

# Tecendo o romance

Ligia Vassallo\*

## **Abstract**

This article deals with the theoretical questions raised in the 16<sup>th</sup> century as a new literary genre appeared – romance or long narrative in prose – different from epopee and not predicted by Aristotle.

**Key-words:** Romance Theory, Narrative, Genre.

O romance, esse gênero protéico e multifacetado que tão bem se coaduna com a era moderna, precisou superar inúmeros percalços até adquirir cartas de nobreza e maioridade, o que só veio a ocorrer a partir da *Comédia Humana* de Balzac, com o desvelamento das teias da “concorrência com a sociedade civil”. Foi somente nessa fase, coincidindo com o advento do

\* Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

realismo, que a crítica reconheceu sua categoria literária e os tratadistas lhe deram o merecido tratamento.

Desde o Renascimento até o século XIX, cumpriram-se várias etapas em sua formação, paralelamente à da sociedade burguesa. Ao longo desse percurso, ele foi tido geralmente como uma espécie de “gênero menor” e pouco sério, além de ter sido censurado por imoral e corruptor de costumes. Por sinal, a preocupação com a boa conduta vem explicitada por Henry Fielding, no prólogo de seu *Tom Jones* (1749). Apesar das ressalvas, tratava-se porém de um produto tão consumido quanto repudiado. No tocante à elaboração do romance, destacamos três tópicos que nos parecem extremamente relevantes: a questão teórica, a instância realista e a definição de seu escopo.

O fato é que esse gênero não existiu, em seu sentido atual, nem na Antigüidade nem na Idade Média, malgrado os esforços dos eruditos para encontrar-lhe ancestrais considerados legítimos em obras feitas em tempos recuados, como *O asno de ouro*, de Apuleio, e o *Satiricon*, de Petronônio (Mikhail Bakhtine, 1978). O termo pelo qual o denominamos surgiu na Idade Média, identificando primeiro a língua falada pelo vulgo como resultado da deturpação do latim, depois as composições literárias que nela eram grafadas, em verso ou em prosa. É interessante notar o caráter puramente ficcional que caracterizava tais produções, uma vez que, em contraste, todos os textos que fossem relacionados com matéria histórica eram forçosamente redigidos em latim.

É com razão que, salienta Adma Muhana (1997, p. 18), até meados do Seiscentos o termo “romance” aplica-se exclusivamente aos romances de cavalaria e aos poemas assim chamados, por serem escritos em língua vulgar. “Romançar”, “romanzar” ou “romancear” é traduzir do latim para a língua romana (isto é, uma língua vulgar). Somente a partir de Pierre-Daniel Huet, do final do século XVII, cristalizou-se na preceptiva poética o termo “roman”, o qual, fixado, deslizou das produções ulteriores, especificamente o gênero literário em prosa do século XIX, para as dos séculos precedentes.

Assim, por não ter existido, o romance não foi pensado por Aristóteles nem cabia nos conceitos da sua *Poética*. Eis aí o grande problema, porque os sábios humanistas italianos do Renascimento que traduziam os escritos do pensador grego só admitiam conceitualmente a narrativa longa desde que feita nos moldes da epopéia, isto é em verso, com matéria antiga eivada de maravilhoso e personagens heróicos, de preferência lendários ou mitológicos. Esse enfoque recusava por completo tanto a prosa quanto a matéria puramente ficcional, principalmente os temas de atualidade ou mesmo recentes, de cunho medieval, ainda que apresentados em textos bem estruturados e bem expressos.

Ou seja: nesse esquema não cabia a produção literária nova, que estava sendo criada naquele momento por escritores como Matteo Boiardo (1441-1449) e Ludovico Ariosto (1474-1533). Desse modo, o primeiro embate pela existência do romance ocorreu no campo de luta teórico, pois consistiu em abrir uma brecha conceitual para justificar seu aparecimento não previsto pelo Estagirita. Essa abertura se prende às ilações elaboradas a partir da produção literária contemporânea e sua especificidade naquele tempo e espaço.

É sobre esse tópico que nos estenderemos, com base no artigo “O patriarca”, que Antonio Candido dedica à questão.

Para este crítico, as reflexões sobre o romance surgem, pois, na Itália, junto com os comentários sobre a *Poética* de Aristóteles. O primeiro deles deve-se a Francesco Robortello, que o publicou em Florença, em 1548, com o título de *In librum Aristoteles De Arte poetica explicationes*. O italiano considera admissível uma poesia sem verso porque, sendo a fábula ou enredo o elemento principal de uma narração, a poesia pode-se dissociar do verso e caber também na prosa. Nesse momento em que as posições ainda não estão definidas por completo, advoga-se também, por outro lado, que o verso é requisito mas não condição suficiente do poema, pois deve estar associado a outros elementos. Com base nesse pressuposto, a justificativa estética de Robortello para a ficção em prosa é refutada cerca de um século depois pelo ortodoxo holandês Gerard Vossius, em *De artis poeticae natura*, de 1647.

Todavia, o marco inicial da teoria do romance repousa na obra de Giambattista Giralaldi Cinthio ou Cinzio (1504-1573), autor dramático italiano que publicou em Veneza, de 1549 a 1554, seus *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie, delle tragedie e di altre maniere di poesie*, em que adotou, sobre a matéria ficcional, posições tidas por modernas para a época. Seu livro consistiu na primeira tentativa de traçar uma história da teoria do romance e serviu para a reflexão sobre o gênero durante pelo menos dois séculos. Em relação a Cinthio, Antonio Candido reconhece-lhe o caráter de precursor, motivo pelo qual qualifica-o, por isso mesmo, de “patriarca”.

O primeiro dos seus *Discorsi*, datado de 1549, não se ocupa do nosso romance, mas do poema cavaleiresco, tal como era realizado nos moldes em que era praticado na Itália, no século XVI. Trata-se da forma moderna de compor assuntos que na Idade Média tinham sido objeto do romance de cavalaria em prosa e verso, podendo ser ilustrada com as obras *Orlando innamorato* (1506), de Boiardo, e *Orlando furioso* (1516-1532), de Ludovico Ariosto. Ambos os textos apresentam matéria muito bem estruturada e expressa, conforme reza o cânone, mas diferem dos preceitos na medida que versam sobre temática medieval e, além disso, discrepam das normas aristotélicas sobre a epopéia, porque são desprovidos de unidade de ação. Em contrapartida, a *Italia liberata* (1548), de Giangiorgio Trissino (1478-1550), constitui um perfeito exemplar de epopéia às antigas em língua italiana, uma vez que a obra vem calcada na unidade de ação.

Para Cinthio, Ariosto procurava reelaborar, na chave de um discurso contemporâneo, a tradição vulgar do romance medieval – isto é, não greco-latina; o poema-romance era um gênero novo, requerendo, pois, do crítico um esforço adequado de compreensão, inclusive para extrair dele regras válidas para outras obras. Por isso, por ser novo, não cabia rejeitá-lo com base em normas estabelecidas noutro tempo, para outros gêneros.

As idéias de Giralaldi Cinthio são também partilhadas por Giovan Battista Pigna, seu discípulo e depois rival, autor de *I romanzi* (1554), que acusou o mestre de plágio. No campo adversário encontram-se os conservadores Sperone Speroni e Antonio Minturno (*Poetica toscano*, 1563), que combatem a heterodoxia de Cinthio e Pigna e, por conseguinte, censuram a irregularidade de Ariosto.

A polêmica configura o momento em que se levantou o problema da inadequação da poética tradicional aos gêneros que ela não poderia ter previsto. As questões mais candentes envolvem não só a validade da matéria romanesca e seu tratamento na narrativa ficcional de dimensões longas como, principalmente, a própria criação ficcional, ao adotar medidas inovadoras de imitação.

Desse modo, Cinthio defende três tópicos centrais nos poemas: 1) a legitimidade dos assuntos modernos, isto é, aqueles que não se ligam à Antigüidade; 2) a superação do princípio de estreita unidade de ação em favor de uma unidade complexa; 3) a conveniência de reelaborar certas normas, em vista da necessidade de expressão.

Só com este ajuste teórico foi possível entender Ariosto, um marco que trouxe liberdade aos poetas porque lhes dá oportunidade de deixar de lado os temas antigos, permitindo-lhes destarte fazer epopéias modernas. Ressalte-se, nesse enfoque, a obra-prima de Camões, que cantou o empreendimento contemporâneo de Vasco da Gama. Cabe desse modo destacar os aspectos positivos da voga do poema cavaleiresco, uma vez que a nova modalidade representa uma alternativa à epopéia, adota o verso como veículo e explora o “maravilhoso” como ingrediente narrativo, produzindo assim uma modernização sem choque profundo.

No dizer de Antonio Candido, o traço mais original de Cinthio repousa na consciência da modernidade, que o levou a questionar a validade dos cânones em face de experiências novas. Ele abriu os olhos da crítica para a necessidade de pensar segundo as exigências do tempo a respeito da ficção romanesca não-clássica, embora isto não signifique rejeição da poética clássica nem ruptura com os pontos de vista aristocráticos.

O estudioso brasileiro conclui sua análise avaliando que esse esboço de libertação dos preceitos facilita o advento de gêneros novos, como o romance moderno, enfeitado pela literatura “nobre” duplamente, por causa de seus assuntos puramente “inventados” e pela elasticidade que outorga à unidade de ação. Esse ponto é fundamental, porque a ficção moderna em prosa se elaborou graças aos arabescos da digressão, da intercalação, do retrospecto e do enredo secundário.

Cinthio teoriza em correspondência estreita com um certo tipo de narrativa (a de Ariosto), empregando um procedimento que se tornaria norma depois dele, isto é, a análise de uma obra singular, a partir da qual pode-se generalizar a conceituação, criando-se assim uma categoria específica de produção literária. Sua maneira de focalizar a matéria da narrativa se aproxima de uma teoria do romance propriamente dita. Por tais motivos, seu tratado serviu de referência para duas obras posteriores que ficaram famosas, publicadas já fora do espaço do Renascimento italiano: o mediocre *Recueil de l'origine de la langue et de la poésie françoise* (1581), de Claude Fauchet (1530-1601), e uma obra capital, o *Traité sur l'origine des romans* (1670), de Pierre-Daniel Huet (1630-1721).

O eclesiástico e futuro bispo francês desempenhou o importante papel de mentor das letras em seu tempo. Seu tratado, redigido sob a forma de carta, encabeça um volume compartilhado com o romance *Zayde, histoire*

*espagnole*, assinado por seu amigo e pupilo Jean Renaud de Segrais (1624-1701). Na verdade o nome deste escritor encobre o de uma outra discípula de Huet, Madame de Lafayette (1634-1693), literata e dama da corte que esconde a identidade para proteger-se da vergonha de ser romancista. A ela atribui-se também *La princesse de Clèves* (1678), obra de grande importância na literatura francesa, da qual é considerada o primeiro romance, caracterizado pela historicidade e pelo realismo na análise da paixão. O sucesso da dissertação epistolar foi tal que mereceu oito edições entre 1670 e 1711, bem como traduções para o latim, o inglês e o flamengo.

A associação daqueles dois textos não é fortuita, porque a narrativa concretiza as propostas teóricas esboçadas no tratado: ser agradável e deleitoso, preservar a moralidade, obedecer à verossimilhança, ter conteúdo histórico e apresentar caráter regular. Huet modestamente propõe-se a estudar a origem do romance e, ao invés de fazer uma apologia do novo gênero, valoriza a produção contemporânea, a partir da qual estabelece seus conceitos.

Sendo um escritor imbuído dos preceitos do classicismo e, ao mesmo tempo, frequentador da alta sociedade, ele atribui ao romance um objetivo de acordo com as práticas e os ideais de seu grupo. Desse modo, valoriza o destino individual e “inventa” a psicologia, colocando o amor, a história e a aventura amorosa no âmago dos romances, como tendência constante do gênero, a ponto de considerá-los como “preceptores mudos” mais persuasivos que os dos colégios. Este autor erudito atribui a voga e a qualidade dos romances franceses contemporâneos à importância das mulheres na sua sociedade, porque são leitoras cultas e exigentes, acostumadas à galanteria e a uma certa liberalidade de costumes. Daí a necessidade de agradá-las para ser bem sucedido.

Sem dúvida, Huet é o primeiro grande teórico francês do romance, pois não só afirma a autonomia deste em relação ao poema épico como se afasta da tradição aristotélica a ponto de não o inserir no gênero épico. Comparando as duas modalidades, considera que o romance faz menos vaticínios, é menos figurado, possui menor teor de maravilhoso e não canta combates; em compensação, descreve com fidelidade as circunstâncias da vida privada, é mais verossímil que o poema épico e mais suscetível de incluir um maior número de idéias. Além de distinguir a atividade do poeta e a do romancista, o tratadista define o romance de maneira precisa e circunscrita, que abre um campo novo. Afirma ele:

*O que chamamos propriamente romances são ficções de aventuras amorosas, escritas em prosa com arte, para o prazer e a instrução dos leitores. Digo ficções para distingui-las das histórias verdadeiras. Acrescento aventuras amorosas porque o amor deve ser o principal assunto do romance. Elas precisam ser escritas em prosa para estarem de acordo com os costumes deste século. Precisam ser escritas com arte e dentro de certas regras; de outro modo seriam uma mistura confusa, sem ordem e sem beleza (in CHARTIER, Pierre, 1998, p. 57).*

Pode-se concluir que o *Tratado sobre a origem dos romances* valoriza o verossímil e a inserção histórica, descartando as peripécias complicadas e fantasiosas da preciosidade, como no romance *Astrée* (1607-1610), de Honoré

d'Urfé (1567-1625), para enfatizar o realismo. Essa vertente é a tônica que deverá orientar o percurso do romance daí por diante.

Pelo que vem sendo exposto percebe-se que a construção do romance não se prende a uma única literatura, porque sua problemática é suscitada por teóricos de várias nacionalidades. Ela é também balizada pela instância realista, cada vez mais presente e marcante, de tal modo que os dois itens quase que se tornam indissociáveis, romance e realismo.

A propósito deste último, sigamos ainda uma última observação de Antonio Candido no artigo que tomamos por base. Assinala o estudioso que a grande voga do poema cavaleiresco, nos séculos XV e XVI, impediu por muito tempo que os críticos percebessem a importância da literatura picaresca espanhola, sua contemporânea.

Esta modalidade de ficção verdadeiramente moderna, realista, em prosa, foi decisiva para a formação do romance contemporâneo. O novo tipo de narrativa, surgido na Espanha do século XVI, se afasta dos padrões de elevação temática, nobreza de estilo e uso do maravilhoso, porque seu protagonista é originário das baixas camadas sociais, diferindo portanto do herói épico. Na picaresca, além disso, o fio condutor da unidade de ação reside na pseudo-autobiografia de um narrador único, que se expressa em primeira pessoa e desfila sucessivamente e *a posteriori* as infundáveis peripécias que empreendeu, na sua luta pela ascensão social.

Encontramos, portanto, a marca do realismo não só num novo tipo de narrativa, a picaresca espanhola, mas também em outros textos fundadores do romance em outras literaturas européias. Assim, evocamos ainda que sumariamente tanto a chamada novela histórica francesa, com Mme. de Lafayette à frente, no século XVII, quanto o já mencionado *Tom Jones*, do século XVIII, tido como o primeiro romance inglês propriamente dito. A culminância porém de romance e realismo se dá com o advento desta corrente estética, no século XIX, matéria tão bem estudada por Erich Auerbach em sua análise dos romances de Stendhal, Balzac e Flaubert, nos quais ele ressalta a importância dos embates políticos, econômicos e sociais trazidos para o presente e figurando no cerne da ação romanesca.

Em nosso ponto de vista, a adoção da instância realista vai de par com a definição do escopo desse gênero num momento crucial de sua construção. O realismo, entendido como a expressão privilegiada da experiência humana traduzida pelo refinamento da análise psicológica, opõe-se à tendência à fantasia e à evasão, aliadas à preferência por intrigas complexas e inverossímeis, tal como se vê por exemplo na narrativa francesa do século XVII. Nesse contexto, em que além disso as denominações de conto, novela e romance são intercambiáveis e suas estruturas ainda muito fluidas, várias delimitações precisam ser estabelecidas.

Assim, enquanto o romance se volta paulatinamente para o realismo e para a elaboração do protagonista como representante do "homem problemático", a fantasia se associa ao maravilhoso tornando-se praticamente apanágio do conto; este, recém-descoberto pelas classes elevadas, é transposto do mundo originalmente oral, popular e agrário, para o ambiente letrado e refinado da aristocracia parisiense. Aí desfruta de grande voga,

sendo objeto de inúmeras publicações, organizadas por várias senhoras letradas mas também pelo acadêmico Charles Perrault (1628-1703), responsável pelos *Contes de ma mère l'Oye* ou *Histoire et contes du temps passé avec des moralités*, de 1697.

Tal tipo de conto, que é um resquício da cultura popular medieval, deriva provavelmente da modalidade muito abrangente denominada *fabliau*, embora em certos casos mantenha grande afinidade com expressões do mito. No seu universo de origem traduzia a visão de mundo do conjunto do grupo social segundo a ótica dos adultos, sem diferenciação conforme a faixa etária. Entretanto, ao ser retirado de seu contexto, foi transformado em literatura para crianças, função que guarda até hoje.

No tocante à novela, o panorama revela-se igualmente complexo, exigindo a habilidade de juntar traços como brevidade, concisão, economia de meios e perfeição formal do texto burilado, aliando-os a uma forte tensão e a uma reviravolta da narrativa ao final. Ademais, sua construção oscila entre a pequena historietta originalmente oral e a formalização escrita; entre a estrutura de narrativa com o fio condutor da moldura tal como inaugurada pelo *Decamerone* de Giovanni Boccaccio (século XIV), ou as pequenas narrativas independentes de moldura conforme as *Novelas exemplares* de Cervantes (século XVII), ou ainda as narrativas um pouco mais longas porém caracterizadas pela presença de um único eixo na intriga, conforme o já citado *A princesa de Clèves*, de Mme. de Lafayette (século XVII), ou *A religiosa* de Denis Diderot (século XVIII).

Caberia ainda ter-se em mente, na construção do romance, que os termos habitualmente empregados para designar narrativas como conto, novela e romance não possuem uma significação fixa no tempo e no espaço, além de só terem sido fixados tardiamente. Ou seja, variam diacronicamente numa mesma cultura bem como, sincronicamente, em várias culturas e idiomas. Isto remete entre outros aspectos às idiossincrasias da tradução e suas difíceis correspondências, pois não há equivalência perfeita, por exemplo, entre ocorrências como *romance* em português e *romance* em inglês; *novella* em italiano, *novela* em espanhol, *novela* em português e *novel* em inglês; *conto* em português, *conte* em francês e *short story* em inglês e assim por diante.

Mas essa é uma outra história, que desenvolveremos em outra oportunidade. Por ora gostaríamos apenas de resgatar o quanto deve ter sido problemático, cheio de ensaios e erros, o temerário gesto de produzir uma narrativa literária nos tempos em que se estava ainda tecendo o romance.

### Referências Bibliográficas

CANDIDO, Antonio. O patriarca. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 72-81.

CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. 2 ed. Paris: Dunod, 1998.

DÉDEYAN, Charles. *Madame de Lafayette*. 2 ed. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1965.

GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GOYET, F. Nouvelle. In: DIDIER, Béatrice (Org.). *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: PUF, 1994. 3 vol. Vol 2, p. 2595-2597.

MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.