

(13 abr. 2018)

Sobre os limites externos da narrativa: o romance e o ensaio

Leonardo Canuto de Barros

Paul Ricoeur deposita implacável otimismo¹ no ato imemorial de narrar e sustenta “acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos nomear, e que já estão nascendo, irão atestar que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer” (RICOEUR, 2010b, p. 50). Essa ideia de narrativa capaz de encetar uma metamorfose sempre que se depara com novos desafios encontra lastro principalmente na modernidade, a partir do nascimento do romance, um gênero literário essencialmente plástico, do qual foram banidas todas as convenções que pudessem engessá-lo. Assim afirma Ricoeur:

O romance moderno, efetivamente, anuncia-se desde o nascimento como o gênero proteiforme por excelência. Chamado a responder a uma demanda social nova e rapidamente mutável, foi logo subtraído ao controle paralisante dos críticos e censores. Ora, foi ele que constituiu, durante ao menos três séculos, um prodigioso canteiro de experimentação no domínio da composição e da expressão do tempo. (*Ibid.*, p. 13)

A grande plasticidade do romance talvez seja explicada pela formatação social que está na base de seu surgimento. Georg Lukács é esclarecedor quando afirma que “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (LUKÁCS, 2009, p. 12). Marshall Berman ilumina a mesma questão quando diz que ser moderno implica uma vida de paradoxos e contradições: “Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 2007, p. 21). Nesse sentido, nada mais esperado que o gênero literário fundamentalmente fruto da vida moderna encarnasse a mutabilidade que experimenta o indivíduo de seu tempo. Constitutivamente, a estrutura do romance acaba por coincidir com a situação do mundo e assume, portanto, ao contrário dos gêneros em repouso que o antecederam, um devir contínuo, um movimento conforme o fluxo

¹¹ O filósofo fala desse otimismo até mesmo como um “ato de fé”: “[...] chegamos até a fazer o ato de fé de que a capacidade de metamorfose da narrativa permitirá que, por muito tempo ainda, esta última conjure o cisma” (RICOEUR, 2010c, 457).

flutuante das relações e do viver modernos. Lukács afirma que o romance é a epopeia de um mundo sem substância e abandonado pelas entidades divinas:

A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco. [...] Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há paisagem. (LUKÁCS, 2009, p. 92)

A aparente negatividade de que se reveste a ausência de substancialidade no mundo é substituída, no caso específico do romance, pela aventura de superar os desafios interpostos à narrativa, especialmente se nos atentarmos para o fato de que a volatilidade da identidade das personagens – correlativa à dinâmica moderna da vida – pode encontrar respaldo num gênero igualmente volátil. O curioso é que Ricoeur, quando trata de radicalizar essa mutabilidade, lança mão do exemplo oferecido pelo gênero ensaístico, abandonando o foco antes colocado sobre o romance (sobretudo o contemporâneo). Vejamos uma passagem que posteriormente exploraremos melhor:

A erosão dos paradigmas [...] atinge ao mesmo tempo a figuração da personagem e a configuração do enredo; assim, no caso de Robert Musil, a decomposição da forma narrativa, paralela à perda de identidade da personagem, leva a extrapolar as fronteiras da narrativa e atrai a obra literária para as proximidades do ensaio. Não é por acaso que várias autobiografias contemporâneas – a de Leiris, por exemplo – se afastam deliberadamente da forma narrativa e também se aproximam do gênero literário menos configurado que é o ensaio, precisamente. (RICOEUR, 2014, p. 157)

Dando prosseguimento às nossas análises, traçaremos um breve panorama sobre o ensaio, a fim de mais adiante resgatarmos comparativamente o tema do romance. Começaremos abordando o recurso ao gênero ensaístico no século XVIII, pois lá ele aparece com grande força, apesar de o período ser palco do enaltecimento sistemático da razão e do rigor epistêmico livre das amarras da fé.

No século XVIII, é com cores fortes que o ensaio vem a lume, em franca expansão da iniciativa de Montaigne proposta no XVI. Na França, data do século da revolução o surgimento de grandes ensaístas, como Voltaire, Diderot e também Rousseau, cuja letra mordaz e crítica culmina nos eventos marcantes de 1789. Nesse período, a filosofia será enriquecida por obras que destacam no próprio título o gênero a que pertencem: *Ensaio sobre os costumes e o espírito das nações*, *Ensaio sobre a pintura* e *Ensaio sobre a origem das línguas*, para ficarmos apenas com três célebres exemplos.

No vasto projeto empreendido pela racionalidade iluminista, a *Enciclopédia* de Diderot e D'Alembert, ao termo “*essai*” foram dedicados verbetes cujos autores provêm de variada extração, abrangendo os territórios da gramática, da literatura e até mesmo da química metalúrgica. Se para os gramáticos a palavra “*essai*” pode designar a porção de um produto comercializável, especialmente do gênero alimentício, que é submetido à prova do público, na literatura a acepção remete aos *Ensaio*s de Montaigne, com o intuito de demarcar um gênero de obras que tratam vertiginosamente de assuntos diversos ou mesmo de um assunto em particular, mas sem pretender aprofundá-lo e esgotá-lo, entendendo, ainda, que intitular uma obra como “*essai*” pode sinalizar para a modéstia assumida de antemão por seu autor. Numa terceira chave de compreensão, o sentido de “*essai*” repousa sobre o exame científico de um mineral, visando identificar as substâncias que o compõem e a proporção em que nele estão contidas.² Apesar de usos cabalmente distintos, notamos certa aproximação entre os termos da primeira e da terceira acepção, por direcionarem, ambos, à noção de tentativa, como sugere um dos empregos correntes do verbo *essayer* à época³. Se formos até Montaigne, veremos, contudo, que a segunda acepção, esposando a noção costumeira, também compartilha de tal ligação. Os *Ensaio*s são assim nomeados porque seguem as flutuações interiores de seu autor; esses escritos são tentativas vacilantes de um “eu” conhecer a si mesmo à medida que pinta seu autorretrato: “sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazes em assunto tão fútil e de tão mínima importância” (MONTAIGNE, 2016, p. 40). Diferentemente do viés científico esboçado pela química, essas tentativas vacilantes do “eu” não lavram uma certeza que seja fruto de experimentação, são antes caminhos mutáveis e passíveis de contradição, por isso o sinal de modéstia implícito

² Cf. MALLETT, Edmé-François; D’ALEMBERT, Jean Le Rond ; VILLIERS, Jacques-François de. Verbetes “*essai*”. Disponível em <<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/5/3495/>>. Acesso em 13 abr. 2018.

³ Cf. Dictionnaire de Trévoux. t. III. Paris, 1771. p. 864. Disponível em <<https://archive.org/stream/dictionnaireuniv03fure#page/864/mode/2up>>. Acesso em 13 abr. 2018.

na denominação “ensaio”. Para ilustrar, vejamos o que diz Montaigne, no ensaio “Do arrendimento”, sobre uma tentativa de capturar o próprio “eu”:

O mundo é movimento; tudo nele muda continuamente; a terra, as montanhas do Cáucaso, as pirâmides do Egito, tudo participa do movimento geral e do seu próprio; e a imobilidade mesma não passa de um movimento menos acentuado. Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas, não de sete em sete anos, como diz o povo que mudam as coisas, mas dia por dia, minuto por minuto. É pois no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também minhas próprias ideias possivelmente já não seriam as mesmas. Observo e anoto os diversos acidentes que ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias ou porque tenha mudado eu, ou porque o objeto da observação apareça dentro de um quadro e de uma luz diferentes. Daí acontecer-me, não raro, cair em contradição, embora, como diz Dêmades, não deixe de ser autêntico. Se minha alma pudesse fixar-se, eu não seria hesitante; falaria claramente, como um homem seguro de si. Mas ela não para e se agita sempre à procura do caminho certo. (*Ibidem.*, p. 760)

Indo de encontro à matriz literário-filosófica embebida de dogmatismo e sistematicidade, a postura de Montaigne talvez se apresente como uma alternativa ao espírito da razão que se arroga absoluto; uma forma de escrita cujo interesse incide mais no processo interrogativo do que na segurança de cristalizar respostas. Os *Ensaio*s consistem, sob esse prisma, mais numa tentativa desordenada e sincera de autodesvelamento do que em sistematização da verdade. Em torno das características de que o ensaio é dotado – antidogmatismo e antissistematicidade –, séculos mais tarde gravitarão as investigações de Adorno, que no texto “O ensaio como forma” ressalta tanto o caráter antissistemático do gênero em questão – por introduzir conceitos imediatamente, sem rodeios – quanto o fato de o ensaio negligenciar a certeza indubitável e o ideal embutido nessa certeza. Assim Adorno comenta:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Espinosa, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (ADORNO, 2003, p. 25)

Não surpreende, pois, que o expediente antissistemático e antidogmático do ensaio desemboque, para Adorno, num anticartesianismo:

O ensaio desafia gentilmente os ideais da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre de dúvida. Ele deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes, no início da moderna ciência ocidental e de sua teoria. (*Ibid.*, p. 31)

Tais procedimentos distanciariam o ensaio do controle da ciência, mas o aproximariam do fazer artístico, especialmente em virtude da autonomia e da liberdade imbricadas na escrita ensaística. Contudo, vale não cair no mesmo engodo que Lukács, o qual, apesar de seu primoroso estilo ensaístico, é acusado por Adorno de ter conduzido o gênero para o domínio da forma artística, sem considerar que o ensaio se diferencia da arte “tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética” (*Ibid.*, p. 18). O risco subjacente a esse tipo de equívoco, aponta Adorno⁴, é o de a forma transformar-se em superficialidade erudita, como nas biografias romanceadas da indústria cultural, cuja criação está atrelada aos interesses econômicos: “Livre da disciplina da servidão acadêmica, a própria liberdade perde a liberdade, acatando a necessidade socialmente pré-formada da clientela.” (*Ibid.*, p.20). Segundo o professor Rodrigo Duarte, tais riscos

⁴ E nisso ele está de acordo com o espírito acadêmico científico, que sempre concedeu ao ensaio a pecha de subproduto cultural por seu caráter híbrido, responsável pela mescla indissolúvel de ciência e arte. Para o purismo científico, o impulso expressivo do sujeito é visto como prejudicial para a integridade do objeto.

associados à forma ensaística decorrem “de uma determinação essencial do ensaio: o caráter de tentativa, inerente a uma busca do objeto, cuja inexistência de uma prefixação constitui, simultaneamente, sua fraqueza e sua força” (DUARTE, 1997, p. 74).

Quando se trata de pensar o ensaio, certamente tendo em vista sua maior autonomia, Paul Ricoeur considera-o um gênero literário “menos configurado” do que as narrativas tradicionais, como o romance. Por isso o autor sustenta que a crise da figuração da personagem e da configuração do enredo, cisma expresso na perda da identidade da personagem e na decomposição da narrativa, leva um escritor como Robert Musil “a extrapolar as fronteiras da narrativa e atrai a obra literária para as proximidades do ensaio” (RICOEUR, 2014, p. 157). Em que consiste, para Paul Ricoeur, o fato de um gênero literário ser “menos configurado”? Antes, o que suscita a ideia de configuração? O filósofo, de pronto, dispensa a ideia de que a atividade de configuração esteja sob o jugo das coerções limitadoras impostas pelo paradigma trágico forjado por Aristóteles na *Poética*. O interesse de Ricoeur é menos descritivo e normativo do que analítico – isto é, não impõe condições formais e regras restritivas à composição da intriga –, estendendo sua investigação igualmente a outras formas literárias que mantêm um substrato comum com a tragédia. Tal configuração trata especificamente da composição formal da trama, do “tecer a intriga”, operação que Ricoeur aloja sob o conceito de *mimesis II*, responsável por mediar os conceitos de *mimesis I* (prefiguração da intriga) e *mimesis III* (refiguração da intriga). Podemos distinguir, ainda, três funções envolvidas na atividade mediadora da configuração: a) mediar incidentes fragmentários e uma história organizada em torno de uma totalidade una e inteligível, extraíndo de uma simples sucessão uma configuração; b) mediar fatores heterogêneos como agentes, interações, circunstâncias, meios, fins etc., fazendo concordar o discordante; c) mediar a dimensão cronológica do tempo e a dimensão não cronológica, sendo que a primeira está associada ao caráter episódico da narrativa e a segunda se refere à história maior, considerada como uma unidade, provocando, assim, a síntese do heterogêneo.⁵

Para Ricoeur, as formas, os gêneros e tipos literários trabalham, em seus diferentes paradigmas, com as três mediações executadas pela configuração. Na história da literatura, o jogo entre tradição e inovação se faz aparentemente sem prejuízo dessas funções. Em outras palavras, embora a imaginação criadora atue na formação de diferentes modelos, um substrato comum de configuração parece sempre preservado.

⁵ Cf. RICOEUR, 2010a, p. 114-118.

Nesse jogo, vale destacar um aspecto significativo:

[...] a inovação é uma conduta governada por regras: o trabalho da imaginação não surge do nada. Liga-se de uma maneira ou de outra aos paradigmas da tradição. Mas pode estabelecer uma relação variável com esses paradigmas. O leque de soluções é amplo; abre-se entre os dois polos da aplicação servil e do desvio calculado, passando por todos os graus da “deformação regrada”. O conto, o mito e em geral a narrativa tradicional mantêm-se o mais perto possível do primeiro polo. Mas, à medida que nos afastamos da narrativa tradicional, o desvio, o afastamento tornam-se a regra. Por isso o romance contemporâneo admite ser definido, em grande parte, como antirromance, na medida em que a contestação predomina sobre o gosto de simplesmente variar a aplicação. (*Ibid.*, p. 121)

Os paradigmas da tradição carregam o horizonte do comum de que tratamos e, mesmo quando recusados pelo surgimento de um novo tipo, uma nova forma ou um novo gênero, manifestam-se na inovação como condição de regramento. É exatamente em decorrência disso que Paul Ricoeur fala em graus de “deformação regrada”. Se pensarmos do ponto de vista do gênero romance, no amplo espectro de variações entre a “aplicação servil” e o “desvio calculado”, poderíamos efetuar o seguinte escalonamento: de um lado, a máxima aplicação servil corresponderia à obra romanesca que não contesta seu próprio gênero, como são, por exemplo, os romances do século XIX; de outro, o máximo desvio calculado corresponderia ao romance que subverte a lógica própria ao gênero, como no caso do antirromance contemporâneo. Mas veja que o antirromance nasce e é radicado, necessariamente, como um desdobramento do gênero romance após este ter sido, ele mesmo, consolidado. Em resumo, o antirromance não passa de uma manifestação negativa do próprio romance, manifestação possível em virtude das condições de possibilidade criadas por este último.

Ressalteemos que a deformação a que tipos, gêneros e formas estão submetidos insinua um *regramento*, bem como o desvio insinua um *cálculo*. Não seriam regramento e cálculo o que chamávamos antes de funções mediadoras da configuração da intriga, o substrato comum das narrativas? Parece mesmo que os princípios de configuração não sucumbem à ciranda promovida pelo vasto laboratório que mescla tradição e inovação, laboratório que podemos batizar genericamente como literatura.

Ricoeur diz, ainda, que a deformação pode ocorrer tanto nos tipos e gêneros quanto no princípio formal de concordância-discordância.⁶ Relativamente aos tipos, o desvio parece ser constitutivo de qualquer obra singular, considerada desviante quando comparada a outra. Em relação ao gênero, o desvio é a criação de um novo gênero baseado em outros precedentes, como foi o romance comparativamente ao drama (ou mesmo como é o antirromance no que se refere ao romance). A dificuldade desponta quando o filósofo semeia a deformação no princípio formal de concordância-discordância. É a gravidade desse desvio que induz Ricoeur a perguntar pela morte da própria narrativa. Com efeito, falar de um desvio de tal princípio não equivaleria a deformar a base sobre a qual se ergue todo o edifício da configuração narrativa, sob o risco de jogá-lo ao chão?

Partindo dessa questão aberta, podemos tentar arrematar a discussão sobre o texto ensaístico. Como salientamos, para Paul Ricoeur, o ensaio é o gênero “menos configurado” – e isso quer dizer exatamente que o ensaio tem o menor compromisso de aderir ao princípio formal de concordância-discordância. Tudo o que falamos sobre a configuração da intriga e seu potencial mediador sofre um abalo se nosso objeto literário de exame se converte, então, na forma de ensaio. Se o antirromance contemporâneo parecia ameaçar a figuração da personagem e, por consequência, parecia ser capaz de fissurar a identidade do enredo e de decretar o fim da própria narrativa – o que, como vimos, não passa de ilusão –, o ensaio, com mais gravidade, por ser o gênero literário menos configurado, parece ser o escrito que se encontra mais próximo, hoje, de uma nova forma de dizer o tempo, algo que ainda não podemos nomear.

⁶ Cf. *Ibid.*, p. 122.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- _____. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.
- _____. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. v. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.
- _____. *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. v. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2010c.
- _____. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.