

Da ficção clássica à ficção do roman/ From classical fiction to romance fiction

*Luciano Silva Façanha*¹

*Priscila de Oliveira Silva*²

*Mozanilde Santos Nunes Cabral*³

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar as diferenças entre a ficção clássica e a ficção do romance, não só de forma técnica sobre o que a compõe textualmente cada uma, mas principalmente, os elementos extraliterários que embasam composição de enredos, personagens, tempo, espaço e função moral. Para isso, os elementos extraliterários que aparam a arte, sobretudo, a literária, será analisado num desenvolvimento cronológico, social, cultural e epistemológico. Nesse sentido, será igualmente abordada a posição do ser humano, que, num primeiro momento, está sobre a base de referências fixas e ideais, e, posteriormente, após tumultuosas rupturas, encontra-se fragmentado e órfão com escorregadias referências que a modernidade traz.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção, romance, modernidade.

ABSTRACT

This article has as objective to analyze the differences between classical fiction and the novel fiction, not only about what as a technical manner that compose textually each one, but mainly the literally extra elements that support the composition of script, characters, time, space and moral function. For this, the literally extra elements, which give assistance to art, especially, literary, will be analyzed in a chronological, social, cultural and epistemological development. In this sense, the human being position will also be addressed, which, at first, is fixed on the basis of references and ideals, and then, after tumultuous breaks, it is fragmented and abandoned with slippery references that modernity brings.

KEYWORDS: Fiction, romance, modernity.

¹ Doutor em Filosofia pela PUC/SP. Professor e pesquisador do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e do Mestrado Interinstitucional de Cultura e Sociedade PGcult da UFMA. lucianosfacanha@hotmail.com

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGcult) – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Graduada em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão. Conta com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Maranhão (FAPEMA/CAPES) para o desenvolvimento de sua pesquisa. prih.o@hotmail.com

³ Mestranda do programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade Atenas Maranhense. Tem experiência na área de Educação. mozaneka@hotmail.com

Introdução

O surgimento do romance e sua trajetória até se firmar dentro da cena literária não ocorreu de forma tranquila e enfrentou forte resistência de seus críticos que consideravam o gênero reprovável. Isso porque nos séculos XVII e XVIII, o romance surgiu como um gênero de ficção, e por isso mesmo, era considerado perigoso aos costumes. Além da restrição estética, isto é, o romance não estava entre os gêneros clássicos⁴ já estabelecidos pelos cânones aristotélicos – logo, era um “plebeu” recém-chegado nas Belas-Letras –, o novo gênero surgia com um tipo de ficção com personagens e enredos que poderia corromper seus leitores. Resta-nos saber quais os elementos que compunham a ficção clássica e a do romance.

1 Ficção clássica e Ficção do romance: bases epistemológicas

O desprestígio do romance já é percebido na Obra de Aristóteles intitulada *Poética* de Aristóteles, mesmo que o filósofo não se refira ao gênero diretamente, quando este diz que “a arte composta apenas de palavras (...) até hoje permanece sem nome” (1999, p. 37-38), mostrando que o teatro sempre foi objeto de interesse e superioridade em relação à arte literária desde a Antiguidade. Aliás, Aristóteles elabora uma extensa teoria da essência das artes imitativas, estabelecendo regras de como se deve imitar a natureza, principalmente a tragédia, superior a todas outras artes, pois é a melhor para atingir o objetivo próprio da arte, porque é a que produz o prazer indicado:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos em adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por

⁴ A concepção clássica empregada neste artigo compreende não só a Antiguidade Greco-Latina, mas o conjunto de normas estéticas aparadas num racionalismo filosófico, sobretudo sob o pensamento de Aristóteles na *Poética*, que influenciou as produções artísticas e literárias, recuperadas principalmente no Renascimento e se estendendo até o Iluminismo do Século XVIII.

resultado a catarse dessas emoções (ARISTÓTLES, 1999, p. 43).

A preocupação de Aristóteles era que as artes miméticas representassem a natureza humana, mas não qualquer natureza, e sim a *bela natureza*, de seres melhores, preservando ainda a verossimilhança. A ficção, neste sentido, é permitida dentro de certas leis que podem ser explicadas dentro da própria epistemologia que embasa o período clássico. Como comenta Guinsburg:

O Classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a serenidade, a disciplina, o desejo sábio, o caráter apolíneo, secular, lúcido, luminoso. (...) O Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A Natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por lei, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo (ROSENFELD; GUINSBURG, 1999, p. 374).

Isso explica porque mesmo na comédia, gênero no qual personagens, geralmente, não eram históricas, mas inventadas, Aristóteles adverte que seus nomes devem ser “característicos”, e não nomes próprios, pois o que está em questão não são personagens individualizadas, mas tipos humanos universais. Uma vez que a obra de arte é imitação da natureza, racional e universal, não interessa à arte clássica individualizar e diferenciar os indivíduos. Aliás, a própria noção de sujeito como aquele único responsável a fazer sua própria história e buscar sua identidade não existia na Grécia Antiga. O indivíduo era pensado essencialmente em aspecto da coletividade, voltado para a ordem da Pólis. Foram necessárias drásticas rupturas para que a subjetividade pudesse ser objeto artístico.

Ian Watt em seu livro *A Ascensão do Romance* ressalta que o problema da identidade individual está estreitamente ligado ao status epistemológico dos nomes próprios. Segundo ele, os nomes próprios são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo na vida social,

relação estabelecida pelo romance (WATT, 1990, p.19). O mencionado autor ressalta ainda que na ficção clássica, as personagens sequer tinham sobrenome, no intuito de eliminar qualquer aspecto de vida contemporânea. Outro elemento fundamental observado por Watt que marca a diferença entre a ficção clássica e a do romance é a noção de *tempo*.

Tanto a literatura quanto a filosofia foram fortemente influenciadas pelo *Mundo das Ideias* de Platão, no qual consistia em formas universais, imutáveis e atemporais por trás do *Mundo Sensível*. Sendo assim, não importa o que aconteceu ou o que aconteceria no mundo temporal, as histórias utilizadas na ficção eram atemporais para exprimir verdades morais imutáveis. Maria das Graças de Souza em *Ilustração e História* ao comparar a concepção de história linear de Rousseau em contraposição à história clássica, diz que o tempo na tradição clássica está relacionado à revolução cíclica dos corpos celestes, assim “o esquema temporal da narrativa (...) é (...) em toda concepção grega, periódico, movendo-se dentro de um círculo (2001, p. 67-68).

Estabelecer histórias e verdades imutáveis e temporais só é possível dentro de um tempo cíclico por causa de uma concepção de natureza humana também atemporal e imutável. Isso explica porque a exemplo da tragédia, o tempo de ação restringia-se a 24 horas, rebaixando a importância da dimensão temporal da vida humana, pois uma verdade pode demorar toda uma vida para ser revelada, ou mesmo, num espaço de um dia. Aliás, Watt ressalta que no período clássico, a atenção era voltada para a morte, atemporal, e não no fluxo temporal, pois “cabe-lhes a função de minar nossa percepção da vida cotidiana a fim de que nos preparemos para encarar a eternidade.” (1990, p. 23). O olhar do indivíduo no seu cotidiano ganhou maior importância na arte paralelamente a uma mudança epistemológica.

Segundo Ivan Domingues (1999, p. 57), ainda que Descartes tenha associado a metafísica à matemática no projeto de uma *máthêsis universalis*, isto é, de “uma ciência geral da ordem e da medida, que busca nas matemáticas o novo padrão de racionalidade com que pensar a forma do saber à maneira de uma axiomática do pensamento puro”, foi o filósofo que no *Discurso sobre o método* e em *Meditações* marcou preponderantemente a

noção moderna de busca da verdade como uma questão que concerne completamente ao indivíduo, não dependendo mais do pensamento da tradição. E como aponta Watt, o romance é o gênero literário que mais reflete essa nova forma de pensar o indivíduo, este não mais passivo diante de uma tradição, mas ativo para buscar sua própria verdade.

Se antes tínhamos, por exemplo, os enredos da epopeia clássica baseadas na História ou nas fábulas, no qual o autor deveria adequar-se aos preceitos considerados corretos, o romance tinha como objetivo fundamental ser fiel à experiência individual, e, como esta nunca é igual a outra, é sempre original e nova. Por isso mesmo, tentar enquadrar o romance às convenções formais da tradição clássica é eliminar o que o gênero traz de principal característica: seu “realismo”. Mas a ascensão do romance não ocorreu sem obstáculos e constrangimentos.

Marthe Roberth em nota explicativa em *Romance das Origens, Origens dos Romances* nos aponta dois romancistas como os primeiros a lançarem um romance moderno, Miguel de Cervantes com *Dom Quixote*, e Daniel Defoe com seu *Robinson Crusoe*,

Dom quixote é provavelmente o primeiro romance ‘moderno’, se entendermos por modernidade o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema de seus relatos. *Robinson Crusoe* pode reivindicar outra espécie de prioridade: é ‘moderno’ sobretudo na medida em que reflete com bastante clareza as tendências da classe burguesa e mercantil oriunda da Revolução inglesa. Nesse sentido, com efeito, pode-se dizer que o romance é um gênero burguês que, antes de se tornar internacional e universal, começou especificamente burguês (ROBERT, 2007, p. 11).

Mesmo em 1719, data oficial do nascimento do romance, Daniel Defoe nega veemente que sua obra tenha qualquer ligação com um gênero tão desmerecedor de qualquer crédito, sendo no máximo “bom para os rústicos”, e condenável pelo público. Dessa forma, sua obra, *Robinson Crusoe*, deve ser considerada uma história verdadeira, ao passo que o gênero romanesco era falso, “fadado por natureza à superficialidade e ao sentimentalismo, feito para corromper ao mesmo o coração e o gosto” (ROBERT, 2007, p.12).

Outro romancista envergonhado de fazer uso do "falso gênero" era Denis Diderot. O que haveria de mais vergonhoso do que um homem de letras e um dos símbolos do Iluminismo, a era da razão, do que publicar romances? Não havia outra coisa a se fazer: negava-se impetuosamente tal gênero. Apesar do filósofo francês ter escrito vários romances como *A Religiosa* e *Jacques*, *O Fatalista*, não poupou críticas irreverentes ao gênero. Em *Elogio a Richardson* pode-se observar a tensão entre a recusa e a aceitação do romance, quando Diderot fica dividido entre a sua admiração pelo romancista e, ao mesmo tempo, desdenha do uso que este faz do gênero romanesco, ao ponto de "buscar um outro nome para as obras desse autor, considerando o termo 'romance' muito pedestre para designá-las" (ROBERT, 2007, p.12). Na verdade, nem mesmo essas restrições o fizeram desistir do romance:

É incontestável que à sátira e às reservas se seguem o hiperbólico elogio do romancista Richardson (não por acaso comparado aos mais respeitáveis modelos: Homero, Sófocles e Eurípides), a preocupação – em geral, passageira, mas sempre reiterada – com a poética do gênero romanesco e, mais ainda, a paciente composição de obras-primas dos romances (*A Religiosa* e *Jacques*), o que mostra que Diderot ultrapassou o hábito de considerar o gênero como 'um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos', encarando-o a partir de então como uma das mais importantes ocupações do homem de letras (MATOS, 2004, p. 35).

François Marie Arouet, ou como é mais conhecido, Voltaire, também como *homem de letras* do século XVIII e uma das principais expressões do Iluminismo, não poupou ataques contra o romance, e paradoxalmente se entregava à esse tipo de escrita. Voltaire, dono de uma mente clássica, apenas conferia importância (pelo menos em princípio) aos gêneros nobres: a tragédia, a epopeia, e a história. O romance era tratado como ficção que servia para dar lugar às crenças e superstições. A respeito das *Cartas Filosóficas* – obra de sua autoria na qual afirma que ao dividir o gênero humano em vinte partes, dezenove pertence aos que se ocupam com trabalhos manuais, e a parte restante há muitos que leem romances enquanto apenas um lê filosofia, e por isso mesmo o número dos que pensam é excessivamente pequeno – Franklin

de Matos nos fala como o filósofo caracterizava o leitor de romances:

Tão grande é a restrição de Voltaire que, nesse texto, ele atribui ao leitor de romances uma posição equívoca e mal definida, situada entre ‘aqueles que trabalham com as mãos’ e ‘aqueles que pensam...’ De resto, no plano estritamente teórico, Voltaire ainda insistira nessa atitude de ‘divertido desprezo’ e desconfiança em relação ao gênero romanesco, mesmo depois de ter realizado, por meio de seus contos filosóficos, a genial síntese que hoje se admira entre a fábula e a razão, a ficção e a filosofia (MATOS, 2004, p. 8).

Rousseau, como homem de seu século, também olhou com desconfiança para os romances. Na obra *Discurso sobre as ciências e as artes* (1750), texto elaborado em resposta à pergunta da Academia de Dijon, se o restabelecimento das ciências e das artes teria contribuído para aprimorar os costumes, Rousseau responde negativamente e afirma que o desenvolvimento destas está estreitamente relacionada à degeneração dos costumes e corrupção do gosto. As letras apenas escravizam os povos levando-os a desprezarem a virtude. Aqui, Rousseau faz sua primeira crítica contra o romance, mesmo que não explicitamente.

O romance era duramente criticado por sua inverossimilhança, contribuindo assim para a degeneração dos costumes. Porém, no ano de 1761 o romance *Julia ou A Nova Heloisa* é lançado. Seu autor? O mesmo que fizera duras críticas aos romances em obras anteriores: Jean-Jacques Rousseau. O paradoxo se torna maior, pois Rousseau afirma no prefácio que seu romance serve como instrução para a conduta moral.

Charles-Louis de Secondat, o barão de Montesquieu, vai na contrarrente dos romancistas tardios. Enquanto Voltaire, Diderot e Rousseau tiveram seu momento anti-romance, para depois enfim o acolher, Montesquieu desde o início de sua vida intelectual viu o romance como um gênero eficaz para fins morais. Segundo ele, a filosofia pode exprimir sua verdade não apenas na forma de conceitos e argumentações, mas a partir do que sentimos quando lemos um romance, pensamento claramente exposto nas “reflexões” das *Cartas Persas*. Dito de outra maneira, o romance permite ao leitor acessar a filosofia em uma situação mais “real”:

Aliás, esse tipo de romance costuma ter sucesso, porque nele cada qual presta contas pessoalmente de sua situação atual; isso faz o leitor sentir as paixões mais do que qualquer narrativa que se pudesse fazer delas. (...) Por fim, nos romances comuns, as digressões só podem ser permitidas quando elas mesmas formam um novo romance. Não é possível misturar-lhes argumentações, porque, como os personagens não foram juntados ali para argumentar, isso iria contra a intenção e a natureza da obra. Mas, nas forma de cartas, em que os protagonistas não são escolhidos e os assuntos tratados não dependem de uma intenção nem de um plano previamente estabelecido, o autor deu-se a vantagem de poder juntar filosofia, política e moral a um romance, e de unir o todo por um encadeamento secreto e, de certa forma, desconhecido (MONTESQUIEU, 2009).

Sandra Guardini Vasconcelos em *Dez Lições sobre o romance inglês no século XVIII* comenta que desde o princípio, “realismo”, no seu sentido técnico, foi utilizado para retratar de forma precisa artisticamente os detalhes observados, opondo-se tanto à caricatura quanto à idealização (2002, p.35). Esse mesmo sentido foi relacionando a assuntos “realistas”, como os do cotidiano. Dessa forma, “realismo” era compreendido como a realidade do dia-a-dia, em contraposição a assuntos de cunho lendário ou tradicionalmente heroico. Porém, realismo aqui não quer dizer mera reprodução da realidade.

A realidade do romance está totalmente comprometida a um movimento dialético entre o geral e o particular, isto é, entre a sociedade e o indivíduo. A sociedade não é apenas o cenário no qual as relações humanas são protagonistas. Também o realismo do romance não tem como foco a sociedade na qual o aspecto individual é mero coadjuvante. A preocupação do novo gênero é abordar a sociedade vista sob aspectos subjetivos, assim como indivíduos profundamente afetados pelas normas sociais. A tensão causada por essa relação virou principal tema do romance, tensão inevitável, pois está entrelaçada ao novo tipo de sociedade na qual o romance emergia, como nos fala Sandra Vasconcelos:

A nova ordem socioeconômica, que iria se construir sobre as ruínas da estrutura feudal, trazia no seu bojo uma ruptura dos

nexos entre o homem e a sociedade e o colocava em situação de presente mobilidade, uma vez que sua posição no mundo já não estava mais predeterminada, o que o obrigava a buscar seu lugar e abrir novos espaços. Nessa busca, marcada por limitações sociais, era de se esperar que as aspirações do indivíduo entrassem em conflito com a realidade e esse passasse a ser o grande tema do romance, que ganhou profundidade na análise dos sentimentos de suas personagens (VASCONCELOS, 2002, p. 38).

2 Enredo e Composição de personagem no romance

Se é verdade que o novo gênero está atrelado à realidade por querer ser fiel à vida do homem comum, sem fantasias e idealizações, não é menos verdade que o romance não extinguiu completamente o aspecto romanesco no interior de sua narrativa realista. Qualquer intenção de reivindicar o realismo como parte de uma “essência” do romance, incapaz de se misturar a outras formas e variações, é negar o que o novo gênero traz de mais inovador, isto é, um gênero livre de regras fixas e imutáveis, não cabendo portanto um essencialismo, a não ser que este se refira à desobediência às leis fixas.

Mesmo a narrativa mais fantasiosa exige uma dose de “realismo” para a compreensão do leitor. Antonio Candido em *A personagem de ficção* entende a verossimilhança como “sentimento de verdade” e a relaciona ao conceito de coerência como elemento indispensável na organização interna do romance. Dessa maneira, a verdade do romance não depende unicamente da imitação da vida, dos modelos observados da experiência humana real, seja exterior ou interior, direta ou indireta:

Assim, a verossimilhança propriamente dita – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida) – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. (...) Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente (CANDIDO et. al., 1976, p.74).

O sentimento de verdade que o romance proporciona nasce, portanto, não só da imitação da vida real, no qual se pode relacionar ficção e realidade,

mas também da organização interna dos elementos do romance que articula um todo coerente. Assim, sob essa articulação do todo coerente, é que as circunstâncias mais irrealistas, ficcionais e inverossímeis podem se tornar verossímeis.

Ora, se o objetivo dos romancistas era afastar o romance do romanesco, da acusação de leitura fútil e fantasiosa, e garantir uma espécie de dignidade literária, que atraísse o leitor, isso explica a fala de Antonio Candido (1976, p.74), quando este diz que “os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores (...)”. Essa frase explica o fato das inúmeras notas de rodapés que acompanham os textos dos romances, detalhando a passagem dos anos, a perda de certas cartas, o comportamento das personagens, e os costumes em que estão inseridos, tudo para dar uma maior impressão de verdade à narrativa do romance.

Além da descrição de detalhes para causar no leitor o sentimento de verdade através do todo coerente, e da correspondência com a realidade, é o critério de necessidade que confere ao romance o caráter realista. Sem o critério de necessidade, os ricos pormenores, e situações semelhantes à experiência humana, a verdade artística pode apenas corresponder a uma verdade subjetiva e casual.

A necessidade, que é preciso ser interna e externa, traz uma realidade objetivada para dentro da estrutura literária. Isto quer dizer que mais do que captar a experiência do homem comum, o realismo do romance busca tratar esse mesmo homem emaranhado naquilo que o compõe socialmente e historicamente, ou nas palavras de Sandra Vasconcelos, na realidade do romance, as “mais altas realizações individuais são, cada uma, sedimentação formal de uma experiência sócio-histórica.” (VASCONCELOS, 2002, p. 31).

Foi graças à compreensão das relações entre indivíduo e sociedade, que os romancistas entrelaçaram o universal e o particular nos romances. Aliás, se é possível dizer que no romance há um método de produção, este é composto não só pela descrição dos detalhes e pormenores, mas na paridade entre indivíduo e sociedade, na tensão entre as relações pessoais vistas sob a ótica do social, e o social visto sob o aspecto intimamente pessoal, ou seja, no

desdobramento do particular, de uma história “comum”, que atinge o universal. Dessa maneira, Sandra Gardini observa que:

O realismo (...) não deve ser entendido como mera reprodução artística da realidade, obtida mediante a imitação da natureza ou a busca do semelhante, como pensaram os primeiros teóricos do romance, ainda muito presos a uma concepção clássica de verossimilhança. A obra literária obedece a leis internas, é regida por processos de composição por parte de seu criador, cuja tarefa é captar o típico, o característico no movimento social, é apreender a totalidade num destino individual e representá-los sob forma artística (VASCONCELOS, 2002, p. 37).

A captura do típico, do indivíduo no movimento social, foca nas tensões entre o homem e a sociedade que a nova ordem econômica traz. A sociedade com suas divisões sociais hierarquizadas, cada pessoa nascia determinada de acordo com sua origem, títulos, nobreza ou não. A essa sociedade existia um mundo literário em que prevalecia o aristocrático, personagens extremamente idealizadas e linguagem rebuscada.

Se os romancistas mascaravam a natureza ficcional de suas obras, e se escondiam atrás da pessoa do editor ou relator, e, mais ainda, desenvolviam longos prefácios para justificar o que escreviam, queriam a todo custo passar uma impressão de verdade de seus escritos, estes que chegavam até eles “por um acaso”, o que problematiza a representação do real, isto é, a relação entre verdade e ficção.

O problema da relação entre verdade e ficção se relevou a partir da discussão da própria representação do real, ponto que foi amplamente discutido no período. A desconfiança que se tinha pelo novo gênero fomentou a polêmica sobre a forma apropriada de representar a realidade. Foi então que Daniel Defoe e Richardson, ao abordarem essa questão, descobriram a capacidade didática da ficção. O pensamento era de que se a ficção tinha um forte apelo popular, e mais ainda, entre os jovens, e estes iriam lê-la de qualquer maneira, seria mais proveitoso, então, que ela concebesse uma porção de instrução moral.

A exigência de vincular ficção e instrução moral levou os teóricos do

gênero a questionarem a melhor forma de adequar a representação da realidade ao conteúdo moral que edifica e instrui os romances. Se os jovens eram fortemente atraídos ao romance, e daí, poderiam apreender alguma lição moral, isso foi possível graças à observação das ações das personagens. Ação e personagem são problemas centrais na teorização do romance.

A grande discussão do romance em relação à formação da personagem está relacionado ao dilema da representação da realidade juntamente com a edificação moral, isto é, cria-se personagens cuja imitação da realidade e compromisso com a verdade inclui até mesmo os vícios e qualidades nem sempre virtuosas, ou, ao contrário, apenas personagens exemplares moralmente, ou, ainda, personagens mistas que concebem as duas características.

Tal dilema dividiu os romancistas. Enquanto alguns defendiam a aparição de personagens mistas, por acreditarem que a cópia da realidade se dá por meio da mistura de pessoas boas e más, outros, entretanto, argumentaram que justamente pela verossilhança de imitar as pessoas da vida como ela é, personagens ambíguas poderiam atrair mais prazerosamente os leitores, e por isso mesmo, seriam mais perigosas.

Seja na defesa da personagem exemplar moralmente, ou da personagem mista, os teóricos do romance do século XVIII tinham um horizonte em comum que os guiavam: a noção de que o romance tinha que ser exemplar e didático. Para isso, era preciso exigir do leitor o reconhecimento que este tinha sobre as personagens, como seres verossímeis ou prováveis.

O ator do romance precisa ser natural para que o leitor o reconheça. A representação da natureza humana para ser considerada como tal, necessita que em sua composição esteja presente traços gerais e singulares. A personagem precisa ser reconhecida como verossímil ao mesmo tempo que assume uma função exemplar para que sua ação possa ser imitada ou rejeitada pelos leitores, pois o que se pretende é abordar a diversidade dos costumes, observar a natureza humana e pintar os traços gerais dos indivíduos, mas não esquecendo das singularidades que os diferenciam.

A composição da personagem se dá num campo de ações

encadeadas, isto é, num enredo. Duas linhas teóricas dividiram os romancistas acerca da forma literária do novo gênero. Enquanto uma se baseava na estrutura épica, não escondia o caráter ficcional da obra e tinha como objetivo a representação panorâmica de sua sociedade, a outra objetivava representar os conflitos das personagens, entre suas vontades e ambições e sua consciência, inclinações pessoais e regras sociais.

Essa segunda linha teórica encontrou no estilo epistolar a solução formal que precisava para compor uma narrativa dramática e psicologicamente real. As personagens ganhavam voz de seus romancistas disfarçados de editores, para expor seus dilemas de maneira direta. Observar as ações das personagens por meio de cartas trocadas, é observar seus conflitos, contradições, amadurecimento e aprendizagens. Franklin de Mattos afirma que quando se trata de verdades morais, a carta é superior à narrativa por dois motivos. Ele justifica:

Em primeiro lugar – devido à ausência de uma mediação narrativa, que põe as coisas no passado –, o leitor tem acesso imediato à ‘situação atual’ das personagens, mergulhando diretamente em suas paixões (...). Em seguida, sem comprometer a unidade da obra, a forma da carta, mais livre, permite a multiplicidade de digressões filosóficas, políticas e morais, dando ao romance um caráter enciclopédico (MATOS, p. 2004, 37).

Destarte, através de uma observação direta que o estilo epistolar permite, mais do que acompanhar as situações “vivas”, os dramas, as experiências e os dilemas das personagens, ou seja, o enredo do romance, o leitor adere – seja por uma adesão afetiva ou intelectual por meio da identificação – às *ideias* do autor da obra, estas que são as vozes das personagens. São as personagens que tornam vivas as ideias e o enredo. Elas colocam em prática aquilo que o autores querem passar como instrução moral.

Assim, sabemos que a personagem é destinada a um propósito do autor, mas nem por isso sua existência é menos tocante e profunda. Sua elaboração é pensada em uma estrutura estabelecida e racionalmente dirigida pelo romancista, delimitada e encerrada para um fim. O tempo, o ambiente, os

gestos, as frases escolhidas para a personagem são escolhidas para a identificação do leitor, sem excluir a complexidade e a riqueza da existência.

Através do recurso da caracterização, da descrição dos pormenores e detalhes, é criado para os leitores a ilusão do ilimitado, a complexidade da personagem. Na verdade, mesmo com uma existência limitada pelos objetivos do autor, e por isso mesmo formar uma cadeia lógica e uma coerência fixada em sua existência, é exatamente por esse todo coeso que compreendemos os atores do romance, como ressalta Antonio Candido:

Graças aos recursos da caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser limitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo (CANDIDO et. al., 1976, p. 59).

As personagens, imersas no conflito entre individualidade e sociedade, estão à procura de uma identidade social baseada nas qualidades pessoais e inerentes, e não mais na origem, ou ainda mesmo, na mudança da nobreza de berço e sangue, para uma nobreza de coração. Personagens que se deparam com padrões já não aceitos universalmente.

O tempo tem um papel fundamental para a condição das personagens do romance. O tempo do novo gênero não é aquele técnico, apenas medido mecanicamente entre as horas, que não deixa visível o amadurecimento das personagens. Ao contrário, é numa perspectival temporal que é possível acompanhar as mudanças, sentimentos, atitudes, personalidade, e, principalmente, uma lição através da experiência, a oportunidade de amadurecimento.

3 A função dos Prefácios

Mesmo com todos esses mecanismos de explicação da organização interna e externa do romance, o gênero, devido ao seu caráter marginal em relação ao teatro, foi amplamente debatido entre seus teóricos, discussão que chegava inclusive a fazer parte de periódicos e revistas literárias. Devido à sua origem duvidosa, era cobrado de seus criadores uma justificativa de tema, propósito, definição e solução que o romance pretendia. Enfim, era exigido uma teoria do romance. À vista disso, Sandra Guardini comenta:

(...) os prefácios, artigos, e panfletos que discutiam o novo gênero iriam ocupar-se de questões fundamentais como: definição do gênero; problemas de forma e técnica; questionamento do conteúdo próprio ao romance; questões éticas; a figura do leitor; o papel do romancista; estratégias narrativas; a relação do romance com outros gêneros, entre as mais importantes (VASCONCELOS, 2002, p. 43).

Essa exigência explica que, mesmo apostando no realismo (sendo, então, acusados de imoralismo), os romancistas investiram num tom moralizante em grandes prefácios, exaltando a virtude, na tentativa de não só combater as acusações, mas para lançar suas próprias teorias do romance.

Com a invenção da imprensa, a valorização das línguas nacionais e a formação de sociedades cultivadas, a literatura passou a ter consciência de si mesma, ao contrário do que ocorria na Idade Média, na qual se assemelhava a tradição oral e a ideia de crítica somente aparecia na biografia de poetas. É no século XVII que surgem as primeiras manifestações modernas dos “Prefácios”, “Advertências do editor”, trazendo uma perspectiva crítica literária.

Como ressalta Raquel Prado em *Perversão da Retórica, Retórica da Perversão*, essas primeiras manifestações emergiram paralelamente à difusão da novas *Artes Retóricas*, que estavam voltadas a poesia francesa do século anterior, e às edições comentadas dos antigos (1997, p. 22). A autora questiona ainda, o “dilema” do romance levantado por Georges May em *Le dilemne du roman au XVIII siècle* no qual o autor francês estabelece romance e crítica como gêneros bem definidos e distintos entre si. Para Raquel Prado, é preciso não apenas seguir a trajetória da *história das ideias* críticas, mas a *história das formas* críticas, pois - referindo-se a expressão utilizada por Shelly

Yahalom – “as interferências (...), entre diferentes sistemas de signos (por exemplo, entre o que se convencionou chamar de literário e de não-literário) constituem-se em material privilegiado de pesquisa.” A tragédia clássica é um exemplo de interferência.

Mesmo sendo um gênero nobre e privilegiado na *Poética* de Aristóteles, a tragédia sofreu influências diversas. Ora, as regras da poesia dramática e épica redescobertas na França do século XVII, não são puramente autênticas advindas de seu autor, Aristóteles, mas antes a interpretação de tradições latinas dos teóricos italianos renascentistas à luz de Horácio. A discussão entre a objetividade da ideia e a sua interpretação ganhou grande espaço nos prefácios das obras. Enquanto alguns autores defendiam que a ideia original de Aristóteles deveria ser absoluta e preservada, outros afirmavam que era necessária uma adaptação à época moderna. É a partir daí, como ressalta Raquel Prado, que se fixa a ideia de que não se deve imitar os antigos indiscriminadamente, e sim a formação de novas regras do que deve ou não ser imitado:

O propósito moralizante da poesia - influência mais direta de Horácio (*utile dulce*) do que de Aristóteles, cujo conceito de catarse passa a ser interpretado à luz (ou à sombra) desse propósito - vai determinar em grande parte, aliado à regra das unidades de tempo, lugar e ação, a interpretação do conceito aristotélico de verossimilhança. Dessa apropriação da regra da verossimilhança pela função moralizadora da poesia surge a todo-poderosa regra das *bienseances*, misto de conselhos morais, preceitos técnicos e princípios estéticos (...) (PRADO, 1997, p. 24).

Dessa maneira, os cânones aristotélicos não são aceitos passivamente pelos poetas, mas estes os reformulavam e os discutiam no interior de suas próprias obras, nas quais justificam suas interpretações nos prefácios. Além disso, como destaca Raquel Prado, existe uma dificuldade em estabelecer uma relação mais orgânica entre o prefácio e o texto dramático devido ao tipo de texto a ser *representado*. É após o sucesso ou o fracasso da representação que os prefácios são adicionados.

A supracitada autora cita como exemplo o caso de Molière, que no seu prefácio às *Preciosas ridículas*, tentando disfarçar a alegria por ter sua peça impressa (o que não ocorria com frequência com as comédias), “preocupa-se com o que se pode perder na ausência da ação e do tom da voz e lamenta-se por não ter tido tempo de fazer uma dedicatória e um belo e douto prefácio” (1997, p. 25). Assim, o tom irônico utilizado por Molière reafirma a importância dos prefácios acrescentados às obras, que tinha como uma das funções diminuir a distância entre o texto que era representado e o oferecido à leitura. No romance, o prefácio assume função crucial para dar eficácia retórica ao gênero.

Como o romance gozava de pouco prestígio literário, os romancistas se viam na obrigação de defender sua utilidade, isto é, de instruir moralmente através da história das personagens, e de compor suas regras. Raquel Prado chama a atenção de que a comparação entre romance e história era frequente, aparecendo inclusive em 1639 no prefácio de *Rosane, Histoire tirée de celles des Romains et des Perses* de Desmarets de Saint-Sorlin, no qual o romance era considerado superior à história, pois podia corrigi-la. Com o conceito de verossimilhança reelaborado, a relação entre romance e história se entrelaça.

O novo gênero não mais retoma a ideia de verossimilhança da dramaturgia neoclássica, em que a imitação da natureza recorria a um *idealismo*. O que ocorre, ao passo de que normas clássicas são contestadas, é a tendência de “substituir a ideia de ficção verossímil pela de ilusão completa.” (PRADO, 1997, p. 27). É nesse sentido que os prefácios apresentados pelos romancistas insistem nos romances como correspondências ou memórias autênticas, dos quais seus autores seriam apenas redatores ou editores comprometidos em divulgar os “fatos”. Nesse sentido, a referida autora afirma:

Os prefácios aos romances que insistem em apresentá-los como correspondências e memórias autênticas não estão exclusivamente preocupados em justificar a ficção, filiando-a à história, mas em entreter estas ambiguidades da ilusão – o que não significa falta de sinceridade nas intenções moralizantes. A partir do momento em que o romance do século XVIII passa a embaralhar dessa maneira ficção e realidade, os prefácios assumem uma nova função em relação aos prefácios das

tragédias e dos romances anteriores: deixam de ser apenas espaço crítico ou manifesto dos intuitos estéticos e morais do autor e se deixam contaminar pela ficção (PRADO, 1997, p. 27).

Se considerarmos os elementos extra-literários que acompanham o romance, a ilusão do real flertando com a ambiguidade da ficção do novo gênero não foi apenas um recurso retórico, mas senão também a correspondência da nova concepção de homem na modernidade, aquele que, órfão de referências fixadas (ao contrário da tradição clássica), está aberto a tantas possibilidades quantas suas aspirações permitir.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas.** Tradução: Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida e GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção.** São Paulo, Perspectiva, 1976.

DOMINGUES, Ivan. **O grau zero do conhecimento: o problema da fundamentação das ciências humanas.** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MATOS, Franklin de. **A Cadeia Secreta: Diderot e o romance filosófico.** Ilustração de Simone Rebelo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Barão de. **Cartas Persas.** Edição apresentada, estabelecida e anotada por Jean Starobnski. Tradução: Rosemary Costhek Abilio. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. - (Clássicos WMF).

PRADO, Raquel de Almeida. **Perversão da Retórica, retórica da perversão: moralidade e forma literária em *As ligações perigosas* de Choderlos de Laclos.** São Paulo: Editora 34, 1997, p. 22.

ROBERT, Marthe. **Romance das Origens, Origens dos Romances.** Tradução: Andre Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Um Conceito de Classicismo. In: GUINSBURG, J. **O Classicismo.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

SOUZA, Maria das Graças. **Ilustração e História: o pensamento sobre a história no Iluminismo francês.** São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **Dez lições sobre o romance do século XVIII.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WATT, Ian. **A Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 19.