

“LEIS QUE MUDAM E EVOLUEM NO TEMPO”: FORMA, FICCIONALIDADE E FUNÇÃO DO ROMANCE

Pedro Dolabela CHAGAS
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
dolabelachagas@gmail.com

Resumo: da mesma maneira como Lee Smolin propôs que as leis da física não são atemporais, conhecendo mudanças adaptativas ao longo do tempo, propomos discernir as constantes estruturais que têm perpassado a história do romance, regravando a evolução do gênero ao orientarem a escritura das obras e as expectativas do público. As variações históricas dessas constantes permitem defini-las não como leis normativas, mas sim como molduras reguladoras, referências que dão estabilidade ao gênero possibilitando a inovação localizada: elas abrangem a interrelação entre a função social, as constantes formais e a condição ficcional do romance, estruturas cujas especificidades e pesos hierárquicos têm mudado ao longo do tempo. Discutir o delineamento destas molduras, os seus eixos de variação interna e as variações das relações entre elas, com as suas conseqüências para a definição do conceito de romance, tais são os objetivos deste artigo, que projeta um modelo teórico para a descrição e a explicação causal das continuidades e transformações conhecidas pelo gênero em sua trajetória histórica.

Palavras-chave: Teoria do Romance; História do Romance; Teoria da Ficção.

[1] O que define o romance como gênero? Existe um conjunto de características suficientes para defini-lo? Ao contrapô-lo à lírica e observá-lo em sua progressão histórica, Mikhail Bakhtin (1998) enxergou no romance séries de enunciados “plurilíngues” de personagens que interrelacionam lugares sociais diferentes, colando a narrativa ao “aqui e agora” da experiência histórica sob a regência mais ou menos ativa do narrador. O romance seria o gênero mais propenso a agregar o “alto” e o “baixo”, amalgamando formas discursivas diferentes e “carnavalizando” (mas também confirmando) saberes e verdades, com enredos que remetem ao presente sob explorações simbolicamente investidas da relação entre a passagem do tempo e a circulação pelo espaço físico (os “cronotopos”). Mas seriam estas características suficientes para agregar *Guerra e paz*, *Lazarillo de Tormes* e *Malone morre* num conjunto comum, firmado à diferença dos outros gêneros literários? A resposta não é conclusiva.

Uma cautela wittgensteiniana nos sugeriria reconhecer que não existem quaisquer elementos que sejam necessários e suficientes para definir o romance, mas apenas elementos mais ou menos semelhantes que se apresentam de modo recorrente naquelas obras que identificamos como romances. Lembremos o exemplo do “jogo” (WITTGENSTEIN, 2001): o que haveria de comum entre o basquete e o baralho – a competitividade, a diversão, o conflito? Estes elementos aproximam os jogos entre si, mas não estão presentes em todo e qualquer jogo: não há competitividade no jogo de paciência, por exemplo. Com o romance poderia acontecer o mesmo: as características identificadas por Bakhtin são bem disseminadas, mas não aparecem em todos os casos; o “ar de família” entre as obras seria uma ilusão projetiva, não uma constatação generalizável; sintoma disso seria que, como no exemplo do jogo, a definição do romance recorra tanto à exemplificação: aparentemente, não sabemos dizer o que é um romance sem apelarmos a exemplos; é quase como se pretendêssemos que os exemplos façam as vezes da definição. Se não existe, então, um conjunto de condições necessárias e suficientes para inscrevermos as obras no gênero e se definir o gênero é desnecessário para a leitura das obras, a

cautela de Wittgenstein sugeriria que pretendermos discernir o seu “princípio de homogeneidade” seria não apenas quixotesco mas potencialmente arbitrário, pois correríamos o risco de impor à obras traços de homogeneidade que elas não possuem.

Neste ponto incide, porém, uma objeção de Arthur Danto. Pensando sobre a possibilidade de definição da arte como uma categoria específica de objetos, Danto a imagina como um “conjunto [de tipo] completamente diferente, [...] um conjunto logicamente aberto para poder comportar objetos sem características comuns” (DANTO, 2005, 104). Não chego a afirmar que os romances não apresentam características comuns entre si. Mas não funcionaria a categoria “romance” como um tal conjunto dotado de certa lógica interna – sem a qual tudo caberia – mas ao mesmo tempo suficientemente aberto para abrigar elementos bastante heterogêneos? É uma pista a investigar; para tanto, devemos identificar qual seria a lógica que confere unidade ao conjunto.

[2] Um primeiro passo seria pensarmos o romance como um conceito relacional: romance é aquela obra que o público reconhece como tal. Certas obras seriam identificadas como romances, por leitores e editores cognitivamente habituados ao gênero, mediante a sua contraposição intuitiva àquilo que romances aparentemente não são e pela aproximação a outras obras com as quais elas manifestam um “ar de família”. Esta importância da percepção na identificação intuitiva do gênero pressupõe a atuação da lógica “aberta” à qual Danto se referia, explicando também porque o conceito de romance é vago historiograficamente e possui pouca força normativa: se ele ao menos parcialmente se define pela sua diferença em relação a produções circunvizinhas, as características do gênero estarão em mudança contínua, fazendo com que o seu reconhecimento dependa de critérios e expectativas circunstanciais que não podem funcionar como norma.

Certamente uma definição relacional não nos basta, pois ela define a categoria apenas comparativamente, deixando por explicar a lógica que orienta internamente a inclusão no conjunto. Ela ilumina, em todo caso, as condições históricas de formação do conceito de romance após o surgimento confuso do gênero: se Wittgenstein consideraria ociosa a tentativa de estabilizar um conceito preciso de arte, é porque ele a tratava como um fenômeno consolidado; a situação se altera, porém, quando observamos a emergência histórica de uma certa arte e as tentativas subsequentes de defini-la conceitualmente. Pela narrativa de Michael McKeon (1987), quando o conceito de romance finalmente se estabilizou na Inglaterra no século XVIII ele passou a subsumir uma produção altamente diversificada que se acumulara no tempo, estabelecendo as condições de inclusão na categoria: para tanto, o conceito de *novel* passava a distinguir o romance dos dois outros gêneros discursivos que mais lhe eram semelhantes, a história e o *romance* (que René Girard chamaria de “romance romântico”). Em seu viés descritivo e normativo, o conceito de romance teria se consolidado, na Inglaterra, como um conceito relacional de cunho historiográfico e crítico, esclarecendo as condições da seleção dos exemplares anteriores que o gênero reivindicava para si ao mesmo tempo em que o distinguia das “belas-letras” e do “romance romântico”. O conceito dava uma cobertura anacrônica a obras de tradições diferentes – que não poderiam ter sido produzidas sob as referências normativas que ele mesmo estabelecia – enquanto afirmava o contraste entre ficção e história (que era anulado, por exemplo, no componente mítico do “romance de cavalaria”) e a vocação crítica da remissão pelo romance a discursos e saberes atuais (muitas vezes anulada no “romance romântico”).

O caso inglês é apenas um exemplo de como a estabilização tardia do conceito revela que a escritura do romance antecedeu em muito a sua consolidação. Pois é claro que o delineamento de um conceito não condiciona a emergência do fenômeno conceitualizado: dá-se o contrário, o fenômeno já existente e notável vindo impor a sua conceitualização; que a obra de Cervantes não se encaixasse em nenhum gênero previsto pela poetologia da sua época, isso não torna

anacrônico o gesto retrospectivo da sua leitura como romance, pois tal “anacronismo” é inerente à própria conceitualização do gênero. Em sua cristalização tardia na teoria literária européia, o termo “romance” projetou retrospectivamente a existência de características formais comuns em obras que originalmente não se declaravam romances, derivando delas as características necessárias para a atribuição do conceito a produções futuras – o que nunca funcionaria perfeitamente, entre outros motivos, em função da própria arbitrariedade historiográfica do procedimento: definir o romance é estabelecer um juízo sobre a sua história, projetando-se origens que são de difícil confirmação. A arbitragem do “ponto zero” da origem sofre a vertigem do recuo em abismo: o romance nasceu na Inglaterra do século XVII, na Espanha do século XVI, na alta Idade Média, início da era cristã?... Se o romance é formalmente difuso e se a sua conceitualização foi tão posterior ao seu surgimento, torna-se possível, em tese, identificar como romances obras bastante recuadas do tempo, cuja inclusão no conjunto seria pautada pela seleção de características formais comuns ao romance posterior, como aquelas que são observadas em Petrônio, em Longus, nos círculos arturianos e em Rabelais. Mas e então, isso faz com que o romance antigo ou medieval sejam de fato romances? Se não, eles pertenceriam a qual gênero? Mas qual seria, afinal, o interesse deste tipo de pergunta? Se o romance é um conjunto logicamente aberto que comporta objetos heterogêneos, não deveríamos eliminar toda pretensão à pureza dos critérios formais e históricos de classificação? Não deveríamos procurar critérios “impuros” – mas não “relativistas” – que convivam bem com uma lógica que confira unidade ao conjunto permitindo a heterogeneidade dos seus elementos? Pois toda a flexibilização permitida pela admissão do componente relacional do conceito de romance não elimina que, sem alguma lógica interna, a unificação do conjunto recairia no relativismo ou no dogmatismo – como identificá-la, porém?

[3] A função do reconhecimento indica o caminho. Romances querem ser reconhecidos como romances, e os romancistas recorrerão a estruturas que favoreçam a inclusão das suas obras na categoria correta (mesmo para brincar com os limites do gênero é preciso remeter a ele). Proponho então uma “nova velha” descrição do gênero ao sugerir que a meta-estabilidade do romance tem sido orientada pelo entrelaçamento de três molduras convergentes: a forma narrativa longa, a condição ficcional e a função social da remissão a problemas atuais pela defesa de conjuntos específicos de valores. Sobre a forma, penso não apenas no manejo daquelas estruturas que a narratologia descreveu tão minuciosamente (a *performance* do narrador, as ações das personagens, a lógica do enredo, a construção do espaço, o ritmo dos acontecimentos, a retórica da informação...), mas também no tipo de experiência de leitura produzida pela narrativa longa, em sua diferença em relação à menor complexidade estrutural e às diferentes expectativas de resolução suscitadas pela narrativa curta (o conto, em especial). Quanto à função, sigo Bakhtin ao observar no romance a remissão a problemas sociais urgentes mediante a afirmação de conjuntos específicos de valores: em seu apelo emocional e intelectual, esta remissão ao presente social e histórico ditou a vocação popular do romance, em contraste com os gêneros “elevados”. Quanto à ficcionalidade, ela contrasta dialeticamente com o real, que ela não necessariamente “representa” mas do qual ela se distancia para colocá-lo em perspectiva, adquirindo nesta dinâmica uma grande liberdade no manejo de códigos e convenções estilísticas.

Acredito que estes termos delineiam as condições genéricas para o reconhecimento do romance pelo leitor, em sua distinção da ficção curta e da não-ficção. Na interrelação daquelas três molduras o gênero me parece adquirir a sua aparência de estabilidade em meio à sua permanente variação, e é por assegurar a meta-estabilidade histórica do romance que na interrelação entre forma, função e ficcionalidade identificamos a lógica que confere “unidade ao conjunto”, fundamentando a sua identificação pelo leitor e potencial definição conceitual. As três molduras atuam como referências, não como condições: elas podem ser violentamente

tensionadas em obras que, ainda assim, serão qualificadas como romances. E elas nem sempre atuaram da mesma maneira: as regras do jogo se consolidaram lentamente, mudando ao longo do processo e continuando a mudar desde então. A forma, a função e a ficcionalidade do romance nem sempre foram compreendidas como são hoje, tendo estabelecido a sua interrelação num processo não controlado: por volta do século XVII elas teriam começado a reforçar-se mutuamente, tornando-se progressivamente indissociáveis na percepção do público e, com isso, passando a ditar as condições de pertencimento ao gênero. De início, nada estava garantido: foram leis que se consolidaram conjuntamente com o fenômeno que elas iriam reger, de maneira alheia ao controle de escritores e críticos, mas sob a mediação das reações do público.

Quando as leis se estabilizaram, elas passaram a regular os padrões de reconhecimento do público e a escritura do romance, estabelecendo, a partir de então, as referências estruturais para a sua variação compositiva. A composição passou a estar condicionada pela projeção do limite: até onde se pode ir na exploração das três estruturas sem que uma obra deixe de ser reconhecida como um romance? Na colocação desta pergunta atua, no meu entender, a lógica que organiza o conjunto. Toda resposta prevê, como condição para a inclusão de uma obra no gênero, que a eventual subversão das “leis” seja processada de maneira localizada, preservando-se, ao menos parcialmente, aquelas três molduras dentro do horizonte atual de expectativa. A lógica do conjunto prevê que elas sejam preservadas como referências para o reconhecimento do leitor, a sua interpretação e atualização variando dentro dos limites colocados pela necessidade do reconhecimento. Uma narrativa longa, que remeta a conflitos atuais defendendo certos valores retoricamente, que mimetize discursos e linguagens correntes para dramatizar problemas comuns, cuja ficcionalidade manifeste uma forte homologia com o real, estas seriam apenas as condições tradicionalmente predominantes de reconhecimento de uma obra como romance – cada obra se caracterizará por uma exploração específica das molduras, preservando a sua interrelação controlada como baliza para o reconhecimento. Que os códigos estilísticos do romance muitas vezes não queiram parecer literatura, que a sua função social possa oscilar da crítica ao entretenimento, que a sua ficcionalidade apele ao realismo, estas seriam algumas respostas freqüentes a uma lógica operacional que permite e estimula a variação.

[4] Fechemos a argumentação: se o romance constitui um conjunto aberto que comporta objetos heterogêneos e cuja lógica interna é regrada por uma estruturação tripartite, esta estruturação emergiu de maneira incerta, cristalizando-se na primeira modernidade e, a partir daí, passando a regular o reconhecimento do gênero ao mesmo tempo em que permitia a sua variação e variava conjuntamente com ele. Ao falar recentemente sobre a história do universo, o físico Lee Smolin (2013) sugeriu que as leis da física não são estáveis, imutáveis e eternas, mas que elas mudam e evoluem no tempo. Na história do romance – de amplitude bem menor que a história do universo, convenhamos – proponho que o mesmo acontece: existem leis que regulam o campo, mas elas mudam e continuam mudando de maneira meta-estável, orientando a escritura e permitindo que os leitores reconheçam o gênero ao mesmo tempo em que eles, leitores, vão sofrendo a influência das obras que movem o gênero das suas constantes anteriores. Mesmo o momento que empreendeu a maior aceleração na mudança das leis – o Alto Modernismo – não romperia a continuidade do seu entrelaçamento.

Isso coloca sob outro prisma a questão do “desvio”. A “grande obra” se desvia da “literatura normal”, mas o que seria exatamente esta “literatura normal”? Quando tentamos descrevê-la acabamos produzindo uma caricatura, uma imagem invertida dos valores que observamos nas “grandes obras”, normalmente tomando como referência positiva valores contemporâneos (a “negatividade da linguagem”, o “rebaixamento da retórica”...) e, com isso, relegando a um segundo plano parte substancial da produção anterior ao século XIX. Ocorre que o modelo proposto vira o problema do avesso: não se trata de distinguir o “romance normal” do

qual o “grande romance” se diferenciaria, mas de entender que ambos compartilham as mesmas molduras. Ambos são conservadores em grande medida, pois o gênero deve estar reconhecível para que as singularidades de cada obra sejam apreciadas: variará apenas o risco localizado de cada operação. É desnecessário identificar a literatura da qual a “grande obra” se desviaria: um “desvio” não precisa se desviar de algo em especial para estabelecer a sua diferença. Se a “literatura normal” é uma ficção heurística, o desvio não corresponde à negação de um horizonte de expectativa genericamente associado ao gosto comum, mas a um tipo de processamento das leis que regulam o conjunto que, apesar de inesperado, dialeticamente reafirmará aquelas leis neste mesmo processo. Todo romance conserva as leis do conjunto, mas não da mesma maneira nem na mesma medida; com o tempo, as possibilidades inauguradas pelos “desvios” podem colaborar para flexibilizá-las, com maior ou menor intensidade mas sempre de maneira conservadora. A flexibilidade para a variação sob uma lógica unitária, porém complexa e cambiante, teria dado equilíbrio ao romance ao longo da sua história, permitindo identificar as condições, os limites e as estratégias de manuseio das leis que se podia empreender em épocas passadas sem que o reconhecimento do gênero fosse rompido: nem tudo foi sempre igualmente possível.

A identificação desta lógica suaviza a abordagem dos casos-limite. *A sangue frio*, de Truman Capote, é um romance não-ficcional; *Deception*, de Philip Roth, não é uma narrativa, mas uma sequência de diálogos telefônicos: casos como estes poderiam imobilizar a disposição daquelas molduras como referências reguladoras do romance; se isso não acontece, é porque elas estabilizam o conjunto estimulando a variação dos seus elementos constituintes (elas não são atributos necessários; pelo contrário, estariam mais próximas de se comportar como orientações para a variação). A não-ficcionalidade não impede, por exemplo, o reconhecimento de *A sangue frio* como um romance porque aquela obra obedece a forma tradicional do gênero e segue o *pathos* da remissão ao presente: ela tanto *se parece* com um romance que a quebra da expectativa da ficcionalidade não motivou o questionamento da sua inclusão no gênero, e sim a abertura de um subgênero que a contivesse como um exemplo fundador (o chamado “romance-reportagem”). De modo semelhante, os diálogos telefônicos de Roth configuram um enredo que se revela progressivamente sob códigos que não parecem literatura, mas que seguem as convenções da narrativa literária no controle do tempo, na construção das personagens e na transmissão da informação. Em ambos os casos, a estabilização de certas constantes atua como condição para a diferenciação das outras, dentro de limites finamente negociados. Ao falarmos de uma “lógica unitária, porém complexa”, pensamos neste pequeno conjunto de estruturas facilmente reconhecíveis que pode ser articulado de maneira a permitir variações amplas, mantendo-se meta-estável ao longo do tempo. Uma manipulação das molduras flexível e estruturada, maleável e regrada, reiterada e ao mesmo tempo transformada pelas inovações autorais, em compasso com as respostas do público: nesta dinâmica se revelariam as condições de evolução do romance como conceito ou categoria.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética (a Teoria do Romance)*. São Paulo: EdUNESP, 1998.
- DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.
- McKEON, M. *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- MORETTI, F. “A alma e a harpia – reflexões sobre as metas e os métodos da historiografia literária.” In: _____. *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 11-56.

- SMOLIN, L. “Think about nature. A conversation with Lee Smolin”. [online]. 2013. Disponível em: <http://www.edge.org/conversation/think-about-nature> (Acessado em 01/10/2013)
- WITTGENSTEIN, L. *Philosophical investigations*. Malden: Blackwell, 2001.