

Teorema de ficção: Teoria - (Problema) - Ficção

Joaquim Branco

Doutor em Literatura Comparada pela UERJ e pós-doutorando em Ciência da Literatura na UFRJ. Professor de Literatura Brasileira na FIC - Faculdades Integradas de Cataguases.
e-mail: joaquimb@gmail.com

Resumo: Ficção e Teoria como lados de uma mesma moeda visando à criação de um teorema ficcional. O Eu versus o romance, a ficção versus a teoria, o leitorautor. Criação e tese irmanadas num só *corpus*. A arte como integração do real.

Palavras-chave: 1. Teoria do romance. 2. P(r)o(bl)ema. 3. F(r)icção.

Abstract : Fiction and theory like faces of the same matter. The ego versus the novel, the fiction versus the theory, the readerauthor. Creation and theory in the same corpus. Art like integration of the reality.

Keywords: 1. Theory of the novel. 2. P(r)o(bl)em. 3. F(r)iction.

A novela espera o seu Homero
(Gustave Flaubert)

A salvação da arte está na forma, na construção da frase livre do
eco ressonante das idéias feitas.

(...) O texto ficcional, em vez de dar as costas à realidade, a dramatiza e metamorfoseia; a ficção converte em volume e descontinuidade o linear com que, na vida cotidiana, dispomos o mundo; o mundo, isso que está aí; a ficção transtorna as dimensões do mundo, em vez de pôr o mundo entre parênteses.
(Luiz Costa Lima)

Teoria e ficção – compartimentos estanques de um mesmo edifício ou confluência de cursos d'água que concorrem para um rio cujas águas se misturam antes de chegar ao mar? Ou antes disso, têm (os pequenos afluentes) as águas misturadas? O receio do mar pode – se não torná-las confinadas ao seu caudal – fazê-las indistintas e aproximar romance e teoria, entrelaçando-os, por meio da criação, em um só fluxo, em que o leitor – último refúgio – é o mar. Mas se a espera não se faz, se tudo se conforma concomitantemente e o entrelace não tem momento nem êxtase, a *mélange* se configura numa moldagem única, (im)perceptível a quem não (des)construiu.

Nascente e foz, filete e torrente, agora mal percebidos, pois superados, são outra história reescrita tantas vezes e nem mesmo lembrada na nova história tornada presente.

Esses dados preliminares, por inúteis que possam parecer à primeira vista, importam para a *mise-en-scène* que se tentará, pois permitem que o texto se qualifique e

dialogue sem a explicação do autor-teórico-ficcionista e distante da preocupação com autorias e limites demasiadamente demarcados. Autor e leitor podem assim fazer a simbiose leitura/escritura a seu bel-prazer e ao correr da pena ou dos dígitos. Basta que, para isso, não se posicionem cada um no seu canto.

Borges, que já acentuou a importância do leitor em suas entrevistas, disse também que “ao escrever, o escritor não deve ter em mente o seu possível leitor” (FARIA, 2001, p. 44). Ambiguidades à parte, o autor do *Aleph* traz à nossa conversa uma assertiva de seu livro *Discussão*: “Flaubert foi o primeiro a consagrar-se (dou a esta palavra o seu rigor etimológico) à criação de uma obra puramente estética em prosa” (BORGES, 1986, p. 112). E, citando Flaubert: “A prosa nasceu ontem. O verso é, por excelência, a forma das literaturas antigas. As combinações da métrica se esgotaram, porém não as da prosa.” (...) “A novela espera o seu Homero.” (FLAUBERT, apud BORGES, 1986, p. 112).

Borges, o leitor e Flaubert podem ser um bom começo. Mas o argentino é muito contemporâneo para o nosso foco, que vai privilegiar o Setecentos, o Oitocentos e até antes, o *Quixote*, e antes ainda, a épica pela via transversa de Lukács, Hegel, Bakhtin e outros. Deixando-o (Borges) de lado, não vamos nem convém, por precaução, afastá-lo totalmente.

Assim como aplacar a ira de Aquiles não era bem o desígnio dos deuses, o vigor discordante do herói ao abandonar o campo de batalha não discrepa propriamente da épica – tabuleiro de xadrez de regras fixas em que o destino preside e explica tudo. Formas claras e precisas em que uma ou outra discordância não transformam a matéria trabalhada pela epopeia. Essa totalidade, que no tempo de Homero e da tragédia era inteiramente fechada, vai-se abrindo com o aparecimento da filosofia. Mas Homero não esperou ninguém. E até propiciou a constatação de que a feliz totalidade homérica é “l'enfance de l'humanité” (ROCHLITZ, 1983, p. 227), os tempos ditosos de que falava Lukács, os quais em vez de se isolar, colocaram-se na arte:

La Grèce antique doit son caractère de modèle éternel au fait que dans son histoire, toutes les grandes formes ultérieures: l'épopée, la tragédie, la philosophie, son anticipées comme des types achevés. D'Homère à Platon, de l'immanence de l'essence jusqu'à sa transcendance saisissable dans la philosophie des idées, en passant par le combat tragique pour l'immanence, la coïncidence, chez les Grecs, entre l'histoire e la philosophie de l'histoire a eu pour conséquence de faire surgir chaque forme d'art à l'instant même où, sur le cadran de l'esprit, on pouvait lire que son heure était venue et de l'obliger à céder la place aussitôt que ses archétypes disparaissaient à l'horizon' (ibid., p. 235).

Na épica, não se pode considerar o herói como um indivíduo; “seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2000, p. 67). Ali ocorre sempre uma separação entre a interioridade e a aventura; é como se se tratasse de “um todo demasiado orgânico para que um das partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade” (ibid.).

Em consequência disso, todo acontecimento se apresenta de modo quantitativo para refletir as características de todo um povo. Portanto, pode-se dizer que a totalidade da epopeia é de natureza concreta, enquanto a do romance é abstrata, o que confere a este uma transcendência em direção ao lírico ou ao dramático, “ou como um estreitamento da totalidade em idílio, ou por fim como o rebaixamento ao nível da mera literatura de entretenimento” (ibid., p. 70).

O romance, tendo o intencional como elemento estruturador, difere também da épica pelo seu constante estado “em processo”, enquanto aquela permanece “imóvel”. O destino *traçado* pelos deuses se reflete na ação de Zeus, no Canto II da *Ilíada*, ao enviar um sonho enganoso a Agamémnone:

(...) somente Zeus pai não gozava do sono,
a revolver no imo peito a maneira de honrar o Pelida
e de morrerem à volta das naves Acaios inúmeros.
(HOMERO, 2002, p. 77)

Na novela moderna, a iniciativa do personagem vira o rumo dos acontecimentos a toda hora, como na conversa entre Rodolfo e Emma, em *Madame Bovary*:

Enfim, chegou o sábado, antevéspera.
Rodolfo veio à noite, mais cedo que de costume.
– Está tudo pronto? – perguntou-lhe ela.
– Sim.
Deram a volta a uma platibanda e foram sentar-se perto do terraço, à beira do muro.
– Estás triste – observou Emma.
– Não, por quê? – E, contudo, ele a mirava singularmente, com ternura.
– É por que vais partir – insistiu ela – por que deixas tuas amizades, tua vida? (...)
(FLAUBERT, 1957, p. 205)

Por outro lado, os estratagemas de Ulisses, de certa maneira, combinam com os enganos de Emma Bovary, ainda que as respostas, como desígnios do destino, já estivessem todas prontas. O mundo fechado e portanto previsível importava-se, pois, com as respostas às vezes enigmáticas para constituir seu paradoxo de vida e arte. Madame ficaria surpresa ante esta revelação:

La vie de la Grèce avait ce privilège sur les époques qui lui ont succédé que cette vie dont se sens étais constitué ignorait toute quête et toute question véritables: “La Grec ne connaît que des réponses, mais pas de questions, que des solutions – parfois énigmatiques – mais pas d’énigmes, que des formes, mais pas de chaos. C’est en deçà du paradoxe qu’il trace le cercle structurant des formes” (ROCHLITZ, 1983, p. 235).

Ao tempo em que Penélope pacientemente (des)tece a teia, Emma disfarça e surge no centro do drama burguês à espera da trama que se conhecerá. A epopeia se faz romance, às vezes quase liricamente, porém nem sempre: Emma procura um lugar no quarto para descansar em seus pensamentos. Lembra-se de um livro de cavalaria... Ah! Era o *Dom Quixote*, de um certo autor espanhol. Um romance (hum?) em que o cavaleiro não era galante e não se podia suspirar por ele. Isso a desvia do estado inicial. Lembra-se de que à tarde irá à 6ª Corte Correccional do Tribunal do Sena, em Paris, só para ver, em meio à multidão, a entrada de um escritor que estava sendo processado pelas “indecências” de seu livro *Madame Bovary*. Os juizes e os críticos nos jornais discutiam também se aquele era um romance realista ou naturalista.

À totalidade fechada grega sucedeu a totalidade aberta moderna que se inicia com os primeiros românticos alemães, confirma Schlegel. A totalidade dos gregos, responsável por uma mitologia compreensível e que falta ao homem moderno, não sendo uma reflexão filosófica, trazia respostas em lugar de perguntas. Agora, a entrada de Afrodite na sala de Emma, soma-se às suas perturbações diárias, ainda mais agravadas com a simples referência a Helena, saída da saga homérica:

Vem, cara filha, comigo, que Páris chamar-te mandou-me.
Ele te espera no quarto, onde se acha no leito torneado,

belo de ver, irradiante e vestido a primor; não disseras
que de um combate saiu, senão que ora, cuidadoso, se apresta
para ir dançar ou que, lasso do baile, ao repouso se entrega.
(HOMERO, 2002, p. 114).

Não sendo mais alcançável, o mundo criado pela Grécia foi substituído na modernidade por outro de caráter completamente diferente. A partir daí não tivemos mais uma mitologia. Enquanto a épica e a tragédia são privilegiadas pelo transcendental, a lírica se coloca na subjetividade, no interior da qual se desenvolve o romance como novo gênero literário. Como realizar isso?, poderia pensar Flaubert, ainda insatisfeito. Com ele, vieram, porém, outros (des)complicadores como a autonomização do discurso literário e do sujeito.

Mas nesse raciocínio ocorre uma dissonância, pois a mimesis chegava aos românticos como cópia, como modelo, portanto supondo uma obediência a regras, o que não se coaduna com a noção de autonomia. Como ficam a nova ideia de Eu e de discurso ficcional? Que autonomia pode haver com a preservação de regras e modelos?

Para Lukács, simplesmente o futuro apresentaria essa ruptura e a obra não seria mais uma cópia. Mas somente a nova noção de mimesis, concebida, entre outros, pelo teórico brasileiro Luiz Costa Lima e não mais identificada com a cópia poderia compreender as formas de arte que nasciam com o Romantismo.

Em seu gabinete, Flaubert pensava no que diria Lukács, anos depois, como possível saída: “A ironia é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por Deus.” Ou: “a ironia é essa liberdade do escritor perante deus.” (LUKÁCS, 2000, p. 95). E é também um modo de não cair no lirismo nem no subjetivismo. Como sair da armadilha jurídico-ficcional já proposta alguns parágrafos atrás? De outra maneira, como separar o real, entranhado no jurídico, da ficção inserida no individual?

O dilema de Flaubert esbarra na afirmativa de Lukács: “O drama é um jogo; um jogo do homem e do destino [...]”. “O romance é a epopeia do mundo abandonado por Deus.” (ibid., p. 89). A epopeia da burguesia de que fala Hegel obstada pela justiça. Deus, cujo conceito de criador se consolida pela religião e é passado ao ficcionista, agora vê esse mesmo subcriador prosaico transformado em demiurgo. A acepção primitiva do termo *fictio* (simulacro, fingimento, engano) também tem o seu transtorno e chega ao seu mais recente estágio: a criação. Seria possível então fazer descer um deus (criador) aos tribunais “humanos”?

De uma das portas de seu *boudoir*, Emma (sou um personagem LIVRE! LIVRE?!), depois de andar por toda a casa, contempla um retrato de Homero lateralmente. Nem imagina que, na épica a imanência estava dada: só resta ao antigo herói a passividade de que falavam Goethe e Schiller, enquanto ao herói romanesco é reservada a possibilidade de poder lançar-se ao mundo livremente. Emma não hesita em desviar o pensamento e parece antever que “a psicologia do herói (e da heroína) romanesco é o campo de ação do demoníaco.” (...) “Os homens desejam meramente viver.” (ibid., p. 92). O demoníaco ronda o quarto e até se impregna em suas roupas. Depois respira fundo, lembra-se de Rodolfo, Homais e Léon e, por que não, de Carlos, e associa sua imagem à de outra Ema, a brasileira de Raul Pompeia, que aparece no sonho de Sérgio: “ela sentada na cama, eu no verniz do chão, de joelhos. Mostrava-me a mão, recortada em puro jaspe, unhas de rosa, como pétalas incrustadas. Eu fazia esforços para colher a mão e beijar; a mão fugia; (...) Ela ria do meu desespero, mostrava-me o pé descalço, que a calçasse; não permitia mais” (POMPÉIA, 1956, p. 190). Esta nem cogitava de Aristarco, perdido entre colunatas de seu colégio que imitavam as antigas gregas.

No momento, é cedo demais para a tragédia final: o incêndio em que ardera Troia e alcança o Ateneu poderá iluminar (quem sabe?) o desfecho de Madame Bovary no seu devaneio suicida. Bem anteriormente, ainda na primeira parte do livro, podemos folhear páginas meio amareladas e grossas pela poeira e ler sobre a insatisfação que vai rondando o personagem:

Após o aborrecimento desta decepção, seu coração ficou de novo vazio, começando a série dos dias monótonos.

Iam, pois, continuar assim, uns após outros, sempre os mesmos, incontáveis, sem surpresas! As outras existências, por mais insípidas que fossem, tinham, pelo menos, a possibilidade do inesperado. Uma aventura trazia consigo, às vezes, peripécias sem fim, o cenário transformava-se. Mas para ela nada surgia, era a vontade de Deus! O futuro era um corredor escuro, que tinha, no extremo, a porta bem fechada (FLAUBERT, 1957, p. 69).

A protagonista afunda no tédio, no Nada prosaico-burguês, no redemunho do (seu) horror individual. Do céu desta manhã em que, leitor, leio e também escrevo estas linhas para uma monografia (?!), nada parece refletir a atmosfera pesada que, de um lado, equilibra o desamparo de Emma e, de outro, o desengano de Carlos. O inverno vai produzindo a sua dissipação no sol pouco econômico deste dia. Flaubert encontra sua solução ficcional tornando artístico o banal, a ninharia. A arte autônoma e o personagem “individualizado” mergulham no cotidiano prosaico, só possível no romance. Resta aos demônios produzir o efeito caótico, e ao destino se impor de fora para dentro (HEGEL, 1997, p. 88).

O horror metropolitano a que aduz Luiz Costa Lima invade a tela, melhor dizendo, a folha branca, como “ponto de partida” (COSTA LIMA, 2003, p. 21). Não impede, no entanto, a “ambiência tranquila” (ibid.) que um Nada avassalador tome conta do cotidiano de Emma e lhe subtraia o sentido da vida. O romance acompanha palmo a palmo os acontecimentos. “O texto ficcional, em vez de dar as costas à realidade, a dramatiza e metamorfoseia” (ibid., p. 18) para registrar o suicídio da protagonista no final do romance. Nesse ponto, este é um ato diferenciado do lugar-comum romântico pela motivação difusa e patética:

Emma analisava-se curiosamente, para ver se sofria ou não. Mas não! ouvia o bater do pêndulo, o crepitar do lume e a respiração de Carlos, que se conservava em pé, à cabeceira.

– Que coisa insignificante é a morte! – pensava ela; – vou adormecer de novo e tudo acabará! (FLAUBERT, 1956, p. 324).

Mas, não precipitemos os acontecimentos, voltemos às primeiras páginas para ver a esposa de Carlos em visita a Paris, onde narra suas impressões “de dentro” do cenário grandioso em que contempla a burguesia “feliz” no luxo de seu vestuário e dos locais ornados. O balanço crítico de Emma, em discurso indireto livre, em que mais se vê a mão do narrador, conta do aborrecimento e do tédio burguês em meio à feérica festa parisiense:

Paris, mais vasta que o Oceano, resplandecia, pois, aos olhos de Emma, numa atmosfera vermelha. A onda enorme que se agitava naquele tumulto dividia-se contudo em partes, classificadas em quadros distintos. (...) O mundo dos embaixadores caminhava por assoalhos luzidios, em salões forrados de espelhos, ao redor de mesas cobertas de tapetes de veludo com franjas de ouro. Havia ali vestidos de cauda, grandes mistérios, angústias disfarçadas em sorrisos. (...) Era uma existência superior às outras entre o céu e a terra, nas tempestades, alguma coisa de sublime. Quanto ao resto do mundo, desaparecia, sem lugar determinado, e como se não existisse.

Quanto mais próximas lhe ficavam as coisas, mais o seu pensamento se afastava delas. Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso par-

ticular em que se achava envolvida, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o imenso país da felicidade e das paixões (ibid., p. 64-65).

Fica melhor assim. Um final não tão infeliz. Sair do drama para adentrar na cena burguesa. Terminamos com um fragmento que envolve, como um cortinado de veludo, luzes, pesados tapetes e pensamentos inebriantes, a todos nós e ao próprio texto flaubertiano, rendado ficcional da mais refinada expressão oitocentista.

Referências bibliográficas

BADINTER, Elisabeth. *Émilie, Émilie – a ambição feminina no século XVIII*. Trad. Celeste Marcondes. São Paulo: Discurso Editorial/ Duna Duetto/ Paz e Terra, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. 4 ed. São Paulo: Unesp/ Hucitec, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Trad. Cláudio Fornari. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986.

CANFORA, Luciano. *Livro e liberdade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CARONE, Modesto. “A atividade do ficcionista”. São Paulo: *Folha de São Paulo*, Caderno de Resenhas, 9 ago. 2003, p. 3.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

COSTA LIMA, Luiz. “Flaubert e Henry James”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 21 jun. 1997, p. 5.

_____. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. “L’immaginazione e i suoi confini”, in: *Il Romanzo*. Torino: Giulio Einaudi, 2003.

_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. *O fingidor e o censor – no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

_____. *O Redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.

- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 (2 vols.).
- _____. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DEFOE, Daniel. *Um diário do ano da peste*. Trad. E. San Martin. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2002.
- EVERDELL, William R. *Os primeiros modernos: as origens do pensamento do século XX*. Trad. Cynthia Cortes e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FARIA, Álvaro Alves de. *Borges – o mesmo e o outro*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Trad. Jorge Pádua Conceição. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Martins, 1957.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HELLER, Agnes (org.). “Georg Lukács and Irma Seidler”, in: *Lukács reappraised*. Columbia UD, 1983.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- _____. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- GRAVES, Robert. *A deusa branca: uma gramática histórica do mito poético*. Trad. Bento de Lima. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- _____. “O romance como epopeia burguesa”, in: *Ad Hominem 1*, tomo II – Música e Literatura. *Santo André*: Estudos e Edições AD Hominem, 1999, pp. 87-136.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro/São Paulo: Imago/Fapesp, 1995.
- MORNET, Daniel. *La Nouvelle Héloïse de J. J. Rousseau*. Paris: Éditions Mellottée, 1967.
- PENN, Marcelo. “Henry James e a arte de manter o leitor preso em suas linhas até o fim”. *O Globo*, Prosa & Verso. Rio de Janeiro, 4 ago. 2001, p. 4.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu: crônica de saudades*. 8 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1956.
- ROCHLITZ, Rainer. *Le jeune Lukács (1911-1916): Théorie de la forme et philosophie de l’histoire*. Paris: Payot, 1983.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A nova Heloísa*. Trad. Campinas: Hucitec/ Editora da Unicamp, 1994.

SIMÕES, João Gaspar. “Daniel Defoe, precursor do romance moderno”, in: DEFOE, Daniel. *Diário da peste em Londres*. Lisboa: Presença, 1964.

SOUZA, Maria das Graças de. “Utopia e viagem picaresca – três romances da Ilustração”, *Folha de São Paulo*, Jornal das Resenhas, São Paulo, 8 nov. 2003, p. 8.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. 2 ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STRADA, Vittorio (ed.). *Problema di teoria del romanzo: G. Lukács, Mickail Backtin e altri – metodologia letteraria e dialettica storica*. Trad. del russo Clara di Strade Janovic. Roma: Giuliano Einaudi, 1976.

VASSALO, Lúgia (org.). *A narrativa ontem e hoje – Comunicação/5*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.