de uma experiência geral, mas que ele pontua, como nos interessa, no campo literário:

A consciência literária dos romanos era bilíngue. Os gêneros literários puramente nacionais, concebidos numa linguagem única, definham e não receberam uma forma literária. A consciência criativa e literária dos romanos originou-se, do começo ao fim, no fundo da língua e das formas gregas. Já nos seus primeiros passos o discurso literário latino olhava-se à luz do discurso grego, com os olhos do discurso grego; desde o começo ele foi um discurso de tipo estilizante; ele vinha como que encerrado entre aspas especiais, que indicavam uma estilização

relevante. (...) Trata-se, antes de tudo, de uma concepção linguística puramente teórica da sua linguagem própria, concepção que só é possível à luz de uma linguagem alheia. Não é em menor grau, porém, que essa proposição pode ser aplicada à concepção da linguagem literária no processo da criação artística. Ademais, no processo da criação literária, o esclarecimento recíproco das línguas aclara e objetiva em particular o aspecto da “visão de mundo” da sua própria língua e daquela de outrem, sua forma interna, seu sistema de valores e os acentos que lhe são próprios. (BAKHTIN, 1993, p. 379)

Como se vê, Bakhtin se refere à experiência latina – pelo viés da língua – tanto quanto à dos romanos – pelo lado da “consciência literária”. Minha proposta é tirar desse *insight* a aplicação não apenas a uma língua e a uma literatura determinada a partir dela, para estendê-lo a uma situação que as ultrapassa. Sendo mais claro: entendo que a situação dos autores que escrevem em grego no espaço romano não difere da de seus colegas que escrevem em latim e que, de ambos os lados, se encontra essa “consciência literária (...) bilíngue”. Se é preciso concordar que “a consciência criativa e literária dos romanos originou-se, do começo ao fim, no fundo da língua e das formas gregas”, isso só se dirá de modo exato com a precisão de que não há mais, sob Roma, autores gregos, mas todos são romanos, independentemente da língua em que escrevem. O bilinguismo, neste caso, deve ter pelo menos três sentidos: o comum, justificado pelo fato de que falar ou ler grego era usual ao menos entre a elite romana, a língua implicando a cultura, no sentido da declaração de Horácio de que “a Grécia capturada venceu seu feroz vencedor”; o sentido também ainda comum de que aqueles que falavam ou escreviam em grego se encontravam numa cultura bilíngue, seja porque tinham o grego como uma segunda língua ao lado das suas línguas de origem (como o egípcio e o aramaico), seja porque, mesmo tendo o grego como língua materna, faziam parte de um mundo que também falava latim, como primeira ou segunda língua; finalmente, porque mesmo para um falante de grego de nascença, esse grego que fornecia uma “consciência literária” e um “fundo da língua e das formas” pertencia a um passado idealizado e depurado como modelo, ou, falando de gêneros, a um passado donde provinham tanto os paradigmas quanto as teorizações que os instituíam como tais. Se essa é a situação em que se percebe, pela primeira vez, aquilo que se pode retrospectivamente entender como romance, então poderíamos dar um passo a mais e, ainda tendo como base Bakhtin,

definir o romance como uma espécie de discurso “encerrado entre aspas”, as quais indicam “uma estilização relevante”. Acredito que a passagem constante entre o próprio e o outro informam sim a criação do “romance” – e ponhamos o próprio termo entre aspas –, mas o que desejo ressaltar é menos isso que a situação de bilinguismo, nos termos de que ela interfere na “visão de mundo” da língua própria “e daquela de outrem, sua forma interna, seu sistema de valores e os acentos que lhe são próprios”.

Há modos diferentes de se situar cultural – e literariamente. Quando Camões declara, nos *Lusíadas*, “cesse tudo que a antiga Musa canta”, mais que recusar o paradigma, ele pretende celebrar sua relação com ele, na linha do que fizeram outros autores de poemas épicos antigos – como os romanos – e modernos. Essa celebração o romance parece descartar, não porque careça de algum paradigma – pelo menos o de ordem mais geral: a ficção em prosa de uma certa extensão –, mas porque a situação se faz mais relevante que o paradigma. No gesto inaugural de Huet, tanto tradições autóctones quanto as antigas convergem no romance seiscentista (e poderíamos dizer que isso acontece desde o romance renascentista), o que configura desde logo uma situação de bilinguismo literário. O romance medieval se espraia por uma esfera tão amplamente plurilinguística que sua compreensão depende antes da percepção de ciclos, como, por exemplo, o arturiano, que da consideração de literaturas monolíngues. Aliás, a própria situação que dá origem à palavra “romanice”, ainda não aplicada a um gênero, mas a qualquer discurso (“romanice loqui”), supõe a contraposição a um “latine loqui”, o que confirma a dialética entre língua própria e língua outra. As traduções de Amyot, no século XVI, em especial a de *Dáfnis e Cloé*, bem como as traduções de d’Ablancourt, já nos seiscentos, em especial a das obras de Luciano, chamadas desde então de “belas infiéis”, são que informam a constituição do francês clássico, supondo um espaço bilíngue, o mesmo podendo ser dito com relação a outras línguas modernas (cf. ZUBER, 1995). Assim, a situação multilinguística e multicultural em que o romance se produz – e talvez esse pudesse ser tomado como um traço que ele mantém na longa duração – poderia permitir-nos entendê-lo, entre antigos e modernos, como situacionalmente “romano”.

Com relação ao romance moderno, ainda que concordemos com a proposta de Kristeva, de que ele constitui uma “narrativa pós-épica que acabou de constituir-se na

Europa em fins da Idade Média, com a dissolução da última comunidade europeia, a saber, a unidade medieval baseada na economia natural fechada e dominada pelo cristianismo” (KRISTEVA, 1984, p. 16), acredito que devemos entender que, sendo assim, ele contudo dá continuidade, numa nova situação, a verdadeiros ciclos plurilinguísticos, cada qual constituindo sua moda e seus modelos. É evidente que a relação entre as diferentes literaturas locais não se faz apenas com relação a um gênero, mas acredito que o romance, mais que nenhum outro, é aquele que mais facilmente atravessa fronteiras de línguas e culturas, o que se verifica especialmente a partir do século XIX, a recepção impulsionando a produção. Talvez alguns fatores permitam essa maior facilidade. Um dos mais relevantes, acredito, é seu elevado grau de traduzibilidade, que decorre da forma prosaica – em comparação com as dificuldades que impõe a poesia –, o que permite que boa parte das obras seja recebida mais em forma traduzida que nas línguas originais, como acontece, por exemplo, com o romance russo do século XIX. Um outro fator poderia ser identificado na forma aberta, que permite ao romance trazer para o interior do próprio texto o que não caberia numa forma fechada: o “Ao leitor” com que Brás Cubas abre as *Memórias póstumas* de Machado de Assis, estabelecendo a genealogia de seu livro, é exemplar quanto a isso: “adotei a forma livre de Sterne, ou de um Xavier de Maistre” etc. Dar explicações desse tipo implica que, o sucesso da fórmula dependendo da recepção, é preciso também envolver o leitor com a empreitada, Machado ainda nos servindo de exemplo: “acresce – declara Brás Cubas – que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos” (ASSIS, 1986, v. 1, p. 513). Esses acenos às “simpatias da opinião” reforçam o quanto é a recepção que permite o próprio experimentalismo que parece marcar a forma do romance, fazendo com que os avisos “a possíveis leitores”, como o que Clarice Lispector põe no início de *A paixão segundo G.H.*, e que ela traz para dentro do texto em *A hora da estrela*, acabem sendo um recurso comum (e, diga-se de passagem, que já está presente nos exemplares gregos). O mais importante: só porque existe um campo de expectativa aberto às variações do gênero – campo construído pelo próprio romance ao como que dissolver os cânones dos demais gêneros para constituir-se –, é que se torna

possível o que eu chamaria de uma autêntica ensaística sobre as formas narrativas que ele leva a efeito.

Finalmente, como o reconhecimento do romance depende, como vimos, das teorizações antigas que nada disseram sobre ele, admitindo-se entretanto, a partir delas, que fosse uma forma possível – o que fica bastante claro nas discussões sobre a epopeia em prosa, que pode ser entendida como uma das espécies do romance –, vale lembrar que, no gesto inaugural com que Platão inicia a nossa teoria sobre a poesia (ou, em termos atuais, sobre a literatura), o primeiro postulado é que “tudo quanto dizem poetas e prosadores é diegese sobre coisas que são, foram ou serão”. É portanto a diegese – cujo traço distintivo seria contar com um diegeta que se dirige a um destinatário (o que equivaleria às categorias de narrador e narratário) – que recorta o campo do literário e, enquanto gênero de discurso, supõe todas as variações exigidas pelas diferentes situações discursivas. Se, na poesia, a diegese deve ser mais ou menos controlada por outros fatores, em especial os de natureza mimética, relacionados com os meios, os objetos e o modo como se realiza a mimese, controlada esta, por sua vez, pelos critérios de verossimilhança (para usar agora as categorias aristotélicas), no romance, pela fluidez da forma prosaica, é como se a diegese se apresentasse o mais possível livre das injunções miméticas de gênero, permitindo que se ensaiem, como no discurso em geral, modos variados de lidar com as diferentes situações, que, sendo variadas no tempo e no espaço, exigem sempre novas estratégias tanto discursivas, quanto narrativas.

Não estou com isso querendo dizer que se trate de um gênero tão aberto que seria informe, mas, pelo contrário, que é por permitir que a situação prevaleça sobre a intenção que ele adquire sua forma, a mais “estilizada” de todas as formas literárias, pois pretende representar o que seria uma diegese sem mimese. Cumpre acrescentar que cada escolha em situação, na esteira do entendimento de Sartre, aplicada no nosso interesse a cada estilização da forma do romance, implica todo o conjunto, o que tem duas consequências: a primeira, que as ordenações retrospectivas sejam não só possíveis, como legítimas; a segunda, que, na sua variedade, o romance seja sempre pós – nas palavras de Kristeva, pós-épico; nas de Bakhtin, pós-clássico; eu próprio o adjetivei, no caso grego, de pós-antigo; o *Quixote* bem podendo merecer a classificação de pós-cavalaria e estas poderiam ser entendidas como pós-hagiografias – e assim por diante.

No campo plurilíngue constituído pelo próprio romance, em que as situações se cruzam em inúmeras combinações, talvez pensar a situação de cada produto como pós-qualquer-coisa fosse uma forma de, sem negar sua natureza proteica, capturar alguma coisa do que ele vem ininterruptamente a ser, que tenha pertinência para compreender o que foi, o que é e o que ele ainda poderá ser nas suas manifestações históricas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução de A. F. Bernardini e outros. São Paulo: FUNDUNESP/HUCITEC, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In *Obras escolhidas. Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 197-221.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance: narrativa e mineira no romance grego*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Diegese em *República* 392 d. *Kriterion*, v. 116, p. 351-366, 2007.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Obras completas*. Recopilación, estudio preliminar, preámbulos y notes por Angel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1975.

FUSILLO, Maximo. *Naissance du roman*. Traduction de Marielle Abrioux. Paris: Du Seuil, 1991.

HUET, Pierre Daniel. *Traité de l'origine des romans*. Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der happelschen Übersetzung von 1682. Nachwort von H. Hinterhaeuser. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1966.

HUET, Pierre Daniel. *Traité de l'origine des romans par Huet, Évêque d'Avranches, suivi d'observations et de jugements sur les romans français; avec l'indication des meilleurs romans qui ont paru, sur-tout, pendant le dix-huitieme siecle, jusqu'à ce jour*. Paris: N. L. Desessarts, 7 (= 1794).

KRISTEVA, Julia. *O texto do romance: Estudo semiológico de uma estrutura narrativa transformacional*. Tradução de M. Ruas. Lisboa: Horizonte, 1984.

LUKÁCS, Georg. *La théorie du roman*. Paris: Gonthier, 1971.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.

MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

ROHDE, Erwin. *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Hildesheim: Georg Olms, 1960.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Du Seuil, 1980.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.

ZUBER, Roger. *Les "belles infidèles" et la formation du goût classique*. Paris: Albin Michel, 1995.

¹ **Jacyntho Lins BRANDÃO, Prof. Dr.**

Universidade Federal de Minas Gerais.

Professor Titular de Língua e Literatura Grega.

jlinsbrandao@ufmg.br

Recebido: 01.11.2013

Aprovado: 25.11.2013