

TIMIDEZ DO ROMANCE

(Estudo sobre a justificativa da ficção
no começo do século XVII)

Antônio Cândido

1.

A literatura é uma atividade sem sossego. Não só os “homens práticos”, mas os pensadores e moralistas questionam sem parar a sua validade, concluindo com frequência e pelos motivos mais variados que não se justifica: porque afasta de tarefas mais sérias, porque perturba a paz da alma, porque corrompe os costumes, porque cria maus hábitos de devaneio. Outro modo de questioná-la, às vezes inconscientemente, é justificá-la por motivos externos, mostrando que a gratuidade e a fantasia podem ser convenientes como disfarce de coisa mais ponderável. Este ponto de vista do tipo Manneken Piss (“sou útil mesmo brincando”) está, por exemplo, na base do realismo socialista, como foi ensinado nos anos do stalinismo. Mas no fundo, Platão e Bossuet, Tolstói e Jdanov, por motivos diversos e com diversas formulações, manifestam a desconfiança permanente em face de uma atividade que lhes parece fazer concorrência perigosa aos messianismos e dogmas que defendem.

Isto faz que a literatura quase nunca tenha consciência tranqüila e manifeste instabilidades e dilaceramentos, como tudo que é reprimido ou contestado: tem dramas morais, renuncia, agride, exagera a própria dignidade, bate no peito e se justifica sem parar. Não é raro ver os escritores envergonhados do que fazem, como se estivessem praticando um ato reprovável ou desertando de função mais digna. Então, enxertam na sua obra um máximo de não-literatura, sobrecarregam-na de moral ou política, de religião ou sociologia,

pensando deste modo justificá-la não apenas ante os tribunais da opinião pública, mas ante os tribunais interiores da própria consciência.

2.

Segundo Spingarn, o tema central da crítica do Renascimento foi a justificativa da literatura de imaginação. Isto seria mais ou menos o eixo em torno do qual giraram os teóricos e analistas, combinando o ponto de vista estético de Aristóteles (verdade ideal, purgação das paixões) com o ponto de vista pragmático de Horácio (disfarce estratégico da verdade).¹

Se passarmos da literatura de imaginação, em geral, para o caso restrito da literatura de ficção em prosa, veremos que o problema se agrava, por tratar-se de um gênero que não tinha dignidade teórica aos olhos da opinião erudita. Uma coisa, com efeito, era encontrar razões justificativas para a epopéia ou a tragédia, a ode ou a sátira, ungidas por uma tradição venerável e beneficiando dos grandes exemplos da Antigüidade, restaurados então em toda a sua força; outra coisa era abonar a pacotilha duvidosa das narrações romanescas, que deviam parecer aos intelectuais o que hoje parecerá a fotonovela. Tratava-se, portanto, de uma dupla justificativa: com relação aos escritos religiosos e filosóficos, enquanto literatura; e com relação à literatura, enquanto subliteratura.

Um estudioso norte-americano, Arthur Jerrold Tieje, pesquisou exaustivamente o que se poderia chamar a formação de uma teoria do romance através do intuito ou propósito ("purpose") manifestado expressamente pelos próprios romancistas, em prefácios e trechos vários de suas obras. Segundo ele, o conhecimento do intuito importa na medida em que este influi na composição do romance; mormente na caracterização dos personagens, objeto principal da sua investigação. Esta abrange a ficção pós-renascentista em prosa até 1740, data de publicação da *Pamela*, de Richardson, que os críticos de língua inglesa consideram uma espécie de ponto inicial do

(1) Joel E. Spingarn, *Literary Criticism in the Renaissance*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1963. (A 1.ª edição é de 1899).

romance psicológico e de costumes (“novel”) e, portanto, do romance contemporâneo.²

Tendo feito um levantamento minucioso, Tiejé concluiu que nos pronunciamentos dos romancistas há cinco intuitos expressos: (1) divertir, (2) edificar e (3) instruir o leitor; (4) representar a vida quotidiana; (5) despertar emoções de simpatia. (“The Critical Heritage”, p. 418-425). Digamos de passagem que Tiejé extrai algumas conclusões interessantes deste levantamento, mostrando, por exemplo, como o tipo de intuito, a combinação dos intuitos e a hierarquia entre eles estão estreitamente ligados ao tipo de romance, podendo ao mesmo tempo decorrer dele e influir nele. Assim, o intuito de edificação moral tende a conferir unidade à narrativa, enquanto o de simples divertimento tende a dar-lhe uma certa difusão. (“The Expressed Aim”, p. 12).

Mas não cabe expor agora pormenorizadamente as idéias e conclusões deste valioso pesquisador, pois o que interessa é apenas indicar a sua conclusão principal neste tópico: o levantamento analítico e a tabulação mostram que os três primeiros propósitos são de longe os mais frequentes, em graus diversos de combinação; que o 4.º é bastante raro e o 5.º, ocasional.

Refletindo nisto, podemos do nosso lado concluir duas coisas. Primeiro, que os *intuitos* arrolados por Tiejé, e na proporção que ele estabeleceu, podem ser também *justificativas*, usadas pelos romancistas e pelos teóricos. Segundo, que o grosso da teoria do romance, nos séculos clássicos, se organiza à volta de três objetivos-justificativas, cujo cunho ideológico é visível.

Com efeito, “edificar” significa elevar a alma segundo as normas da religião e da moral dominantes; “instruir” significa inculcar os princípios e conhecimentos aceitos; “diver-

(2) Arthur Jerrold Tiejé, “The Critical Heritage of Fiction in 1579”, *Englishe Studien*, N.º 47, p. 415-448; “The Expressed Aim of the Long Prose Fiction from 1579 to 1740”, *Journal of the English and Germanic Philology*, N.º 11, p. 402-432, julho de 1912; “A Peculiar Phase of the Theory of Realism in the Pre-Richardsonian Fiction”, *Modern Language Publications*, N.S., N.º 21, p. 213-252 (1912?); *The Theory of Characterization in Prose Fiction Prior to 1740*, The University of Minnesota, Studies in Language and Literature, N.º 5, Minneapolis, 1916. Cotas na Biblioteca da Universidade de Yale, respectivamente: Hai 80.912t; Ia 105.En3; Hai 24.812t; Hai 53.916t.

A ausência de data ou a data duvidosa nestas referências vêm do fato de terem sido consultadas separatas desprovidas de indicação do ano das revistas.

tir” significa quase sempre facilitar as operações anteriores por meio de um chamariz agradável, ou proporcionar “honesto passatempo”. É claro que, muitos romances eram neste sentido anti-romances, entrando pela irreverência e a obscenidade, ou oferecendo um divertimento de cunho reprovado, — mas isto não impedia os seus autores de apresentá-los como obras de propósito moral, destinadas a despertarem o horror do vício e a reforçarem as ideologias dominantes.

A distorção ideológica é provavelmente responsável, em parte, pela baixa ocorrência do quarto tipo de intuito (ou justificativa) e pela quase inexistência do quinto, pois eles não se ligam diretamente ao sistema de valores religiosos, políticos e morais, mas à representação da vida e ao conhecimento da natureza da ficção. Isto embotava o enfoque dos romancistas quando pensavam como teóricos, contribuindo para aumentar a insegurança em face do romance como gênero válido e digno. Com efeito, se as justificativas mais nobres eram a edificação moral e a instrução, inculcadas por meio do divertimento, porque não apelar de uma vez para as obras “sérias”, — de teologia, filosofia, moral ou política?

As tentativas de solução deste impasse ficam bem claras na imagem da “pílula dourada”, ou do “remédio adoçado”, a saber: assim como os médicos e farmacêuticos misturam açúcar num remédio amargo mas necessário, ou pintam da cor do ouro uma pílula de gosto repelente, para levarem as crianças a ingeri-los em seu próprio benefício, a verdade crua e por vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos. Tal raciocínio se tornou lugar comum na teoria do romance, e talvez tenha como origem o famoso preceito de Horácio, — que é preciso instruir e divertir simultaneamente. Se leio bem um trecho de Spingarn, esta imagem de imensa fortuna seria devida a Bernardino Daniello, teórico de estrita obediência horaciana. (Spingarn, cit., p. 13). Mas venha de quem vier, exprime o estado de timidez envergonhada em que se achava o romance até o século XIX, e mostra a possante cortina ideológica de fumaça que impedia os teóricos e romancistas de desenvolverem os instrumentos mais adequados de conceituação e análise; justamente os que estavam implícitos nos desprezados argumentos 4 e 5 arrolados por Tiejé.

3.

Este estado de coisas leva a pensar que a justificativa triádica mais corrente (“divertir-edificar-instruir”) favorecia de maneira especial a ficção alegórica, cuja voga foi grande no século XVII e entrou pelo XVIII. Naquele tempo o enfoque alegórico estava no fim de um dos seus momentos de maior aceitação, e entrava aliás como componente de qualquer leitura, mesmo de obra não declaradamente baseada em alegoria.³ Muito mais do que em nossos dias, os personagens, as ações, os enredos eram submetidos a uma espécie de segunda leitura, que tendia a identificar, atrás e acima deles, outros sentidos de natureza mais elevada, — justamente os que puxavam a idéia de instrução e edificação, amenizados pelo atrativo do divertimento. Na medida em que esta fórmula era considerada específica do romance, a alegoria se impunha como solução ideal. O “manto diáfano da fantasia” se tornava um sistema de chaves para abrir os esconderijos da sólida verdade, e deste modo se justificava, tranquilizando as consciências e as potências.

Daí ter sido o começo do século XVII um tempo fértil em ficção alegorizante, para muitos a forma suprema a que o gênero poderia aspirar. Mas os seus produtos são pífios vistos de hoje, pois quando a camada alegórica deixava de ser uma espécie de leitura possível de qualquer texto, para se tornar objetivo principal e consciente dos autores, o resultado foi quase sempre péssimo e mesmo nulo. De fato, a alegoria é um modo não-ficcional de ver o mundo; é mesmo anti-ficcional apesar das aparências, na medida em que nela a ficção é um pretexto e um veículo, a ser dissolvido quanto antes pelos fluidos da noção e da informação (moralmente condicionados), que devem suplantar a aparência romanesca. Importantes seriam a idéia abstrata ou o princípio ético, integrantes do sistema ideológico de um dado tempo; e isto faz que a alegoria se torne fetichizadora e fique presa demais ao seu momento histórico, sendo um código contingente que perde

(3) Considero *alegórico* o modo que pressupõe a *tradução* da linguagem figurada por meio de chaves uniformes, conscientemente definidas pelo autor e referidas a um sistema ideológico. Uma vez traduzido, o texto se lê como um segundo texto, sob o primeiro, e se torna tão claro quanto ele. Está visto, portanto, que o deciframento do código é altamente convencional, em relação a outros modos de ocultação de sentido, como o simbólico.

o interesse para a posteridade, mesmo quando esta possui a chave do segredo.

Tanto assim, que nenhum romance alegórico alcançou a grandeza e quase nenhum ficou, salvo as *Viagens de Gulliver*, de Swift e, em parte, alguns outros, — como *Pilgrim's Progress*, de Bunyan, que veio até os nossos dias por motivos de instrução religiosa, e as *Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, para consumo escolar cada vez mais reduzido. Um dos azares da moderna ficção portuguesa ou luso-brasileira foi ter começado, no século XVIII, com essas traquitanas de mau trânsito, como *O Peregrino da América*, *As Aventuras de Diófanes* e *O Feliz Independente*.

Mas no princípio do século XVII o romance alegórico cresceu viçoso, ao lado dos romances de complicação sentimental e de sátira, havendo alguns que fascinaram o público e tiveram a mais larga influência, como o *Argenis*, de John (ou Jean) Barclay, publicado em latim em 1621, em francês em 1623 e em inglês em 1625, — alcançando só o texto latino mais de 40 edições até o fim do século.

Este escritor franco-escocês que acabou a vida em Roma era, como seu pai, o jurista William Barclay (professor de Direito na França), partidário do poder monárquico fortemente centralizado, contra a autoridade dos grandes senhores. Em lugar de escrever um tratado para defender as suas idéias, escreveu um romance, onde *Argenis*, princesa de Sicília, filha do rei Meleandro, é pretendida ao mesmo tempo por Poliarco e Licógenes, seguindo-se uma série de intrigas e lutas que envolvem muitos outros figurantes. Lido alegoricamente, este esquema queria dizer que a Coroa de França (*Argenis*) era disputada, à sombra do fraco Henrique III (Meleagro), por Henrique de Navarra (Poliarco) e o Duque de Guise (Licógenes), — ou seja, oscilava entre a autoridade monárquica, que dava segurança ao país, e a anarquia da Liga, que a comprometia. Os personagens eram portanto figuras históricas e ao mesmo tempo princípios políticos.

Por que fazer de tudo isto um romance? É o que o Autor explica no Capítulo XIV, quando, sob o pseudônimo de Nicopompo, participa ao sacerdote Antenor (Grande Druida) a intenção de, por meio da ficção, denunciar a politicagem e narrar a história dos acontecimentos referidos. E se justifica assim:

“Não sabe que artifício usam os médicos para fazerem as crianças achar agradáveis os remédios? porque assim que elas vêem o boticário com a mezinha, não cuidam mais da saúde, que se deve pagar a tal preço. Mas os que têm o governo das pessoas dessa idade corrigem o azedo da mezinha com alguns doces, ou as estimulam a pensar na saúde com belas promessas: e cativando os seus olhos com a beleza do copo, não as deixam ver nem saber o que precisam tomar. Eu também quero fazer o mesmo; não desejo com queixas súbitas e rigorosas denunciar à Justiça como criminosos os que perturbam o Estado; pois não subsistiria contra tantos inimigos. Mas enquanto não estiverem atentos, quero passeá-los por certos atalhos, de tal modo que acabarão gostando de ser censurados sob nomes supostos. (...) Construirei uma grande fábula em forma de História e nela cruzarei aventuras maravilhosas, misturando combates, casamentos, crueldades, e alegria pelos encontros inopinados. A vaidade natural dos homens os fará gostar dessa leitura, e aceitar melhor o que eu vou escrever, porque não o acolherão como ensinamento, nem como instrução severa. Contentarei os seus espíritos pelo espetáculo das diversidades, como se fosse uma paisagem. Pela representação dos perigos, excitá-los-ei à piedade, à crueldade, ao horror; e quando estiverem assim em suspenso, aliviá-los-ei, e dissiparei a perturbação do seu espírito. Soltarei os destinos e farei sucumbir os que desejar. Eu conheço o humor do nosso país; pensando que conto frivolidades, quererão ler-me, e se divertirão como num espetáculo de comédia ou nalgum combate. Depois de os ter feito tomar gosto por esta poção, juntarei nela ervas medicinais; usarei os vícios e as virtudes, com recompensas graduadas a uns e outros. Enquanto lerem isto, em louvor ou vitupério de outras pessoas, irão encontrando a si próprios, e, como num espelho em face de outro, verão a aparência e o mérito de sua reputação. Talvez se envergonhem de continuar desempenhando por mais tempo no teatro da vida o papel que reconheceram lhes calhar tão bem nesta fábula. E para que ninguém se queixe de ser a pessoa de quem falo, a representação de ninguém estará inteira aqui. Pois para os disfarçar, inventarei muitas coisas que não podem convir aos que são referidos, pois não me obrigando a escrever segundo a fidelidade da História, esta liberdade ser-me-á permitida. Assim, atacarei somente os vícios, e não os homens; e nenhum terá motivo para ficar ofendido, salvo os que, por uma confissão envergonhada, confessaram os crimes aqui verberados. Além disso, servir-me-ei com abundância de nomes imaginários, para salientar, como personagens, apenas as virtudes e os vícios: de maneira que se enganará, tanto quem referir tudo à verdade, quanto quem nada referir a ela.”⁴

(4) *L'Argenis de Iean Barclay*, Traduction nouvelle enrichie de figures. A Paris, Chez Nicolas Buon, rue St. Jacques, à l'enseigne St. Claude, et de l'Hôme Sauvage. M.DC.XXIII, p. 298-301. Cota na Coleção Beinecke da Biblioteca de Yale: Gr 12 — B 235 — A7H. (Nota: esta e as demais traduções que seguem são minhas).

Este longo trecho é exemplar e contém toda a justificativa mais corrente da atividade ficcional, como vem sendo comentada aqui. Não conheço outro onde a imagem do remédio disfarçado seja elaborada com tanta minúcia, inclusive pelo relacionamento a uma concepção ampla de romance. A sua análise confirma a hipótese aqui sugerida, que o tipo de teoria do romance que destacava a tríade “divertir-edificar-instruir” parecia levá-lo a explorar a alegoria, que nela se encaixava como numa matriz ideológica.

Daí a pertinência da argumentação de Barclay, interessado em usar estrategicamente a ficção como simples veículo para divulgar a sua teoria do poder e a sua visão histórica. E não podemos deixar de ver que a preeminência daquela tríade, como justificativa e definição dos objetivos do romance, deve ter prejudicado a orientação deste por melhores caminhos, pois relegava a plano secundário o que havia nele de melhor: a validade em si mesma da mimese e do livre jogo da fantasia criadora.

Ora, favorecer o cunho alegórico (explícita ou implicitamente), era não apenas descarnar a realidade por meio de fetiches, mas propiciar na ficção o desenvolvimento do *kitsch*, — por usar um objeto para função alheia à sua, ou hipertrofiar desmedidamente os sinais desta função. Fazer sob forma de romance um tratado moral, como Bunyan, político, como Barclay, ou educacional, como Fénelon, é mais ou menos o mesmo que usar um elefantinho de barro para cofre, um porquinho de louça para jarra d’água ou, para vaso de flores, as asas abertas dum cisne de porcelana.

4.

Um passo a mais seria, não inventar histórias e remetê-las à verdade por meio da chave alegórica, mas narrar a própria verdade com ar de quem está contando histórias. Desse modo, a perigosa ficção estaria realmente sufocada, por meio de um engodo que o leitor sequioso de imaginação enguliria sem perceber, por estar devidamente disfarçado. E como a finalidade seria o bom exemplo, o inculcamento de princípios morais, as situações narradas ganhariam o caráter remissivo da alegoria.

É o que encontramos num romancista que manifesta ao extremo a consciência culposa em busca de justificação:

Jean-Pierre Camus, Bispo de Belley, autor de livros quilométricos, de uma prolixidade sufocante. Nele, a autonegação do romance é máxima. Ele os achava tão perniciosos, tão contrários à moral, à religião e ao exercício da inteligência, que... resolveu escrever romances para os combater! É o nível quase mórbido do sentimento de inferioridade, que leva ao absurdo, — como certos amantes só conseguem amar vilipendiando e maltratando a sua amada, de quem são todavia incapazes de se desprenderem.

A idéia de Camus corresponde a uma prática de que encontramos outros exemplos na história do romance: contar casos verdadeiros, de um modo que parece ficcional, chegando, no limite, à reportagem, como fez Truman Capote em *A sangue frio*. Só que ele os queria narrar com a unção da piedade, para atrair do lado do bem os leitores habituais de romance. Mas o fato é que, apesar das precauções e da auto-ilusão, ele próprio acabou acusado de publicar frivolidades indignas de um sacerdote, vendo-se obrigado a defender, em causa própria, o gênero que dizia desprezar, e praticar apenas por virtuosa estratégia. E assim foi que escreveu um pequeno tratado, ou estudo crítico, anexado a um dos seus livros, *Le Cleoreste*, de 1626.⁵

Nele, Camus só reconhece categoria à verdade, apegando-se à idéia que a ficção é um disfarce acessório para servi-la e conduzir até ela. Daí duas conseqüências: (1) o elemento central de um romance devem ser fatos reais, acontecidos; (2) o elemento inventado se justifica para torná-los mais atraentes e ressaltar neles a verdade. Pois, diz ele, o disfarce não a altera; preserva-a, funcionando como as máscaras usadas nas festas pelas senhoras que conhecemos; e lembra que tanto São Paulo, quanto o próprio Cristo, baralhavam a identidade das pessoas que desejavam censurar. (P. 678). Há disfarces, continua, cujo fim é ornar, e outros cujo fim é expor o assunto, consistindo sempre, todavia, em pormenores e recursos acidentais (ao inventá-los, Camus não percebe que já está especificamente num primeiro patamar da ficção pura e simples):

(5) "Deffense de Cleoreste", em *Le Cleoreste de Monseigneur de Belley. Histoire Francoise-Espagnolle. Representant le Tableau d'une parfaite amitié*. Divisé en deux Tomes. A Lyon. Chez Ant. Chard à l'enseigne du S. Esprit. M.DC.XXVI, vol. 2.º, p. 663-819. Cota na Biblioteca Nacional de Paris: Y² 9774-9775.

“Sei que há mil pequenos incidentes e circunstâncias miúdas que são de minha lavra, e não do acontecimento básico, mas a verdade fica turbada com isto? não sai, pelo contrário, ilustrada e esclarecida?” (680-681)

O seu desejo é escrever romances que inculquem o amor da moral e da religião, pondo de lado a sensualidade, a irreverência e a impiedade, ingredientes normais dos romances de amor e aventuras, que são obras indiretamente viciosas, por meio das quais os seus autores corromper o leitor, sem que este perceba; e isto as torna piores do que as declaradamente viciosas, que podem ser logo desmascaradas e devidamente punidas. (695-696) Daí a necessidade de propor narrativas novas, para atrair os leitores e enfrentar no próprio terreno os corruptores, que também inventam novidades ou atualizam velhas histórias. (698-699) Com isto, fica justificado o uso das ficções, desde que não se afastem da verossimilhança e da possibilidade. E nós, um pouco divertidos, vemos entrar pela porta o que o ríspido censor tinha posto fora pela janela:

“(…) semcai as vossas Narrativas de Poesias, Cartas, Alocuções, negociações, suspiros, queixumes, reptos, enigmas, apóstrofes, descrições, Quadros, Epitáfios, e todas as flores de embelezamento de que são prenes as artes Poéticas e Oratória, e com todos estes temperos fazei uma vianda tão apetitosa, pela solidez da verdade que lhe servirá de corpo, que deleitará os que a provarem, de tal sorte que este maná fará esquecer e desprezar as cebolas do Egito.” (711)

A singular ilusão de Camus fica bem clara para nós, seus pósteros. Não só porque pouco nos interessa, nem temos meios de averiguar qual seja o “fundamento real” de suas narrativas, mas sobretudo porque ele as transformou em legítimas ficções, no instante em que abordou os tais fatos verídicos com as técnicas de disfarce e embelezamento que o vimos expor. As suas alegorias “verdadeiras” são (descontado o valor) tão ficcionais quanto *Vermelho e Preto* ou *Guerra e Paz*, — que nunca deixaram de o ser pelo fato de contarem uma parte apreciável de fatos ocorridos.

5.

A perplexidade em face do romance e os esforços para justificá-lo atingiram a uma espécie de projeção estrutural num livro que, encarnando a divisão das opiniões, foi composto em duas partes antitéticas, a primeira exprimindo os

argumentos contrários e a segunda, os favoráveis. É a tensão levada ao beco sem saída das antinomias, que este livro enfrenta com habilidade, não só para tentar um esclarecimento mais satisfatório por meio da oposição polar dos argumentos, mas para insinuar estrategicamente uma apologia do gênero duvidoso.

Quero referir-me a *Le Tombeau des Romans*, editado anonimamente em 1626, mas atribuído sem discrepância a François Langlois, vulgo Fancan, Cônego da Igreja parisiense de Saint Germain l'Auxerrois e autor de várias obras de assunto moral e político.⁶ É com certeza o primeiro tratado sobre o romance em prosa, mas apesar de conhecido e mencionado pelos especialistas do assunto, sei de apenas um que lhe deu certa atenção, reconhecendo o seu papel na história da teoria do romance: Max Ludwig Wolff.⁷ E antes de ir mais longe, registremos que um século depois apareceu outra obra de estrutura antinômica, mas em volumes distintos e muito mais importantes que a de Fancan: *De l'Usage des Romans* (1734) e sua contrapartida *De l'Histoire justifiée contre les Romans* (1735), de Lenglet Dufresnoy, que usou prudentemente no primeiro o pseudônimo de Chevalier Gordon de Percel, deixando o próprio nome para o segundo.⁸

(6) *Le Tombeau des Romans ou il est discoursé I...Contre les Romans, II. Pour les Romans.* A Paris, Chez Claude Morlot, au mont saint Hilaire, à la Diligence. M.DC.XXVI. Avec Privilège du Roy. O exemplar consultado na Biblioteca Nacional de Paris (Cota: Y² 6010) traz na folha de guarda, em caligrafia seiscentista, a nota: "par Fancan". A mesma autoria é dada por Lenglet Dufresnoy, na sua preciosa *Bibliothèque des Romans* (v. abaixo). Registra-a igualmente o Catálogo Geral da Biblioteca Nacional de Paris. É curioso notar que Gustave Lanson, no *Manuel Bibliographique de la Littérature Française*, onde o livro vem sob o número 4297, depois de mencionar a autoria de Fancan, pergunta entre parênteses: "(Charles Sorel?)".

(7) Max Ludwig Wolff, *Geschichte der Romantheorie mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Verhältnisse*, Nürnberg, Verlag der Carl Koch'schen Buchhandlung, 1915, p. 30-35.

(8) *De l'Usage des Romans*, Où l'on fait voir leur utilité & leurs differens caracteres: Avec une bibliothèque des Romans, Accompagnée de Remarques critiques sur leur choix & leurs Editions. Par M. le C. Gordon de Percel. A Amsterdam, Chez la Veuve de Poilras, à la Vérité sans fard. MDCCXXXIV. 2 vols. Cota na Biblioteca Nacional de Paris: Rés. Y² 1212-1213.

(Curiosidade: este exemplar está encadernado com as armas da Rainha Maria Antonieta, a cuja biblioteca particular certamente pertencia). *L'Histoire justifiée contre les Romans.* Par M. L'Abbé Lenglet Dufresnoy, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie. MDCCXXXV. Cota, ibidem: Y² 6013.

O plano do livrinho de Fancan (98 páginas, formato pequeno) é simples e corresponde a uma atitude dialética tradicional: apresentar o pró e o contra de um argumento. O motivo histórico (válido também para a "Deffense", de Camus) deve ter sido a onda de repressão contra a literatura e os costumes que teve lugar no tempo de Luís XIII, e talvez possa ser vista como sinal para a liquidação daquela liberdade de maneiras, palavras, escritos, que tinha marcado o Renascimento. Agora, ia começar um movimento de disfarce, que alcançaria o máximo no fim do reinado de Luís XIV e que, sem alterar essencialmente os costumes, alterou a fundo a sua manifestação. O *Tartufo*, de Molière, exprime alguns resultados desse processo.

Os historiadores da literatura sabem que o momento culminante da repressão foram a prisão, processo e exílio de Théophile de Viau, acusado de sodomita, sacrílego e libertino (isto é, irreligioso). Isto começou em 1623 e teve o desfecho legal em 1625, semeando pânico entre os intelectuais. Exemplo: em 1623 Charles Sorel publicou um dos grandes romances do século, a *Histoire Comique de Francion*, com uma extrema liberdade de linguagem. Mas na 2.^a edição, em 1626, limpou-o prudentemente para se acomodar à onda de moralismo.⁹

Observando as datas, vemos que o livro de Fancan, editado também em 1626, como a "Deffense", de Camus, foi pensado e escrito em plena crise repressiva. Daí, talvez, a composição antitética, que lhe permitia condenar um gênero suspeito, e assim tranquilizar as autoridades, mas em seguida reabilitá-lo, sob pretexto de oferecer a contrapartida lógica da argumentação. E isto mostra que, agindo com astúcia, não agiu sem coragem, num momento difícil para o exercício do pensamento crítico.

As primeiras páginas (um "Aviso ao leitor", sem numeração) contam que a autoridade suprema da Justiça resolvera não dar mais licença para publicar romances; decisão grave, diz Fancan, que precisaríamos aceitar, mesmo ignorando as razões; mas que leva a um esforço de análise, para ver se não as haveria em sentido contrário, de maneira a justificar os romancistas e garantir o seu direito:

(9) Antone Adam, "Le Roman Français au XVIIe. Siècle", em *Romanciers du XVIIe. Siècle*, Textes présentés et annotés par (), Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1958, p. 33-34.

“Acabo de chegar duma reunião, onde soube que o Senhor Guarda dos Selos está negando o privilégio para os *Romances*. Aventaram-se diversas razões, que poderiam tê-lo movido a esta recusa, a qual deveríamos reputar justa, mesmo sem conhecer as razões. Tenciono expor algumas aqui, e depois relatar outras que poderiam talvez dar esperanças aos Autores dos *Romances* de serem menos maltratados.”

E qualifica pitorescamente o seu método do seguinte modo:

“Este discurso tem duas alças e duas caras, como uma infinidade de outras coisas, e é apenas uma parte dos que redigi outrora, por recreação e jogo de espírito, sobre alguns mistérios da *Eloquência Francesa*.”

Isto dito, entra na matéria, expondo inicialmente as razões que se poderiam alegar contra os romances. E nós vemos que o seu ensaio é não apenas um arrazoado hábil, adequado às circunstâncias, mas também manifestação em forma antitética do problema da validade moral e epistemológica do gênero, como se verá pela análise seguinte.

É justo, diz ele, condenar os romances, — livros mentirosos e inimigos das virtudes, que acovardam os homens e excitam as suas paixões. (P. 1-3) Começa, portanto, por um argumento de ordem epistemológica (os romances vão contra a verdade) e outro de ordem moral (os romances pioram os homens). Mas imediatamente entra uma atenuação meio irônica no plano epistemológico, pois observa que pior ainda do que isto é a história romanceada, errada e falsa; é o que ocorre nos velhos livros sobre a história da França, onde o que se dá ao leitor são fábulas. (5-8) Tomados como verdade, tais livros disfarçadamente fictícios são perigosos (9-13) e resultam em descrédito para a França, não obstante aconteça o mesmo noutros países. (13-16) Isto leva a pensar que os povos em geral gostam desses desvarios do espírito, e de atribuir a si próprios origens fabulosas, (16-19) embora alguns deles proscrevam a mentira. (19-23) O problema da ficcionalização da História leva a uma pergunta importante, que será a chave da conclusão, na 2.^a parte:

“Mas donde vem este apetite de escrever coisas falsas e fabulosas? Donde vem este prazer que têm os homens de se deleitarem com a narrativa e a leitura do que sabem ser desprovido de verdade? O destino não nos oferece um número suficiente de assuntos agradáveis, admiráveis e prodigiosos, para serem lembrados, escritos e transmitidos à pos-

teridade, sem ser preciso disfarçar, mudar, arrebicar e alterar esta verdade, cuja luz nos deve ser tão clara quanto a do Sol?" (23-24)

Sob a censura, reponta o problema da necessidade universal de ficção, que será devidamente considerada adiante; mas já aqui pode-se dizer que Fancan toca no ponto central, embora esteja na etapa consagrada a demonstrar a inferioridade essencial da ficção, que só se justificaria nas fases primitivas. Nesta altura do livro, apresenta com efeito a verdade como equivalente da religião, da qual a mitologia seria uma espécie de esboço incorreto; nela, a invenção fabulosa corresponde a uma deficiência que precede a plenitude do conhecimento certo, e que não se justifica mais quando a mitologia é sucedida pela verdadeira religião. (24-28)

Aliás, diz ele, mesmo dentro do paganismo alguns gregos repudiaram a mitologia por ser mentirosa, como foi o caso de Teognis. (28-29) E lembra que, apesar da importância dos autores clássicos, a instrução não depende das ficções pagãs, que podem mesmo ser perniciosas para os jovens. Se assim é, o que dizer então dos romances, cuja leitura nos desvia daqueles autores (que são bons apesar das ficções que veiculam)? (29-31) Como dizia Montaigne nos *Ensaio*s, Livro II, Capítulo 35, os fatos verdadeiros são mais romanescos do que as invenções fictícias. (31-32)

Naquele tempo de mentalidade estritamente mimética, considerava-se elemento principal do romance a matéria narrada, isto é, a representação direta ou alegórica da vida, através de um certo poder de verossimilhança. Daí dois problemas teóricos que regem o pequeno tratado de Fancan e custaram tanto a ser superados ou postos no devido lugar na história da crítica: o da legitimidade da ficção e o da sua validade moral.

Com efeito, se o conteúdo narrativo é o elemento central a ser considerado criticamente, cabe saber se ele se justifica ante o relato dos acontecimentos reais, pois logicamente o real é mais importante que o fictício; além disso, seria moralmente melhor. Daí o beco sem saída que levou Fancan a compor o seu livro como oposição de duas partes com igual validade lógica.

As transformações do pensamento crítico mostrariam cada vez mais que o romance é sobretudo um certo teor e um certo modo do discurso, e que a sua validade deve ser discutida

nestes termos, em função da coerência interna. A partir daí é possível, inclusive, refluir sobre o aspecto mimético e estudá-lo como componente de um tipo especial de mensagem. No século XVII, a consciência crítica das articulações internas do discurso ficcional (coerência) apenas se esboçava; por exemplo, nos momentos em que os autores estudavam a ligação do romance com outros gêneros e, conseqüentemente, perguntavam qual seria o tipo de linguagem a ser usada. Esboçava-se, ainda, no juízo sobre a pertinência das ações e dos sentimentos, isto é, na decisão sobre quais seriam os tipos de ação e de sentimento mais adequados à organização de um dado romance, no quadro da espécie a que pertencia (pastoral, heróico, histórico, cômico, etc.).

Estas preocupações estilísticas e estruturais, que não encontramos em Fancan, tinham aflorado nalguns tratadistas do século XVI, sobretudo Giraldi Cinthio e Pigna, e só avultarão a partir dos meados do século XVII, com Sorel, Chapelain, Huet e sobretudo Du Plaisir.

Em compensação, *Le Tombeau des Romans* se alarga nos aspectos que chamaríamos hoje psicológicos ou psico-sociais, inclusive o efeito sobre a conduta e a interferência nos sentimentos, sem falar no já mencionado problema da necessidade de ficção como componente normal do espírito, que encontraremos daqui a pouco.

Naquele sentido, Fancan resume o problema evocando o mito de Narciso, como imagem da poderosa indução exercida sobre nós pela imagem da nossa vida. O romance sugere paixões perigosas, que se tornam nossas, que puxam as nossas para fora e nos fazem naufragar no atrativo da beleza artística:

“Por certo esses romances são como belas fontes, mas cuja água é corrompida, e como belas flores cujo cheiro tem veneno; fontes cujas nascentes seria preferível secar, para impedir tantos Narcisos de se mirarem nelas e nelas buscarem o seu naufrágio; flores que se deveria cortar, antes que produzissem frutos tão funestos.” (34-35)

Daí a hipótese que talvez os escritores excitam maliciosamente as nossas paixões para ganharem fama, já que as paixões são muito mais excitáveis do que a razão e os bons sentimentos. (36) De tal modo, que o nosso juízo crítico fica embotado e nós não percebemos os defeitos de estilo e de composição, que seriam logo notados noutros tipos de escritos, onde não fosse amortecida a vigilância da razão.

Isto quer dizer que a matéria narrada desperta em nós um mecanismo de identificação, porque vemos soltas, e sentimos como nossas, as paixões que trazemos presas e não ousamos manifestar; em conseqüência, a vigilância intelectual cede e nos torna criticamente pouco rigorosos. A propósito surge um problema estético, pois Fancan menciona a excessiva complicação dos romances do seu tempo como traço de composição ruim, que seria intolerável em gêneros mais sérios:

“Os erros que se cometem nos discursos e na tessitura desses Romances parecem ficar acobertados pelas asas do Amor, de que celebram os erros e as aventuras; mas além disto, digo que a narrativa dos acidentes estranhos com que engodam os que os lêem, faz perder o cuidado de examinar o que existe de lacunoso e contrário à solidez do bem dizer. De tal modo, que só aqueles cuja prudência despreza tais frioleiras percebem, como se deve, taras que apareceriam notavelmente noutros assuntos. Por exemplo, quando o Autor, pelo desejo excessivo de passar por competente, amontoa confusamente acidentes, contos e encontros um sobre o outro, com tão pouco propósito quanto o de quem para fazer brilhar mais a chama de uma lâmpada, enche-a excessivamente de óleo; ou como quem, para tornar mais cortante uma faca, afia-a tanto que embota o fio.” (37-38)

Note-se a marcha curiosa do pensamento crítico: o aspecto moral ou psicológico do conteúdo age sobre a forma, que é contaminada por ele. De tal maneira, que a pedra de toque, o ponto de partida da análise, é sempre o conteúdo, que representa no romance a ideologia da sociedade e é apresentado como devendo reger a composição. Haveria muito que dizer sobre este problema, tocado por Fancan em termos insuficientes, que aliás só o nosso tempo proporia de novo com maior êxito; fique apenas a idéia da correlação funcional entre forma e matéria, considerada esta, no texto citado, como fator determinante.

Logo depois Fancan tira a conclusão inevitável do seu pensamento nesta primeira etapa: o romance, com todos esses atrativos perigosos, proporciona uma leitura que agrada os nossos impulsos e adormece a razão, além de nos desviar de leituras mais sérias, como a das “histórias verdadeiras”, que dão mais proveito e no fundo mais prazer. 42) Basta lembrar as grandes figuras que se nutriram delas (42-49) para ver que, de fato, o gosto pelo romance é uma corrupção do gosto, como ocorre nas mulheres grávidas que rejeitam os alimentos bons para comerem terra e carvão. (49-50)

6.

A defesa do romance, na segunda parte, é bem expressiva das concepções críticas do tempo. Quando estavam em jogo os gêneros por assim dizer *oficiais*, havia uma espécie de acordo tácito, mediante o qual a ficção, embora inferior à verdade, era aceita como fonte de elevação e prazer do espírito. Mas quando se tratava daquele gênero duvidoso, tudo recomeçava e era preciso fazê-lo passar como mercadoria suspeita. Em parte, talvez, porque enquanto a tragédia, a pastoral ou a epopeia possuíam em alto grau traços distintivos específicos, o romance podia parecer demais com a narrativa verídica; podia parecer uma modalidade espúria de História e, deste modo, não deixava suficientemente clara a sua natureza de produto da imaginação. Posta em face dessa confusão, que é força de verossimilhança, a crítica vacilava e retomava o problema do *status* e da justificativa da ficção.

À maneira de toda gente no seu tempo, Fancan a admite como recurso ameno, cuja desculpa é propagar mais facilmente a verdade. Esta é freqüentemente desagradável, daí ser preciso enfeitá-la ou disfarçá-la, porque tal é a nossa imperfeição, que repelimos o que não vier ajustado à nossa superficialidade. (51-66) E aí surge o tópico inevitável do remédio camuflado: assim como o médico doura a pílula ou esconde a lanceta na esponja, (63-64) o romancista enrola a verdade na fantasia (60-61); e nos dois casos o engano é para o nosso bem. Por outras palavras, a mentira pode ser às vezes um auxiliar da verdade, e isto a justifica.

Não argumentava de outro modo um romancista que depois se revelaria crítico muito superior a Fancan, — Charles Sorel, no prefácio da licenciosa *Histoire Comique de Francion*, onde este ponto de vista tem um ar de piada:

“(...) confesso que não me custava atacar os vícios seriamente, a fim de mover os malvados mais ao arrependimento que ao riso. Mas há uma coisa que me impede de seguir este caminho: a necessidade de usar um certo chamariz para atrair a gente. É preciso imitar os Boticários, que adocem por cima as beberagens amargas a fim de as fazer melhor engulir.” (Ed. Adam, cit., p. 61-62).

Voltando a Fancan, conclui-se que, seja como for, tomada em si mesma a fantasia não tem *status* (que só lhe seria reconhecida a partir do fim do século XVIII); e que o romance só pode ser justificado quando, por meio da ficção, puder funcionar como instrumento moral de educação do homem:

“Os Romances dignos de estima são os que nos enganam para nosso proveito; não os que degradam o nosso espírito a um amor vil pelas coisas caducas, mortais e indecentes, mas os que nos elevam até às coisas dignas de um homem, que nos tornam melhores e tocam em nossas taras e defeitos para curar.” (60-61)

Tais romances se redimem porque, como o *Argenis*, de Barclay, encontram “o meio de serem verdadeiros sem dizer a verdade.” (62) Já vimos que a verdade é sobretudo a religião, mais a moral baseada nela; mas como somos corruptos e defeituosos, não podemos exigir que haja apenas obras religiosas, e devemos aceitar as outras, desde que não sejam contrárias à religião. (69-71) A verdade dos fatos narrados pela História também é de categoria superior, e bom seria se se escrevessem tais verdades; mas ainda aí, infelizmente, o fraco espírito do homem vacila, e é preciso nutri-lo de fantasias, pois é de

“tal humor que se estimula com os seus sonhos, se orgulha dos seus fantasmas, se apega às suas fábulas e se empenha nos próprios erros.” (72)

Há na fábula um certo peso positivo, e algumas delas têm inspirado e feito bem aos homens, como a da Guerra de Tróia ou a da fundação de Tiro (72-76), não se devendo esquecer que um homem como Du Bellay gaba o *Amadis* de Herberay des Essarts (79-82) e que Montaigne, apesar do que diz em contrário (e fora usado negativamente na primeira parte do livrinho) pôs muita fábula em sua obra. (83-84) Mais do que tudo, porém, é preciso não esquecer as parábolas de Cristo, uma forma de chegar à verdade pela ficção. (84-86)

Neste ponto, e com argumento de tal gravidade para o tempo e o meio, não custa a Fancan dar mais um passo e lembrar que freqüentemente não há oposição marcada entre verdade e ficção, pois muitas fábulas são História e muitas narrativas históricas são fábulas. E observa:

“Concordo que louvem à vontade, entre outros, a Ciropédia de Xenofonte, por causa do proveito oriundo de sua leitura, contanto que confessem também que este autor lançou por escrito, não quem foi Ciro, mas o que Ciro deveria ser.” (91)

Aos poucos, vamos percebendo qual foi o progresso efetuado por Fancan: a seu modo, embora insatisfatoriamente,

justificou como coisa digna e natural a utilização da fantasia e portanto da ficção romanesca, ao lado das justificativas de cunho ético e pragmático. A esta altura surge em contexto positivo a pergunta que, no contexto negativo da primeira parte, servira para abalar o romance, mas agora vai permitir a sua redenção, satisfazendo a diversas dúvidas semeadas pelo texto: qual é, de uma vez por todas, a causa desse amor do homem pelas coisas inventadas; por que motivo elas lhe dão tanto prazer, apesar dos acontecimentos insólitos que poderiam satisfazer a sua curiosidade na vida cotidiana? (92)

Fancan cede então a palavra ao “divino Scalígero” e, graças a ele, termina numa certa escala de grandeza o seu modesto tratado, onde, ultrapassando o convencionalismo da argumentação precedente, reconhece com plenitude os direitos da fantasia:

“É preciso saberes, acrescenta ele [Scalígero], que nosso entendimento é de sua natureza infinito. Eis por que apeetece as coisas mais distantes e estranhas, e se deleita nas coisas falsas e na pintura dos monstros, tanto mais quanto isto tudo supera e transpõe os limites vulgares da verdade. A inteligência humana despreza a prescrição de limites certos, de tal modo é ampla a sua capacidade. Assim, o próprio sábio louva a perfeição de uma pintura, embora saiba que é falsa, gostando às vezes mais de uma bela imagem pintada que de uma real e viva. Pois as coisas parecem ser mais bem contrafeitas pela arte do que feitas pela natureza. É assim que as ficções nos agradam e são admiradas por nós. E a admiração não deve ser chamada filha da ignorância, mas mãe da ciência. A Filosofia cuida mais de procurar e discutir o que pode ser e o que não pode ser, do que o que verdadeiramente é. Os fantasmas, os espaços imaginários, as extravagâncias, impressionam mais do que tudo que é real e cai sob os nossos sentidos. Somos idólatras e admiradores dos nossos devaneios. O Poetas que simulam um Pílgamo amoroso de sua obra, figuram os nossos humores e as nossas paixões. O próprio Aristóteles bem sabe disto, como Platão, seu mestre, de quem falamos no começo deste discurso, pois segundo ele o Filósofo é um amador e Autor de fábulas, um Filomito, numa palavra.” (93-96)

Aqui estamos fora da surrada tríade “divertir-edificar-ins-truir”. Como todos os que abordaram o assunto, Fancan procura também mostrar a eventual utilidade do romance na formação do homem segundo essa perspectiva convencional. Mas em seguida abre uma janela para outros tipos de função

e motivação, que acarretam outras justificativas, reconhecendo na ficção, como elemento básico, certa necessidade de superar as vias normais de conhecimento, por meio da fantasia. Se a História representa o desejo da verdade, o romance representa o desejo da efabulação, com a sua própria verdade. Esta é a sua grande, real justificativa; e ao propô-la, Fancan realizou a melhor apologia possível do gênero ameaçado pelo Ministro da Justiça de então, mostrando que não se trata de um recurso estratégico para reforçar os valores sociais, ideologicamente conceituados; mas de resposta a uma necessidade do espírito, que se legitima a si mesma.