

「 conferência 」



O romance realista e o romanesco

Milton Hatoum

Desde a década de 1970, quando li alguns romances fundamentais para minha formação de escritor, interessei-me pelo romance realista e o romanesco. Mas, antes de abordar esse tema, gostaria de ressaltar a importância da leitura, pois todos sabem que um escritor é um “leitor de qualidade” — expressão usada por Tchekhov numa carta a um amigo.

“Ler é uma arte muito complexa”, escreveu Virginia Woolf. “Nossa primeira obrigação para com um livro é que devemos lê-lo pela primeira vez como se o estivéssemos escrevendo. Nesse ato de criação, devemos ser cúmplices do escritor, sem nos importarmos com o gênero ou a qualidade, pois cada livro representa o esforço para criar algo. Assim, estamos fazendo nossa

- Uma versão deste texto foi lida pelo autor durante a 1ª Conferência sobre Escrita, no Instituto Vera Cruz, em 18 de outubro de 2016, como parte do evento promovido pelo curso de pós-graduação Formação de Escritores, durante o qual foi feita a foto acima.

parte na tarefa criativa, estamos estimulando, encorajando, rejeitando, mostrando nossa aprovação ou desaprovação e, assim, testando e incentivando o escritor. Esta é uma das razões para se ler livros: estamos ajudando a trazer bons livros para o mundo e a tornar os ruins impossíveis. Mas essa não é a real razão. A real razão continua inescrutável: a leitura nos dá prazer. É um prazer complexo e um prazer difícil; varia de época para época e de livro para livro. Na verdade, é um prazer tão grande que, sem ele, o mundo seria um lugar muito diferente e muito inferior ao que é.”

Nesse ensaio, a grande escritora inglesa ressalta três aspectos da leitura que me parecem essenciais: a “tarefa criativa do leitor”, cuja cumplicidade com o texto ficcional tem a ver com a imaginação; o julgamento do leitor, que desafia, instiga, questiona ou estimula o escritor; por fim, o prazer complexo e difícil do ato da leitura, que muitas vezes pede e até exige uma compreensão ampla e profunda do texto ficcional ou poético, pois a intuição e a imaginação de leitor, em contato com as múltiplas faces desse texto, estimulam nossa vida material e espiritual.

A obra de um escritor depende, com mais ou menos intensidade, de sua experiência de vida e de leitura, que formam um conjunto de traços individuais, particulares. Nesse sentido, o romance realista, uma forma moderna de narrar, fala basicamente do particular. E nisso ele difere da epopeia (ou da narrativa romanesca), um gênero muito mais antigo que o romance.

O crítico e filólogo alemão Wolfgang Kaiser assinala que a epopeia “é a narrativa de um mundo total, escrita em tom elevado”. Nela, o personagem não tem que dar, como no romance realista, a ilusão da verossimilhança, a impressão de que é verdadeiro. Isso faz com que o personagem romanesco seja altamente estilizado, transformando-se numa espécie de arquétipo, muito aberto para uma forte carga do imaginário e até mesmo do fantástico. Por isso, o romanesco é uma forma de prosa que tende à abstração e, principalmente, à alegoria. Quer dizer, as narrativas romanescas alegorizam o tempo todo, e seus personagens podem agir livremente.

Para Northrop Frye, “a história romanesca em prosa é uma forma independente de ficção, distinta do romance”. De acordo com o crítico canadense, “a diferença entre esses dois tipos de ficção reside no con-

ceito de caracterização dos personagens”. No entanto, em vários romances modernos, a forte presença da estilização, da alegoria e do mito está relacionada com elementos do realismo. Isso ocorre, por exemplo, em *Macunaíma* (Mário de Andrade), *Cem anos de solidão* (García Márquez), *Orlando* (Virginia Woolf), *O morro dos ventos uivantes* (Emily Brontë) e *Moby Dick* (Herman Melville). Nesses livros, essa combinação é importante, pois alguns aspectos essenciais do romance realista são reformulações do romanesco. Daí Frye afirmar que “exemplos puros de ambas as formas nunca se encontram, e dificilmente existe qualquer história romanesca moderna que não se possa provar ser um romance, e vice-versa, pois as formas de ficção em prosa são mistas”.

Para ele, a matéria fundamental do romance é uma reformulação do romanesco; ambos operam com um tema essencial: a história de uma demanda, de uma busca. Mas há uma diferença básica: o personagem potencialmente heroico do romance acaba sempre um anti-herói. Já numa narrativa romanesca, os personagens são sempre elevados e estilizados, eles encarnam forças poderosas, não perdem sua potencialidade heroica e sempre cumprem seu destino heroico.

Como se dá a passagem do universo romanesco para o romance propriamente dito? Como é feito esse deslocamento do mundo imaginário para o do romance realista, pautado na verossimilhança? Na concepção de Frye, o romance é basicamente uma forma irônica, pois ironiza o imaginário do tipo romanesco, desconfiando de sua sensibilidade. Para o crítico canadense, a ironia dá forma ao mundo da experiência, um mundo ambíguo e não idealizado, que pode ser mais bem caracterizado como um mundo sem heróis.

O mundo em que o desejo pode tudo é o do mito. E o mundo do passado, considerado exemplar, é o da epopeia. O romance, tal como o conhecemos, narra o choque entre o elemento imaginoso (que fortalece a visão das aparências) e o mundo da realidade. Ele diz respeito à oposição entre aparência e realidade, e lida de um modo irônico com essa oposição. Por isso, a história do romance é uma aprendizagem irônica, em que não há mais lugar para o personagem heroico em sua plenitude. Isto é o realismo, propriamente dito. Um recorte dramático ou trágico da realidade, a construção verbal de um microcosmo que aponta para o mundo da divisão do trabalho, da imprensa, da cidade burguesa, industrial e comercial: os grandes centros urbanos europeus que, já no século

19, abrigava uma sociedade bastante diferenciada pelas relações de trabalho e posição de classe social. Esse é o mundo do desencanto do romance: uma história por meio da qual o personagem vai conviver com as suas impossibilidades. A trajetória do herói ou da heroína torna-se, então, a história de uma educação, em que o personagem aprende a se reconciliar com a realidade. Mas, em muitos romances, o autor ou a autora tem a necessidade de incluir elementos romanescos, passagens de sonho ou ilusão, lances da potencialidade do heroísmo. Isso acontece em vários romances realistas, em que o romanescos se cumpre, ao menos aparentemente.

Dentre outros romances, citei *Cem anos de solidão* e *Orlando*, em que os elementos romanescos estão inseridos num quadro histórico e cultural específico. Outro exemplo, central na nossa literatura, é *Dom Casmurro*. Quando Bentinho se casa com Capitu, parece que um sonho feliz vai ser realizado. Essa promessa de felicidade seria materializada na relação amorosa dos dois personagens. Se esse sonho fosse plena e cabalmente materializado, a narrativa terminaria no capítulo do casamento. Mas aí não seria romance, mas, sim, um moderno conto de fadas: o casamento feliz de uma moça humilde com um rapaz rico. Nos capítulos seguintes e em toda a segunda parte desse grande livro de Machado de Assis, a trama se desenvolve em outras direções, em que surgem a desconfiança, o ciúme, as consequências das posições sociais assimétricas dos personagens, os conflitos morais, a loucura. Nessa segunda parte do romance, o tom irônico do narrador revela sua máscara social, própria do romance. A ironia, cada vez mais ácida e cruel, marca também a trajetória do desencanto, da desmistificação.

O tema do desencanto e da desilusão foi fundamental no romance do século 19 e ainda é recorrente. Ele faz parte do processo de formação do personagem: o Bildungsroman, romance de formação ou de educação, como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Essa formação compreende a passagem de um momento de ingenuidade ou imaturidade – o período de uma situação inicialmente feliz – para uma visão e compreensão mais madura do protagonista. Seria a passagem da inocência para a experiência. Todo herói ou protagonista de romance tem como destino essa demanda, que é a busca de sua natureza, de seu verdadeiro modo de ser, do entendimento do que significou sua vida. O herói ou a heroína sai em busca de alguém ou de algo que

obseda o narrador: o pai, a mãe, o amor, a infância. Às vezes, essa busca ou viagem se configura com alusões metafóricas, e no fim dessa aprendizagem, o protagonista constata que sua vida seguiu por um caminho diferente do esperado ou desejado. Por isso, para alguns críticos, a trama que aponta para a desilusão, para o impasse ou o destino adverso é essencial para o romance.

Essa concepção está num livro de Georg Luckács, que considera o romance da desilusão o paradigma do grande romance do século 19. *As ilusões perdidas* (Balzac) e *A educação sentimental* (Flaubert) são exemplos notáveis de romances da desilusão e da formação. Na verdade, esses dois temas universais são com frequência ligados ao próprio romance como gênero literário, cuja matéria é basicamente a vida privada. O romance realista seria, segundo W. Kaiser, a narrativa de um mundo particular, escrita num tom particular e feita a um leitor particular. Mas a invenção desse microcosmo ou mundo particular não exclui a relação do personagem com o conhecimento histórico específico, pois essa relação permite as múltiplas mediações que separam o indivíduo da sociedade. O sentido histórico nem sempre é construído pelos fatos ou documentos, que muitas vezes permanecem mais ou menos ocultos, ou apenas se insinuam, em estado de latência. De qualquer maneira, os fatores externos (fatos, documentos e informações de uma época) não devem prevalecer sobre a experiência e os conflitos individuais.

Isso ocorre de modo exemplar nas narrativas de Balzac e Flaubert, mencionadas acima, e em tantos outros romances de formação, verdadeiros clássicos da literatura do Ocidente.

Para Jorge Luis Borges, “clássico não é um livro que necessariamente possui estes ou aqueles méritos; é um livro que as gerações humanas, premidas por razões diversas, leem com prévio fervor e misteriosa lealdade”.

A primeira vez que os li, na década de 1970, senti o impacto da grande arte narrativa. Fiquei ao mesmo tempo fascinado e perplexo, e, de algum modo, inibido para escrever um livro de ficção. Não é raro sentirmos isso quando lemos as obras de certos autores: Kafka, Proust, James Joyce, Faulkner, Guimarães Rosa... Mas esses livros, lidos “com prévio fervor e misteriosa lealdade”, nos tornam mais modestos e nos ensinam a lidar com questões técnicas da narração. Por exemplo, problemas na construção do enredo: quais os momentos de clímax, de repouso, de

suspense? Quando se dá o reconhecimento de alguma situação obscura, ou do caráter e identidade de um personagem? Qual é o tom do narrador? Como este encara o que está narrando? Como manipula os fatos que conta e que atitude ele tem diante desses fatos? São questões técnicas. Outro problema é o estilo. Henry James mostrou que o problema da técnica envolve desde a posição do narrador até os filamentos da tessitura do estilo: as imagens e as metáforas que aparecem na narrativa, o tipo de direção que se pode dar a isso, e ainda o próprio ritmo da prosa. A escolha de uma técnica é importante, e não se trata de uma opção gratuita. O ponto de vista (foco narrativo) envolve até mesmo uma visão de mundo, a atitude da pessoa diante da realidade, a visão que se tem da arte, o que se vai construir, o que se procura, o que se deseja ao contar essa história, que lugar essa história tem na pessoa que narra... E para quem você está escrevendo, qual a função do leitor — tão importante quanto a do narrador. Basta lembrar que nos romances e contos de Machado de Assis o leitor faz parte da técnica literária.

Um escritor lida com essas questões técnicas quando esboça um romance ou um conto, mas elas já apareceram nos livros lidos com “pré-vio fervor e misteriosa lealdade”. Livros cuja leitura nos dá um prazer complexo e um prazer difícil, como disse Virginia Woolf. E na releitura, a intuição e a imaginação do leitor descobrem as estratégias narrativas e a relação profunda entre a forma e a matéria.

*

Às vezes, a biografia do autor pode interessar a outro escritor, mesmo que este saiba que a obra não é mero reflexo da vida nem da realidade, mas, sim, sua transcendência. A biografia de Joseph Conrad me interessou depois de eu ter lido seus romances e contos. Muita coisa de sua vida está no livro autobiográfico: *A personal record: some reminiscences* (1912).

Nesse livro, Conrad fala de sua aventura marítima, da paixão pelo mar e pelo Oriente: o mar, que é a grande metáfora da épica; o Oriente, que é o lugar da alteridade, do desconhecido, do exótico. Mas Henry James e vários críticos e escritores perceberam que a obra conradiana transcende a aventura marítima e o exotismo. Órfão de mãe aos sete anos de idade, e de pai aos onze, o polonês Joseph Conrad foi um jovem expatriado na França (1874-78), onde trabalhou na marinha mercante. O francês era sua segunda língua; quando se mudou para a Inglaterra,

começou a trabalhar como marinheiro, depois foi imediato e até comandante de navio.

Na correspondência a amigos e editores, ele fala da insegurança em escrever numa língua estrangeira. Outros grandes escritores fizeram isso: o irlandês Samuel Beckett escreveu também em francês, e o russo Nabokov, em inglês. Mas ambos aprenderam uma língua estrangeira na juventude. Em seu belo livro de memórias (*Speak, memory!*), Nabokov evoca preceptoras que falavam inglês e francês. Fernando Pessoa, que escreveu poemas em inglês, passou a infância na África do Sul, onde teve uma educação bilíngue. Conrad, autor de *Lord Jim* (1900) e outros clássicos, só aprendeu inglês aos 20 anos, e tornou-se um dos maiores escritores de língua inglesa.

Lord Jim, à semelhança dos grandes romances, é uma lição sobre a arte narrativa. Jim é um marinheiro que sonha com grandes feitos e aventuras. Há algo de romanesco em seu espírito aventureiro, que espera a ocasião propícia para alcançar a glória. No entanto, quando acontece um acidente com o Patna (navio que transportava 800 peregrinos para o Mar Vermelho, de onde seguiriam para Meca), Jim abandona a embarcação à deriva, prestes a naufragar. O leitor sabe que Jim é um homem honesto, supostamente um perfeito gentleman inglês, de caráter reto. Se ele era ou pensava ser tudo isso, por que abandonou o navio com 800 passageiros e se juntou aos outros tripulantes, todos pilantras? Esta é a grande indagação do romance. Jim procura se redimir, depois de cometer um ato aparentemente inexplicável; esse ato torna-se uma grave falha moral que exige uma reparação.

No ensaio “Catástrofe e sobrevivência”, Antonio Candido analisa um dos temas centrais da obra de Conrad: o ser humano que se surpreende consigo mesmo, com um Eu misterioso, que permanece oculto em algum lugar obscuro da alma, e só se manifesta numa situação-limite: o momento do pânico, em que o herói se confronta com o seu destino. Como diz o narrador: “O perigo que não se vê tem a vagueza do pensamento humano”.

Antonio Candido também analisa como Conrad encontrou um modo de narrar, quer dizer, encontrou a forma adequada para falar da divisão do ser, da fragmentação que transforma cada um de nós numa precária unidade, sempre sujeita ao rompimento, ao esfacelamento. Vale a pena co-

mentar as técnicas de narração usadas por Conrad. O livro começa com um narrador onisciente, que só depois o leitor saberá que se chama Marlow, amigo e protetor de Jim. Ou, como Marlow diz: um aliado, um cúmplice moral que tenta ajudá-lo a superar essa “fraqueza mais do que criminosa”. Marlow, que aparece em outros livros de Conrad (*Coração das trevas*, por exemplo), é um narrador na primeira pessoa, que se dirige a uma pequena audiência e, claro, ao leitor. Esse narrador central dá voz a Jim e a outros personagens, construindo cenas diretas, com muitas digressões e versões sobre o tumultuoso percurso de Jim, formando um jogo temporal complexo, com saltos e recuos, mas sempre focando no cerne da questão: o modo de ser e o destino da personagem. Assim, Marlow é a principal mediação narrativa, mas não a única. Como acontece nas narrativas realistas, um episódio ou um pormenor só será esclarecido mais adiante, e várias passagens parecem antecipar algo que permanece por um tempo sob tensão, como uma bomba de efeito retardado. Essas técnicas já haviam sido usadas no século 19, e muito antes. A rigor, são raras as narrativas estritamente lineares, que obedecem a uma rígida sequência cronológica. No século 19, Flaubert talvez tenha sido um dos mais hábeis no manejo de saltos temporais: os cortes no tempo (e no espaço da página) no romance *A educação sentimental* são exemplos famosos, assinalados por Umberto Eco no livro *Seis ensaios pelo bosque da ficção*.

Conrad aprofundou esse jogo temporal, depois radicalizado por Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner... Em *Lord Jim*, a narração feita por Marlow focaliza o personagem de fora para dentro e sob vários ângulos, que são ao mesmo tempo objetivos e diretos. Nesse sentido, Conrad evitou o romance de confissão e preferiu dar voz a Marlow e a outros personagens, o que torna a narrativa polifônica, e a personalidade de Jim, mais complexa. O tema profundo do romance (a fraqueza moral de Jim e a reparação dessa fraqueza) é encenado num contexto histórico específico: as grandes viagens marítimas como possibilidades de conquista territorial e exploração comercial do arquipélago malaio e outras regiões da Ásia. Em várias passagens do romance, há referências concretas a atividades predadoras e à exploração da mão-de-obra nativa em “cenários abertamente coloniais”, como escreveu Edward Said no livro *Cultura e imperialismo*.

Por pudor ou vergonha, Jim recusa-se a regressar à Inglaterra; seu último refúgio — o autoexílio no Patusan — é também o lugar do des-

tino trágico. O jovem destemido, imbuído de um ideal romântico, tem algo dos personagens romanescos. “Ele é um romântico... Romântico”, diz o personagem Stein a Marlow, referindo-se a Jim. Em seguida, Stein pergunta: “O que permite a Jim, por meio da dor interior, conhecer a si mesmo? O que, para mim e para você, faz com que ele exista?”

Nessa conversa, em que Marlow e Stein tentam encontrar uma saída para o impasse de Jim, o assunto gira em torno de sonhos não realizados, da dificuldade de não os alcançar, e da perturbação gerada por esse fracasso ou impossibilidade. “Traduzida em termos de sonho”, diz Northrop Frye, “a história romanesca de procura é a busca, por parte da libido ou do eu que deseja, de uma realização que a livre das angústias da realidade, mas ainda contenha essa realidade”.

Para Marlow, a vida do próprio Stein foi movida por uma exaltação romântica, a que não faltam aspirações e sonhos de heroísmo e glória, elementos romanescos em *Lord Jim*.

*

Em eventos literários de que tenho participado, um dos temas debatidos é a crise do romance. É um assunto tão velho quanto a idade do romance, que já nasceu em crise. Como definir esse texto de ficção onívoro, aberto a todas as novidades? Por isso, em sua origem inglesa no século 18, essa narrativa chamava-se *novel*. Um gênero com fome de novidade, que tenta reinventar-se. Quer dizer, já nasceu com o fardo de buscar uma forma adequada de narrar uma história sobre as relações humanas e comunicar à imaginação e à sensibilidade dos leitores a verdade dessa história. A imaginação do leitor é cúmplice da imaginação do escritor, pois a leitura descobre caminhos no interior do texto, trilhas e veredas que conduzem ao conhecimento de nós mesmos e dos outros, penetram no que há de mais obscuro na vida do espírito, indagam sobre a existência do mal, ou do demônio, como fez Riobaldo em sua longa travessia pelo sertão, pela vida e pela linguagem.

A literatura, como disse Antonio Candido, “age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, com altos e baixos, luzes e sombras”. Outro grande crítico, Davi Arrigucci Jr., ressalta que “a literatura pode também contribuir para a formação da personalidade humana, adquirindo uma função social específica, seja por responder a deter-

minadas necessidades psicológicas de fantasia ou ficção, seja pelo papel educativo que pode desempenhar num sentido amplo”. A literatura nos convida a participar da aventura das palavras e seus símbolos; não raramente, ela é fonte de surpresas, dúvidas, inquietações; ao mesmo tempo, é uma indagação à vida e um estímulo à reflexão.

Os romances que mencionei causaram tudo isso em mim nos anos 1970, quando eu estudava arquitetura, mas queria ser escritor. Esses e outros livros me fascinaram; de algum modo, me inibiram e usurparam quase toda a vaidade da juventude, mas me deram ânimo. Quando a gente se sente derrotada pela genialidade dos grandes artistas, as obras que eles escreveram nos estimulam e nos apontam um caminho a seguir. ■

Milton Hatoum

Autor dos romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*. Sua obra foi traduzida para 12 línguas e publicada em 14 países. Foi professor de literatura francesa da Universidade Federal do Amazonas e professor visitante da Universidade da Califórnia (Berkeley). Foi também escritor residente na Universidades de Yale (New Haven/EUA), Stanford e da Califórnia (Berkeley). Bolsista da Fundação Vitae, da Maison des Ecrivains Etrangers (Saint Nazaire, França) e do International Writing Program (Iowa/EUA). Além dos romances, Hatoum também publicou o livro de contos *A cidade ilhada* e a reunião de crônicas *Um solitário à espreita*. Trabalha na finalização de seu quinto romance.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR., Davi. Movimentos de um leitor. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Catástrofe e sobrevivência. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Oxford: Oxford World's Classics, 1983. [Em 2017, a Editora 34 (Coleção Fábula) publicará *Lord Jim*, com tradução de José Geraldo Couto.]
- FRYE, Northrop. Formas contínuas específicas (ficções em prosa). In: _____. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. [Em 2014, a editora É Realizações republicou esse livro, com tradução de Marcus de Martini.]
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1958.
- WOOLF, Virginia. A paixão da leitura. In: _____. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Tradução e organização de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2015.