

O SÉCULO SÉRIO*

Franco Moretti

*Tradução do italiano:
Alípio Correa e Sandra Correa*

RESUMO

Este ensaio aborda a formação e consolidação do "estilo sério" no romance europeu do século XIX. Ao destacar a recorrência das cenas da vida cotidiana nas obras de Jane Austen, George Eliot, Balzac e Flaubert, entre outras, o autor examina os procedimentos narrativos identificados como "enchimentos", que são aquelas passagens inconcludentes e digressivas, em registro analítico ou descritivo, entremeadas aos desdobramentos mais efetivos da trama. As razões mais fundas da generalização desse gosto literário entre escritores e leitores, o autor as aponta na história da moderna vida privada, ou seja, nos padrões de impessoalidade, precisão e regularidade da vida burguesa, cujas necessidades simbólicas se vêem então satisfeitas no desfrute da "narrativa séria".

Palavras-chave: teoria literária; romance europeu do século XIX; estilo sério.

SUMMARY

This essay discusses the formation and consolidation of the "serious style" in 19th century European novel. Pointing out the recurrence of everyday life scenes in the works of Jane Austen, George Eliot, Balzac and Flaubert, among others, the author examines the narrative procedures that he calls "fillings": those unconclusive and digressive passages, in analytical or descriptive mode, which appear among the narrative's more effective unfoldings. The deepest reasons for the spread of this literary taste among writers and readers can be founded, according to him, in the modern history of private life, that is, in the patterns of impersonality, exactness and regularity of bourgeois life, which symbolic needs are so fulfilled in enjoyment of "serious narrative".

Keywords: literary theory; 19th century European novel; serious style.

(*) Este ensaio é extraído de *O romance*, obra coletiva sobre a evolução e a expansão desse gênero literário, organizada pelo próprio Moretti. Dos cinco volumes previstos, três já foram publicados na Itália pela editora Einaudi: *A cultura do romance. As formas e História e geografia*. No Brasil, a publicação tem início em setembro próximo, pela editora Cosac & Naify.

Onde se fala do discurso indireto livre, do estilo analítico e dos "enchimentos" romanescos (que são os episódios em que não acontece grande coisa e dos quais, terminada a leitura, mal nos lembramos). Coisas técnicas e à primeira vista pouco promissoras, mas coisas em cujo labor subterrâneo tomarão forma alguns grandes valores do século XIX: a impessoalidade, a precisão, a conduta de vida regular e metódica, certo distanciamento emotivo — em uma palavra (uma palavra que tornará sempre), a "seriedade". E mesmo, para dizê-lo de uma vez, a seriedade *burguesa*: na França, na Grã-Bretanha e na Alemanha.

Burguesia e seriedade. No início, para dizer a verdade, eu pensava num horizonte mais vasto, mais indefinido. Redação após redação, porém, o

argumento se restringia cada vez mais ao estilo sério e ao burguês do século XIX; um encontro que, infelizmente, excluía muitas outras coisas importantes (Stendhal, Dickens, toda a literatura de massa), mas que conferia ao ensaio aquele tom antropológico — história da literatura como história da cultura — que é a aposta deste volume. Assim sendo, tentemos pensar sobre o século sério do romance europeu.

De Vermeer a Austen

Num belo livro de alguns anos atrás, intitulado *Arte de descrever*, Svetlana Alpers afirma que o Seiscentos holandês mudou o curso da arte europeia ao substituir a "imitação de ações humanas significativas", típica da tradição pictórica, pela "descrição do mundo observado". Os holandeses não pintam mais as grandes cenas da história sagrada e profana, mas naturezas-mortas, paisagens, interiores, vistas de cidades, mapas... Em suma: "uma arte descritiva, e não narrativa"¹.

Bela idéia. Mas com uma exceção importante: Vermeer, em cuja obra a verdadeira novidade não parece ser tanto o desaparecimento do componente narrativo, mas a nova forma que ela assume com respeito ao passado. Tome-se a leitora vestida de azul [pág. 5]. Que forma estranha tem seu corpo... Estará grávida? E a carta que está lendo com tanta concentração, de pé — quem a escreveu? Um marido no ultramar, como sugere o mapa ali na parede? E o cofrinho aberto, em primeiro plano, significa talvez que a carta é antiga e já faz algum tempo que não chegam outras? Há muitas cartas em Vermeer, e cada qual traz consigo alguma historieta: ler uma carta significa que alguém a escreveu, tempos atrás, sobre acontecimentos ainda mais anteriores — três estratos temporais num pedacinho de tela. E esta outra carta [pág. 6] que a criada acabou de entregar à patroa — ou será vice-versa? Observe-se a dinâmica dos olhares: preocupação, escárnio, cumplicidade... Quase se vê que a criada se torna patroa de sua patroa. E que estranha moldura: a porta, a perspectiva enviesada — será que alguém espera uma resposta lá fora? E que sorriso é este da moça neste outro quadro [pág. 7]? Quanto vinho bebeu daquele jarro sobre a mesa? — uma pergunta nada tola na pintura holandesa, e, uma vez mais, uma pergunta de tipo narrativo. E o homem, por que é mantido às escondidas? Que espécie de histórias terá contado? E a moça, acreditou nelas?

Paro por aqui. Mas a contragosto, porque essas cenas tão precisas e ao mesmo tempo tão indefinidas sugerem outras mil perguntas, porque são exatamente, *pace* Alpers, "ações humanas significativas": cenas de uma narrativa, de uma história — abertas. Certo, não são as grandes cenas da *Weltgeschichte* [história universal], não é o massacre dos inocentes (o tipo de pintura narrativa preferido por Alpers). Mas a questão é que a narrativa *não é feita apenas de grandes cenas*. Esse foi o golpe de gênio de Vermeer, e nós também procuraremos entender isso, com o auxílio da teoria narrativa.

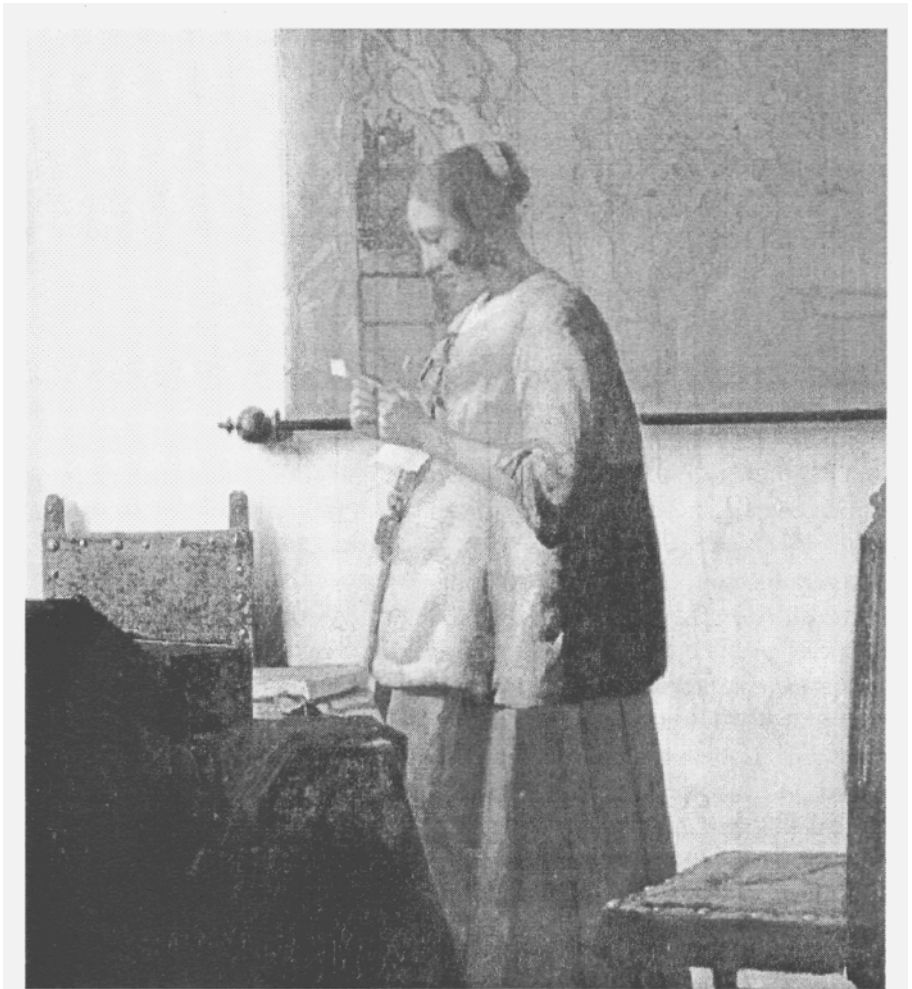
(1) Alpers, Svetlana. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*. Turim, 1984, pp. 13 e 16.

1966. Roland Barthes escreve sua "Introdução à análise estrutural da narrativa", em que subdivide os episódios narrativos nas classes de "funções cardinais (ou nós)" e de "catálises". A terminologia varia: Seymour Chatman fala de "núcleos" e "satélites"²; eu falarei de "bifurcações" e "enchimentos" (a bem da simplicidade). Mas a terminologia não importa; o que importa são os conceitos. Assim, Barthes:

Para que uma função seja cardinal [para que seja uma bifurcação], basta que a ação a que se refere abra (ou mantenha aberta, ou feche) uma alternativa que tenha certas conseqüências para o prosseguimento da história [...]. Entre duas funções cardinais é sempre possível dispor algumas notações subsidiárias que se aglomeram em torno a um núcleo ou outro sem modificar as alternativas apresentadas [...]. Essas catálises [ou enchimentos] permanecem funcionais [...], mas sua funcionalidade é tênue, unilateral, parasitária³.

(2) Chatman, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Nova York, 1978.

(3) Barthes, Roland. "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti". In: *L'analisi del racconto*. Milão, 1969, pp. 19-20.

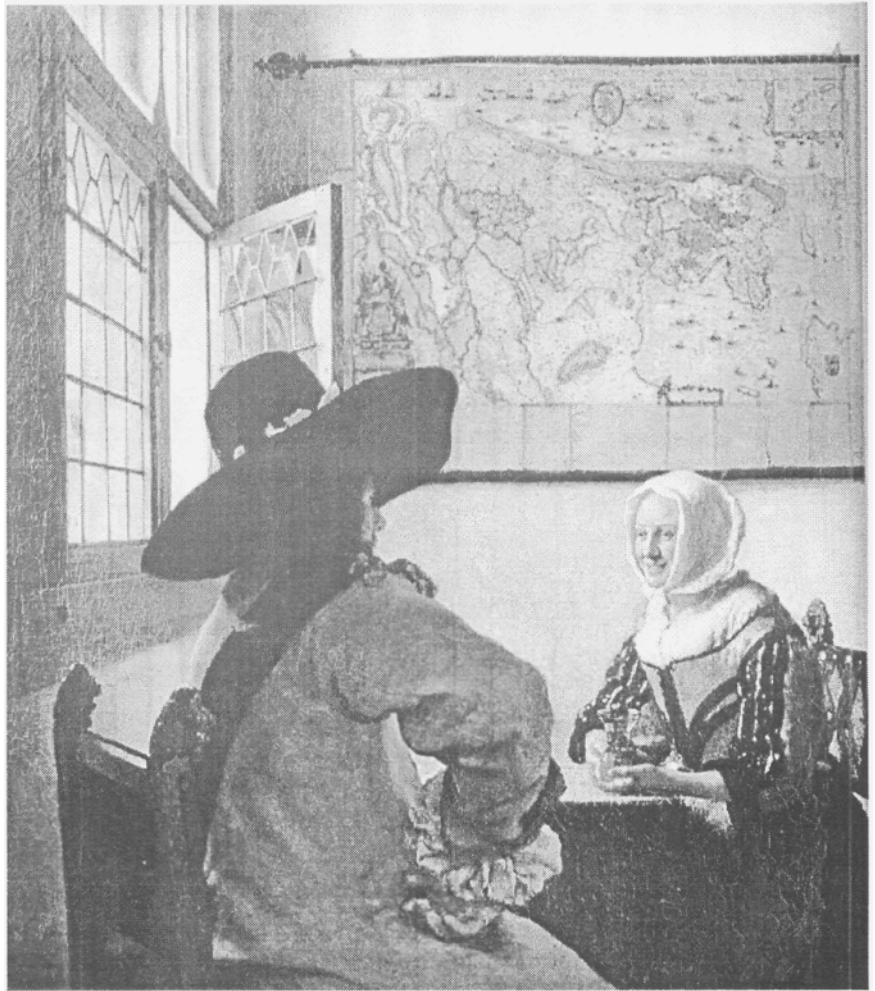


Johannes Vermeer, *Mulher em azul lendo uma carta*, óleo sobre tela, 1663-64c. Amsterdã, Rijksmuseum.



Johannes Vermeer, *A carta de amor*, óleo sobre tela, 1669-70c. Amsterdã, Rijksmuseum.

A bifurcação é um (possível) desdobramento da trama; não assim o enchimento, que é aquilo que acontece *entre* uma mudança e outra. Um exemplo: *Orgulho e preconceito* (1813), de Jane Austen. Elizabeth e Darcy se encontram no terceiro capítulo do romance, Darcy se comporta muito mal e Elizabeth não gosta nada disso — primeira "alternativa com certas consequências para o prosseguimento da história": os dois protagonistas são postos em conflito. Passam-se 31 capítulos, e Darcy pede a Elizabeth que se case com ele — segunda bifurcação: abriu-se uma alternativa. Outros 27 capítulos, e Elizabeth aceita — alternativa fechada, final do romance. Três bifurcações; início, meio e fim; bem geométrico, bem Austen. Mas, naturalmente, entre uma e outra dessas três cenas o espaço narrativo é "preenchido" com muitas outras coisas: Elizabeth e Darcy se encontram, se olham, se falam, pensam um no outro, conversam com outras personagens... enfim, não é fácil quantificar coisas desse tipo, mas fiz o melhor que pude e encontrei cerca de 110 episódios do gênero. São esses os enchimentos. E Barthes tem razão, não são grande coisa: acrescentam mil nuanças ao desenrolar dos aconteci-



Johannes Vermeer, *Soldado com moça sorridente*, óleo sobre tela, 1657c. Nova York, Frick Collection.

mentos, mas não conseguem nunca modificar "as alternativas que foram apresentadas". E não conseguem porque, como em Vermeer, são *cotidianos* demais para tanto: janta-se e jogam-se cartas, dá-se um passeio, um pouco de música, de conversa, recebem-se cartas, toma-se uma taça de vinho ou uma xícara de chá...

Narração — mas do cotidiano. São isso os enchimentos. Narração, porque também há sempre uma incerteza (como Elizabeth reagirá às palavras de Darcy? — e este, aceitará passear com os Gardiner?); mas a incerteza permanece *local*, circunscrita, sem "conseqüências para o prosseguimento da história". Os enchimentos, por assim dizer, mantêm a narrativa no interior do *caráter ordinário* da vida⁴. Sente-se aqui a sua profunda afinidade com aquela civilidade das boas maneiras tão importante no mundo de Austen; e, é lógico, as boas maneiras servem justamente para conferir certa regularidade, certa forma à existência. Graças a elas a vida cotidiana se eleva, estiliza: era meio comédia, e se enche de dignidade. Como os quadros de Vermeer em relação à pintura "de gênero" holandesa: olhamos para eles e nos damos

(4) No começo do século XIX, em todos os termos que indicam o caráter cotidiano — "*all-täglich*", "*everyday*", "*quotidien*", "*cotidiano*" — reforça-se justamente a conotação abstrata e um pouco vaga de "habitual", "ordinário", "frequente", em contraste com o significado mais antigo e vivido que opunha o cotidiano ao sagrado.



Gustave Caillebotte, *Place de l'Europe*, óleo sobre tela, 1877. Chicago, Chicago Art Institute.

conta de que ali ninguém mais ri — no máximo um sorriso, mas mesmo isso raramente, porque de regra as suas personagens têm o semblante educado e composto da mulher de azul: sério. Sério, como na fórmula mágica — "imitação séria do cotidiano" — com que Auerbach define o realismo⁵ (e já para os Goncourt, no prefácio a *Germine Lacerteux*, o romance era "*la grande forme sérieuse*"). Sério: "*alieno da superficialità e frivolezza*" (dicionário Battaglia), "*in opposition to amusement or pleasure-seeking*" (Oxford), "*in Gegensatz von Scherz und Spass*" (Grimm).

Mas o que exatamente significa "sério" em literatura? Para Diderot, que introduz o *genre sérieux* em 1757, nos *Diálogos sobre o filho natural*, trata-se de uma forma intermediária entre a tragédia e a comédia⁶. É uma intuição genial. Porque efetivamente, com o advento do *ethos sério*, e com a concomitante multiplicação dos encheimentos, o romance encontra um ritmo novo, tranqüilo, um tipo de "neutralidade" narrativa que lhe permite funcionar sem ter de recorrer sempre a medidas extremas. Escreve-se e lê-se com um espírito novo, prosaico, sem esperar coisas inauditas a cada volver de página. Basta que a história seja "interessante" — para citar uma outra categoria dos *Diálogos* destinada por sua vez a grande fortuna.

O milenar liame entre o estilo e a condição social é assim conservado e ao mesmo tempo contornado: à elevação aristocrática do trágico e ao rebaixamento plebeu do cômico a classe média acrescenta uma forma que lhe é profundamente peculiar, uma forma justamente média, intermediária. Mas intermediário não significa *equidistante*, e tanto em Diderot⁷ como no século seguinte o sério anseia claramente por aparentar-se ao estilo das classes dominantes do passado (especialmente seu estilo público). Quem contemplar

(5) Embora o título escolhido por Auerbach para o livro aluda principalmente ao aspecto da "imitação" (*mimesis*), parece-me que sua verdadeira descoberta consiste justamente na união do "sério" e do "cotidiano", sobre o que de resto versava o longo estudo preparatório para *Mimesis*, "Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen" (in: *Travaux du séminaire de philologie romane*. Istanbul, 1937), em que também se tomavam em consideração os termos "dialético" e "existencial" como alternativas possíveis a "cotidiano".

(6) "Não me resta senão uma pergunta", lemos no final do segundo *Diálogo*: "Atente para o gênero de sua obra. Não é uma tragédia; não é uma comédia. O que é então, e que nome cabe lhe dar?". Na abertura do terceiro *Diálogo* Diderot responde definindo justamente o *genre sérieux* como "meio-termo entre os dois gêneros extremos", "posto entre os outros dois" etc. (Diderot, Denis. *Entretiens sur le fils naturelle*. In: *Oeuvres*. Paris, 1951, pp. 1.243ss).

(7) "Concluo que [o gênero sério] se inclina mais para a tragédia do que para a comédia" (ibidem, p. 1.247).

uma obra-prima da seriedade cotidiana do século XIX como *Place de l'Europe*, de Caillebotte [pág. 8], por exemplo, compreenderá que sério não quer dizer trágico, mas certamente cauteloso, impassível, grave, soturno, frio. A classe média se enrijece: agora atende por "burguesia" e usa a seriedade para se distinguir do imaginário ruidoso e carnavalesco do trabalho manual.

Mas da seriedade ainda falarei amiúde. Por ora, voltemos à teoria narrativa.

As estradas se dividem: fatos inauditos, vida cotidiana

Cento e dez enchimentos e três bifurcações: 97% de *Orgulho e preconceito* ocupados por episódios inconcludentes. Mas por quê? Para que serve toda essa vida cotidiana? Numa conversa como tantas, no oitavo capítulo do romance, fala-se da irmã de Darcy, de como é alta, de suas qualidades, das habilidades femininas em geral, da importância da leitura, tudo isso entrelaçado a um jogo de cartas, ao jogo da corte. Pode-se examinar o estilo, as normas da conversação, o perfil cultural das personagens, tudo o que se queira, mas a certa altura se diz: muito bem, mas, em suma, o que aconteceu aqui? Ou melhor: *aconteceu* de fato alguma coisa? E não, não aconteceu quase nada, o que é absurdo: um episódio típico de uma grande narradora (97%...) e não acontece nada? A teoria narrativa tem uma tese muito simples e elegante a respeito: uma história merece ser contada se uma norma foi violada (uma norma moral ou probabilística, ou as duas coisas juntas), se apresenta um "fato inaudito", como dizia Goethe. Mas nunca haverá nada de inaudito numa conversa bem-comportada — e é justamente isso que torna a obra de Austen (e de muito do Oitocentos europeu) tão estranha: por que contar matéria tão pré-escrita, tão avessa à narração? É muito mais lógico, para dar um exemplo qualquer, o que ocorre nesse grande *best-seller* da Antigüidade tardia que foi o *Romance de Alexandre*. Alexandre está com Hefesto, os servos estão escovando os cavalos, é preciso matar o tempo, e então — assim como em Austen — os dois vão dar um breve passeio. Mas então se deparam com Nicolau, rei dos acarnanianos, e num torneio de poucas frases se declara uma guerra. O enchimento está aí, mas só por um instante: é uma maneira de passar de uma bifurcação a outra, nada mais. O passeio, o cotidiano são tratados, em suma, como *o oposto da narração*: um fardo que afinal não se pode deixar de lado (de vez em quando também é necessário escovar os cavalos) mas que é removido o mais rápido possível para deixar espaço à narração propriamente dita.

De resto, as coisas ainda são assim no início do século XIX. *Belinda* (1801), de Maria Edgeworth, é um dos tantos exemplos de *marriage plot* da tradição inglesa, em que as grandes linhas do enredo são muito semelhantes às de Austen. Mas quando se passa do macro ao micro, isto é, do conjunto da trama aos episódios individuais que a compõem, percebe-se de imediato que quase não há traço de enchimento. Longe do cotidiano, *Belinda* é uma só

sucessão de golpes de cena: o possível amante Clarence Hervey abre uma carta (Vermeer...) e dela cai uma mecha de cabelos, que Belinda nota e interpreta da pior maneira; um criado entra para um afazer qualquer, vê dinheiro sobre uma mesinha e logo espalha uma calúnia de conseqüências dramáticas; uma mãe reencontra a filha, uma filha reencontra o pai, uma mulher redescobre o marido e ele a ela... E a quatro páginas do final: "... teríamos nos tornado absolutamente infelizes", explica Lady Delacour, "não fosse [...] pelo capitão Sutherland". "O capitão Sutherland! E quem é esse capitão Sutherland? Nunca ouvimos falar dele..." Tudo assim, às pressas: inventa-se uma nova personagem (e decisiva!) mesmo com o romance quase terminado.

E, repitamos, não há nada de estranho nisso. Quando Edgeworth narra, narra o inaudito, como sempre se fez (e se continuará a fazer no romance folhetinesco, no romance policial, nos romances exóticos, em muito da ficção científica...). Um diagrama feito numa escola primária de Manhattan exemplifica à perfeição o que estou procurando dizer. Mary Foote, a professora, e seus jovens colaboradores (bem, juveníssimos) leram a narrativa *Julian's glorious summer*, de Ann Cameron, e visualizaram a situação do protagonista ao longo de todo o arco dos acontecimentos. O gráfico salta continuamente de um extremo a outro: dez vezes feliz ou emocionado, catorze vezes triste, preocupado ou amedrontado — e só quatro vezes num estado intermediário (intermediário, como em Diderot) que eles chamaram "neutro" (ou "OK"). Ora, a revolução levada a efeito pelo enchimento romanesco pode ser visualizada assim: um gráfico em que o estado neutro se adensa desmedidamente e os extremos se esvaziam — o exato oposto do diagrama, em suma.

Diagrama de *Julian's glorious summer*, de Ann Cameron, elaborado por Mary Foote e alunos⁸



(8) "Em primeiro lugar decidíamos qual era a ação principal do capítulo, dispensando atenção particular àqueles momentos em que Julian se sentia diferente. Dávamos um nome àquele estado emotivo e o assinalávamos no diagrama. No final houve uma discussão interessante a propósito daquilo que as crianças notavam ao observar o diagrama. Elas disseram coisas como 'Os sentimentos de Julian mudam bastante'; 'Muitas vezes ele tem emoções fortes, tanto negativas como positivas, e poucas vezes se sente neutro'; 'É mais triste que feliz'" (carta de Mary Foote, 17/05/2000).

(9) Talvez aqui fosse mais exato falar de "meia" Austen, porque a estratégia do inaudito, desativada ao longo do eixo central da trama, permanece em vigor nos enredos secundários de seus romances (a exemplo de Lydia e Wickham em *Orgulho e preconceito* ou dos Crawford em *Mansfield Park*). Em resumo, ao tomar o novo caminho Austen não se afasta de todo do antigo, que continua visível às margens de sua obra. Trata-se de uma mistura de passado e futuro bastante freqüente quando um novo paradigma está tomando forma, sem se achar completamente firmado.

(10) Sertoli, Giuseppe. "I due Robinson". In: Defoe, Daniel. *Le avventure di Robinson Crusoe*. Turim, 1998, p. xiv.

(11) Rousseau, Jean-Jacques. *Emile* [1762]. In: *Oeuvres complètes*. Paris, 1969, vol. IV, pp. 455-456.

É exatamente isso o que faz Austen: desloca o inaudito para o fundo e traz o cotidiano ao primeiro plano⁹. Mas por que o faz? Como lhe ocorre essa idéia tão em desacordo com as leis elementares da narrativa? Isso, infelizmente, não é claro, assim como não é claro quanto àquele outro romance em que a nova hierarquia narrativa fez sua primeira aparição, isto é, *Robinson Crusoe* (1719). Lendo-se o frontispício original do livro, escreve com justiça Giuseppe Sertoli, parece que Defoe tinha em mente "um projeto narrativo diferente, do qual teriam restado traços no título do romance" —, *A vida e as aventuras estranhas e surpreendentes de Robinson Crusoe* —, e que "a seqüência da ilha não seria senão a expansão imprevista e descontrolada de um episódio interno" daquele projeto inicial¹⁰. Isto é, a ilha talvez fosse apenas um enchimento entre outros, que devia ligar entre si as "aventuras" bem mais atraentes prometidas pelo título (e depois postas em evidência nas edições populares e reduzidas do século XVIII). Mas então se verifica no romance de aventuras marítimas "uma expansão imprevista e descontrolada" do cotidiano: o superenchimento da ilha se liberta de suas funções estruturais e se torna significativo em si e por si. Rousseau, no *Emílio*, é o primeiro a compreender o que aconteceu: o *Robinson* deve ser "limpo de toda a sua pacotilha", começar "com o naufrágio" e limitar-se à parte da ilha, de modo que Emílio não perca tempo sonhando com aventuras e, antes, reflita sobre a parte séria do livro, o *trabalho* de Robinson ("ele vai querer saber tudo aquilo que é útil, e não vai querer saber mais do que isso"¹¹) — um modo antipático de tratar os meninos, mas também uma verdade, pois a ilha é efetivamente a pedra angular de *Robinson*.

O cotidiano se emancipou. E tomou todos um pouco de surpresa: o autor, que pensava num outro romance, os leitores, que até Rousseau "liam" exatamente o outro romance, e até os piratas editoriais. Bonito. Mas se conseguíssemos descobrir *por que* Defoe mudou de projeto e ampliou a parte da ilha... seria ainda mais bonito. Como é quase certo porém que jamais o saberemos, deixemos de lado a gênese do enchimento romanesco e rastree-mos as suas transformações no decorrer do século XIX.

A prosa do mundo

Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796), livro II, capítulo XII. Filina flerta com Wilhelm no meio da estrada, depois se levanta, caminha na direção do albergue, volta-se para dar uma olhadela. Um instante depois Wilhelm a segue, mas bem à porta é detido por Melina, diretor de uma companhia teatral, a quem há tempos prometera um empréstimo. Wilhelm pensa em Filina, garante ao outro o dinheiro para aquela mesma noite e segue adiante. Mas é detido mais uma vez, por Friedrich, que o saúda afetuosamente... e corre para chegar antes dele a Filina. Wilhelm vai para o seu quarto, onde encontra Mignon; está aborrecido, não repara nela; Mignon se inquieta, Wilhelm mal nota (para ele, isso é só mais um enchimento). Sai de novo, vê o taberneiro falando com um forasteiro, nota que este o observa de esguelha...

Prosa do mundo, como a chamará Hegel: as aspirações de Wilhelm frustradas e dispersas num emaranhado de fatos menores. Mas é uma prosa em que o amargor da desilusão se confunde curiosamente com um fortíssimo senso da *possibilidade*. Aquele empréstimo concedido a contragosto, por exemplo, faz decolar a fase estética do romance, com as suas memoráveis discussões sobre a arte dramática; o medo de perder Wilhelm atíça a paixão de Mignon (e lhe dita, um pouco mais adiante, o poema lírico "Kennst du das Land"); o forasteiro que conversa com o taberneiro prepara a visita de Wilhelm ao castelo, onde o encontro com Jarno dará início à seqüência conclusiva do romance. E assim por diante.

Entendamo-nos: nada disso se *realiza* naquelas duas ou três páginas do segundo livro. Trata-se apenas de possibilidades, mas que bastam para "despertar" o cotidiano e torná-lo vivo, narrativo: mesmo que o episódio não cumprisse todas as suas promessas, restaria de qualquer modo a recordação daquele momento de abertura. É um modo novo, *secularizado*, de contar uma história: seu sentido está disperso em cem momentos diferentes — sempre precário, sempre insatisfatório, misturado à indiferença do mundo, mas também sempre tenazmente presente. É uma perspectiva que Goethe não conseguiu jamais conciliar de todo com o aspecto teleológico do *Bildungsroman* (muitíssimo sentido, mas tudo no final). Ainda assim, o primeiro passo foi dado.

Goethe revela o cotidiano com o sentido da possibilidade; Scott, em *Waverley* (1814), pondo em cena os rituais do passado: a caça, o canto, os banquetes, os brindes... Cenas estáticas, até mesmo um pouco tediosas; mas *Waverley* é inglês, não conhece a Escócia, faz mil perguntas, não compreende as coisas, ofende seus hóspedes — e a rotina cotidiana se ilumina de pequenas surpresas. Entenda-se bem: não é que *Waverley* (e o romance histórico em geral) seja uma constelação de enchimentos como o *Meister*; não, a atmosfera ainda é meio gótica, a *Weltgeschichte* está às portas, as histórias de amor e de morte conferem um tom melodramático a tudo. Mas no interior do melodrama Scott consegue *retardar* a ação, cumulando-a de pausas. E no interior dessas pausas — abramos aqui uma janela para a próxima seção do ensaio — toma forma aquele estilo analítico-impessoal que será típico do romance oitocentista; e que permitirá, por sua vez, que se conceba a descrição de modo inteiramente novo. E é lógico que tudo isso ocorra nos enchimentos e não nas bifurcações: estas são intensas, bruscas, não permitem olhar ao redor com calma, enquanto os enchimentos são suaves, dão tempo suficiente para observar os detalhes, para ser preciso — e também um pouco mais "imparcial", dirá o Scott de *The heart of Midlothian* (1818). É típico da evolução literária esse estafeta que conduz do enchimento ao estilo analítico e deste à descrição: a nova técnica não permanece isolada, mas provoca uma pequena reação em cadeia no resto da obra, uma *wave of gadgets*, uma onda de pequenas invenções, como diriam os historiadores da Revolução Industrial. No decorrer de uma geração, a onda redesenha a paisagem.

Balzac, segunda parte das *Ilusões perdidas* (1839). Lucien de Rubempré está escrevendo (finalmente!) o seu primeiro artigo, que constituirá uma verdadeira "revolução no jornalismo". É a oportunidade que ele espera desde o dia em que chegou a Paris. Mas nas pregas desse episódio esconde-se um outro: o jornal está sem artigos, qualquer coisinha serve, rápido, não importa sobre o quê, basta preencher os espaços em branco; e um amigo de Lucien, introduzido por uma vírgula despreziosa, põe-se também a escrever. É quase a idéia platônica do enchimento romanesco: um trecho que preenche um pouco de espaço, nada mais. Entretanto, esse tapa-buraco acaba por atingir um grupo de pessoas que mais tarde, depois de mil reviravoltas, selará a derrocada de Lucien.

É o mundo de Balzac. Como no "efeito-borboleta" de que fala a teoria do caos, o evento inicial pode muito bem ser insignificante, mas o sistema no qual ele se dá — a universal *sobredeterminação* da grande cidade — é suficientemente rico de variáveis para agigantar seus efeitos além de toda expectativa. Entre o começo e o fim de cada ação sempre há alguma coisa que se interpõe, um vetor narrativo imprevisto, uma "terceira pessoa" que persegue seus objetivos particulares e *acaba* por desviar o curso das coisas numa direção inesperada; assim, também os episódios mais ordinários e inócuos tornam-se capítulos de romance (o que, em Balzac, nem sempre é agradável...).

O *Bildungsroman* e o sentido agridoce da possibilidade; o *novel of manners* e o mundo prescrito das boas maneiras; o romance histórico e a ressurreição do cotidiano desaparecido; o romance urbano e a narrabilidade das estruturas complexas. Uma verdadeira "descoberta" do cotidiano opera-se no romance da primeira parte do século XIX: a trama se adensa, enche-se de mil coisas (como quase tudo na época: as nações se enchem de estradas e depois de ferrovias; as cidades, de casas; estas, de móveis; os móveis, de infinitos objetos...). Em Defoe o enchimento ainda apresentava um quê de abstrato e francamente tedioso (um sujeito seminu que trança uns cestos etc.). Mas o século XIX quer subtrair o cotidiano ao tédio: sacudi-lo, fazer dele narração. E consegue, como vimos, até mais ou menos a metade do século. Depois, a atmosfera muda. Refletindo sobre uma página de *Madame Bovary* (1857) em que Emma e Charles jantam juntos — e pode haver um enchimento mais perfeito do que esse? —, diz Auerbach:

*Naquela cena nada ocorre de extraordinário, e sequer ocorreu algo de extraordinário nos momentos que imediatamente a precederam. É um momento qualquer de uma hora que retorna regularmente, em que marido e mulher jantam juntos. [...] Nada ocorre, mas o nada se tornou alguma coisa grave, obscura, ameaçadora*¹².

Um cotidiano grave e ameaçador... Culpa do casamento com um homem medíocre? Sim e não. Sim, porque Charles decerto é um fardo na vida de

(12) Auerbach, Erich. *Mimesis*. Turim, 1967, p. 263. O trecho de Flaubert é o mesmo comentado na abertura daquele mencionado ensaio de 1937, "Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen". Hoje abrimos *Mimesis* e o livro começa com a Bíblia e a *Odisséia*, mas num sentido mais profundo ele principia com *Madame Bovary*, ou melhor, com os "enchimentos" de *Madame Bovary*. É aí que Auerbach reconhece pela primeira vez os aspectos do "cotidiano sério".

Emma; mas também não, porque o remédio habitual para esse estado de coisas — o adultério ou mesmo os dois adultérios da senhora Bovary — não remedia propriamente nada: com Rodolphe e Léon ela reencontra exatamente "os mesmos aborrecimentos do casamento", as mesmas horas "que voltam regularmente" e em que mais uma vez nada ocorre de extraordinário. Espera-se a "aventura" e se reencontra a gravidade do cotidiano.

A guinada que se opera em Flaubert fica ainda mais visível em contraste com um outro romance de adultério, *Fanny* (1858), de Ernest Feydeau, que à época é associado a *Madame Bovary*, mas não é senão o seu exato oposto: êxtases e desesperos, suspeitas infames e revelações celestiais — tudo narrado em tons implacavelmente hiperbólicos. Nada mais distante da neutralidade cinzenta de *Madame Bovary*, com seus clichês baratos, suas frases graves e sem graça, seu *éternel imparfait* (Proust)... O imperfeito: o tempo que não promete surpresas, o tempo do mundo notório, da repetição, dos enchimentos, do pano de fundo — mas de um pano de fundo que agora se tornou *mais importante que o primeiro plano*¹³. Poucos anos depois, na *Educação sentimental*, nem o 1848 consegue sacudir a inércia das coisas: o que é com efeito inesquecível no romance não é o "fato inaudito" da revolução, mas o seu oposto: o refluir das águas, o retorno dos velhos lugares-comuns, dos egoísmos mesquinhos, das fantasias sem força e sem alcance...

O pano de fundo que engole o primeiro plano. O capítulo seguinte se passa na Inglaterra, em 1872, numa cidade de província que parece dominada pela segunda lei da termodinâmica: "imperceptível arrefecimento" dos entusiasmos juvenis, escreve George Eliot, que conduz inexoravelmente à "gente nivelada pela média e pronta a ser empacotada por atacado" — *Middlemarch* (1872), cap. XV. Aqui Eliot está falando de Lydgate, o jovem médico que lhe sugeriu a idéia genial de narrar uma vida completamente arruinada pelas coisas de somenos: "um sucumbir sem alegria aos pequenos estímulos circunstanciais, que é uma história de perdição bem mais comum que aquele imponente pacto inquebrantável" (cap. LXXIX). Tristeza: Lydgate já não sabe nem vender a própria alma, como em Goethe ou Balzac; ele a põe a perder distraído entre aqueles mil "pequenos estímulos" que não são nada para ele — e que, muito pelo contrário, estão decidindo sua vida¹⁴. Era um jovem insólito, esse Lydgate, e depois de alguns anos em *Middlemarch* também ele é "nivelado pela média". Não aconteceu nada de extraordinário, diria Auerbach; no entanto, já aconteceu tudo.

Por fim, *Os Buddenbrook* (1901), de Thomas Mann, em que o recurso ao *leitmotiv* oferece uma versão extraordinariamente elegante — quase um destilado — da vida cotidiana do século XIX. As expressões exaltadas e sempre iguais de Tony, os gestos irônicos e um tanto desdenhosos de Tom, as palavras judiciosas e prosaicas dos tantos comprimários, a dor de dente do pequeno Hanno... nos *Buddenbrook* todos esses enchimentos se desfazem até das suas modestas tarefas narrativas e se tornam, simplesmente, *estilo*. Aqui tudo passa e morre (como em *O anel dos nibelungos*, de Wagner), mas

(13) "Os romances de Flaubert, como em geral a literatura narrativa do realismo e do naturalismo, distinguem-se precisamente por uma predominância evidente do *imparfait* na parte narrada. [...] o pano de fundo se torna o mais importante, e o primeiro plano, menos importante" — lê-se assim em Weinrich, Harald. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*. Bolonha, 1978, pp. 134 e 136. Mais adiante Weinrich acrescenta que os tempos verbais típicos do pano de fundo, e portanto também do enchimento ("o *imparfait de rupture* em francês e os tempos terminados em -ing da língua inglesa"), difundem-se exatamente no período 1800-50 (p. 189).

(14) "Os pontos intermediários, as mediações — tudo isso que *Middlemarch* chama de 'mediuns' ('hostis', 'mesquinhos', 'atrapalhados', 'opacos e sufocantes') — não são meros preenchimentos, postos ali para matar o tempo, mas desviam o curso das coisas do objetivo preestabelecido [...], e a vida [de Lydgate] é determinada justamente pela repetição das suas desatenções" (Miller, D. A. *Narrative and its discontents*. Princeton, 1981, p. 142).

as frases que compõem os *leitmotivs* permanecem e tornam inesquecível o que vai desaparecendo, assim como naquele outro esplêndido *leitmotiv* que é o álbum de família dos Buddenbrook, com seu "respeito quase religioso pelos fatos" e o "realce pleno de reverência dedicado aos acontecimentos mais modestos". Palavras que exprimem à perfeição a solicitude com que o Oitocentos burguês voltou-se para a vida de todos os dias, e que convida a algumas reflexões ulteriores.

Racionalização

Que virada rápida! Por volta de 1800 o enchimento ainda é uma raridade, e cem anos depois está por toda parte (os Goncourt, Zola, Maupassant, James...). Vocês acreditavam ter lido *Meister* ou *Middlemarch*, mas não, leram enormes coletâneas de enchimentos — que de resto foram a única invenção narrativa verdadeira do século XIX. E quando uma novidade tão prosaica e modesta consegue difundir-se por toda parte, deve haver algo na cultura circunstante que se encontra em profunda sintonia com ela. Se os enchimentos se multiplicam, os leitores europeus devem sentir prazer em lê-los, e os romancistas em operá-los. Mas de onde vem esse prazer? Livro estranho esse *Buddenbrook*, escreve a Mann uma leitora inteligente: não acontece nada e no entanto não me aborreço absolutamente. De fato, estranho. Como é que o cotidiano se tornou interessante?

Para compreendê-lo, é preciso fazer um pouco de *reverse engineering*, de engenharia às avessas: às avessas, no sentido de que o objeto já está dado e não se trata de projetá-lo, mas de proceder de frente para trás, desde o modo como está feito até a sua razão de ser. Sabemos *como* é feito o enchimento; muito bem, agora se trata de compreender o seu *porquê*: que necessidade simbólica se põe a satisfazer. E na passagem do "como" ao "porquê" o horizonte se altera: o "como" nós o encontramos na teoria narrativa, nos romances, na literatura; já o "porquê" se encontra do lado de fora da literatura: na história social, e mais exatamente na história da moderna vida privada. A começar justamente da Holanda de Vermeer, onde começa a tomar forma o mundo privado que ainda está conosco: casas mais cômodas e iluminadas, em que as portas se multiplicam, os aposentos se diferenciam e um deles se torna precisamente o lugar da vida cotidiana: a sala de estar—o "*soggiorno*", "*locale adibito al ricevimento degli ospiti, alla conversazione*" (dicionário Battaglia); a "*drawing room*", que na verdade é a "*with-drawing room*", o aposento onde a classe média se aparta da criadagem e usufrui aquele bem novo que é o "tempo livre"¹⁵. A sala de Vermeer e do romance: de Goethe, Austen, Balzac, Eliot, Mann... Um espaço sempre disponível, sempre pronto a dar início a uma história.

Essa história, porém, é entrecortada pela crescente *regularidade* da vida privada. As personagens de Vermeer são asseadas, zelosas; lavaram paredes e pisos, janelas e toalhas e vestidos; aprenderam a ler e a escrever,

(15) As condições mencionadas por Jürgen Kocka "para que a cultura burguesa possa se realizar" parecem saídas de um quadro de Vermeer: "uma renda constante e bem acima do mínimo de subsistência [...], certa liberdade para a mãe e os filhos de um trabalho manual precoce e sufocante, de modo que lhes seja possível conservar e reproduzir aquela cultura; decerto também algum distanciamento burguês do trabalho manual; e sobretudo, tempo livre" ("Borghesia e società borghese nel XIX secolo. Sviluppi europei e peculiarità tedesche". In: Kocka, Jürgen (org.). *Borghesie europee dell'Ottocento*. Pádua, 1989, p. 23).

a entender os mapas, a tocar alaúde e cravo... Têm muito tempo livre, é verdade, mas não fazem dele um uso tão sério que pareçam estar sempre *trabalhando*. Lukács, em *A alma e as formas*:

*A vida é dominada pelo que se repete sistematicamente, regularmente, pelo que deve forçosamente repetir-se, pelo que deve ser feito sem consideração pelo prazer ou desprazer. Em outras palavras: o domínio da ordem sobre os estados de espírito, do durável sobre o momentâneo, do trabalho tranqüilo sobre a genialidade alimentada de sensações*¹⁶.

(16) Lukács, Georg. 'La borghesia e l'art pour l'art'. In: *L'anima ele forme*. Milão, 1963, p. 124.

O domínio da ordem sobre os estados de espírito. Sombras weberianas. Com a Reforma, lê-se na *Ética protestante*, o controle sobre os comportamentos cotidianos se torna mais atento e severo:

*A ascese cristã [...] quase dominara eclesiasticamente o mundo; mas, de um modo geral, deixara à vida cotidiana profana o seu caráter naturalmente desabusado. Agora ela vinha ao mercado da vida, fechava atrás de si as portas do claustro e começava a impregnar de sua metodização a vida cotidiana profana*¹⁷.

(17) Weber, Max. *Ética protestante e lo spirito del capitalismo*. Florença, 1972, p. 258.

Toma forma assim a urdidura secreta daquilo que Mann chamava "o meio milênio burguês". São os "ritmos ocultos" analisados por Zerubavel: aquelas atividades regulares, repetidas, que "interferem nos desejos espontâneos do indivíduo" e "enrijecem" a vida¹⁸ (como no terrificante rito burguês da aula de piano); é "a inclinação típica a um modo de vida racional e metódico" mencionada por Kocka¹⁹; são os "bons lucros" descritos por Barrington Moore: "pequenos mas estáveis, que se obtêm com uma atenção laboriosa ao particular"²⁰; é "a domesticação do acaso" (Ian Hacking) produzida pela estatística do século XIX, ou a rápida e reveladora difusão de palavras (e de ações) como "normalizar" e "estandardizar".

(18) Zerubavel, Eviatar. *Ritmi nascosti. Orari e calendari nella Vita sociale*. Bolonha, 1985, pp. 81 e 26.

(19) Kocka, op. cit., p. 19.

(20) Moore Jr., Barrington. *Aspetti morali dello sviluppo economico*. Turim, 1999, p. 69.

"Por que o enchimento se firmou?", eu me perguntava mais acima. Por isto: ele oferecia aquela espécie de prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa. O enchimento faz do romance uma "paixão calma", como no genial oxímoro com que Hirschmann define o interesse econômico moderno. Ele é um sintoma e um aspecto da "racionalização" (Weber) da existência moderna: um processo que se inicia nas esferas da economia e da administração mas depois as transpõe e invade os âmbitos do tempo livre e da vida privada, do divertimento e do sentimento (poucos fazem caso disso, mas o último livro de *Economia e sociedade* é dedicado à racionalização... da linguagem musical). Em suma, o enchimento é uma tentativa de *racionalizar o romance* e desencantar o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras e nada de milagres.

Vêm à mente aquelas páginas da *Ética protestante* em que Weber contrapõe o capitalismo "de aventura" — desprovido de controles e de escrúpulos éticos, carismático, que confia descaradamente na sorte, essa figura que parece viver no mundo romanesco e que, assim como o gênero romanesco, se encontra praticamente em todas as épocas e lugares — ao *ethos* sóbrio, constante, contido, sério do capitalismo racional-burocrático (que é por sua vez, como o *novel*, uma invenção européia recente). Com efeito, esse é exatamente o mundo do romance burguês, mas não por seus conteúdos, não porque se fale de comerciantes, industriais e companhia bela (destes, ao contrário, se fala muito pouco): é que por meio do enchimento a lógica da racionalização atua sobre a *forma mesma* do romance, o seu ritmo narrativo. E no seu ápice esse processo parece estender-se até a cultura de massa. Penso na "lógica" de Holmes ou em Verne: *A volta ao mundo em oitenta dias* é sobrenomeado "o romance do moto perpétuo", mas moto *prescrito* seria mais exato, com aquela sua idéia de uma pontualidade planetária, de um herói que *crê* nos horários dos navios e trens como um monge beneditino no seu *horarium*, aquela primeira gaiola de aço da vida cotidiana...

Mas um romance não é apenas uma história, um concatenar-se de ações pequenas e grandes. A história é posta em palavras; torna-se estilo. E então, o que acontece?

George Eliot descreve

Middlemarch, capítulo XX. Dorothea está em Roma, no seu quarto, e chora — "indefesa", explica Eliot, diante dessa "incompreensível Roma":

Ruínas e basílicas, palácios e colossos imersos num presente sórdido, onde tudo o que era vivo e pulsante parecia se afundar na profunda degeneração de uma superstição divorciada da reverência; a desbotada mas ainda intensa vida titânica a perscrutar e relutar nas muralhas e arcos; as longas perspectivas de brancas formas cujos olhos marmóreos pareciam reter a luz monótona de um mundo estranho: toda aquela vasta ruína, sensorial e espiritual, de ideais ambiciosos, confusamente misturada aos sinais vivos do esquecimento e da degradação, de início a abalou como uma descarga elétrica, e depois se impôs a ela com aquela aflição peculiar de uma profusão de idéias tumultuadas que bloqueia o fluxo das emoções.

Dezenas de polissílabos acumulados uns sobre os outros para formar o sujeito do período, e aquele minúsculo "a" como seu único objeto. O desequilíbrio entre Roma e Dorothea não poderia ser mais bem expresso; e talvez não pudesse ser expresso absolutamente sem aquele traço inconfun-

dível do estilo eliotiano que é a sua *precisão*. As ruínas e as basílicas estão "imersas" em um presente "sórdido", onde tudo o que está vivo (melhor: "vivo e pulsante") se afunda (melhor: "parece se afundar") em uma degeneração "profunda", ligada a uma "superstição" ora "divorciada da reverência". Cada termo é ponderado, qualificado, precisado. Nosso mundo se tornou "infinitamente maior e por toda parte mais rico de dádivas e perigos que o mundo dos gregos", escreve Lukács na *Teoria do romance*²¹, e essa infatigável nomeação do detalhe constitui seu estilo. A prosa. Escrita. A prosa como trabalho, e mais exatamente trabalho *de análise*. Hegel:

(21) Lukács, Georg. *Teoria del romanzo*. Roma, 1972, p. 41.

*Podemos propor como lei da representação prosaica a exatidão, de um lado, e a distinta determinação e a clara inteligibilidade, de outro, ao passo que o metafórico e o figurativo são em geral relativamente privados de clareza e exatidão*²².

(22) Hegel, Georg W. F. *Estética*. Turim, 1967, p. 1.124.

Trata-se de um outro nível semântico de "sério": aquele que "*s'applique fortement à son objet*" (Littré); "*profondamente concentrato su quello che sta facendo*" (Battaglia) — e logo revemos a mulher de azul, com aquelas suas feições de George Eliot jovem. Sério como *serious*, mais do que como *earnest*, porque aqui o que importa não é a ética em si e por si (a recusa da *pleasure-seeking*, do *Spass* e assim por diante), mas sobretudo a ética *profissional*: a ética do especialista (como o narrador de *Middlemarch*, especialista na linguagem), daquele que se põe inteira e escrupulosamente a serviço do trabalho a cumprir. E não é apenas um dever exterior, a "distinta determinação e clara inteligibilidade", que emerge da página de *Middlemarch*: meio século depois, na famosa conferência sobre a "Ciência como vocação", Weber explicará esplendidamente que a moderna "vocação para a ciência" (e para a literatura) está ligada à especialização de forma tão profunda "que o destino da própria alma depende justamente da exatidão daquela conjectura"²³. O destino da própria alma! E pensamos no *mot juste* de Flaubert, naturalmente, bem como na diagnose desse estilo por Thibaudet: "não um dom gratuito e fulminante, mas o produto de uma disciplina a que ele chega um pouco tarde"²⁴.

(23) Weber, Max. "La scienza come professione". In: *Il lavoro intellettuale come professione*. Turim, 1948, pp. 16 e 13.

(24) Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert*. Paris, 1935, p. 204.

Não um dom, mas uma disciplina: eis o romance do século XIX. E não só o romance. Thomas Mann, *Doutor Fausto* (1947), cap. XXV:

Toma, por exemplo, a "idéia", como vocês denominam aquilo, [...] a idéia é coisa de três ou quatro compassos; não é? Nada mais. Todo o resto é elaboração, trabalho de pé-de-boi. Não achas? Muito bem, mas nós, como experientes conhecedores das belas-letas, constatamos que essa idéia não é nova, que se aproxima muito de alguma passagem de Rimsky-Korsakov ou de Brahms. Que fazer? A gente modifica simplesmente a idéia. Mas uma idéia modificada... hum... será que ela é ainda

*uma idéia? Dá uma olhada nos cadernos de esboços de Beethoven! Lá, nenhuma concepção temática permanece intacta, tal como Deus a forneceu. É alterada e acrescenta-se na margem: Meilleur. Nesse meilleur por enquanto nada entusiástico expressam-se falta de confiança na inspiração divina e pouca reverência a ela*²⁵.

(25) Na tradução ao português de Herbet Caro.

"Meilleur". Eliot deve ter-se dito sempre essa palavra. Relemos aquela página de *Middlemarch* e nos perguntamos: mas valeu a pena?"... e depois se impôs a ela com aquela aflição que não é senão uma profusão de idéias confusas que bloqueia o fluxo das emoções": mas quem será capaz de seguir de fato — de *compreender* — essas frases sem se perder no labirinto da precisão? A riqueza da prosa romanesca, escrevia Lukács, custa a perda da totalidade. É verdade. Mas Eliot segue em frente, acrescentando incisos, subordinadas, qualificações... Por quê? O que toma a precisão mais importante do que o sentido?

O princípio de realidade

Uma página célebre do primeiro livro do *Meister*:

Que vantagens não proporcionam ao comerciante as partidas dobradas! É uma das mais belas invenções do espírito humano, e todo bom pai de família deveria introduzi-las em sua própria casa [...]. A ordem e a clareza acentuam o gosto pela economia e pelo lucro. Um mau administrador sente-se muito à vontade às escuras; não lhe apetece calcular de boa vontade as somas que deve. Um bom patrão, ao contrário [...], não se amedronta sequer com uma desgraça que venha a tomá-lo desagradavelmente de surpresa, pois logo descobrirá quais lucros poderá lançar no outro prato da balança (cap. X).

Uma das mais belas invenções do espírito humano... Por razões econômicas, naturalmente, mas também, e sobretudo, por razões morais: as partidas dobradas obrigam a *olhar de frente os fatos*: todos os fatos, inclusive os desagradáveis. O princípio de realidade. Com a sua crescente dependência do mercado, escrevem Davidoff e Hall, as classes médias devem aprender a ter sob os olhos as entradas e saídas; e começam assim a manter a sua contabilidade nos novos *accounting books* impressos pelas editoras a preços baixos — que por sua vez também imprimem sua marca no resto da existência, como no caso daquela Mary Young que, entre 1818 e 1844, a par das contas domésticas, mantém igualmente "uma espécie de partidas dobradas da própria vida pública e privada"²⁶. Em suma, um pouco como Robinson, que discrimina em

(26) Davidoff, Leonore e Hall, Catherine. *Family fortunes. Men and women of the English middle class, 1780-1850*. Londres, 1987, p. 384.

colunas os "bens" e os "males" de sua condição de náufrago; ou como o álbum de família dos Buddenbrook, com seu "respeito quase religioso pelos fatos".

Terceiro aspecto da seriedade: a *ernste Lebensführung*, a conduta de vida sólida e responsável, que é para Mann a pedra angular do mundo burguês. A questão aqui não é tanto de gravidade ética ou de concentração profissional do especialista, mas de uma sorte de *honestidade comercial* extensiva a todo o resto da existência: seriedade como confiabilidade, método, "ordem e clareza", *realismo*. Justamente no sentido do princípio de realidade, em que o acerto de contas com a realidade se torna, da necessidade que é, um "princípio", um valor. A contenção dos próprios desejos imediatos já não é mera repressão: é *cultura*, estilo. Leia-se esta cena do *Robinson*, com sua típica alternância de desejos (em negrito), dificuldades (sublinhadas) e soluções (em itálico):

Da primeira vez que saí, descobri imediatamente **que na ilha havia cabras, o que me encheu de alegria;** mas com um desafortunado porém, vale dizer, que eram tão ariscas, astutas e ligeiras, que chegar perto delas era a coisa mais difícil do mundo. *Mas não desanimei com isso, sem duvidar de que poderia de quando em quando matar alguma,* como em pouco aconteceu, pois, *depois de descobrir que locais percorriam, comecei a tocá-las do seguinte modo:* observei que, se me avistavam nos vales, mesmo que estivessem grimpadas nas rochas, fugiam de mim como se estivessem assustadíssimas: *mas se pastavam no vale, e eu andava por cima, não davam por mim, donde concluí que, devido à posição dos olhos, sua vista era dirigida para baixo [...].* Da primeira vez que disparei contra esses animais, matei uma fêmea que era seguida por um cabritinho, o que me comoveu profundamente; mas quando a cabra tombou, o cabritinho permaneceu imóvel perto dela até que eu cheguei e a apanhei, e não só isso: quando carreguei a cabra em meus ombros, o cabritinho me seguiu até o meu refúgio; quando a coloquei no chão, tomei o cabritinho nos braços e o pus para dentro da paliçada, **na esperança de domesticá-lo;** mas ele não queria comer, *de modo que fui obrigado a matá-lo e comê-lo.*

Um "mas" depois de outro (em inglês são sete, mais um "mesmo que", em uma dúzia de linhas). "A vontade, a vontade tenaz, inflexível, indomável, é a suprema qualidade britânica", diz um artigo da metade do século sugestivamente intitulado "Do sério e do romanesco na vida inglesa e americana"²⁷, e essa página transbordante de orações adversativas — que no entanto não impedem Robinson de alcançar seu objetivo — confere-lhe plena razão. Tudo aqui é examinado *sine ira et studio*, como diz a máxima de Tácito com que Weber gostava de resumir o processo de racionalização: sem ira, sem parcialidade, como se Robinson não fosse tocado diretamente por tudo isso; cada problema é decomposto em elementos distintos (o ângulo

(27) "Du sérieux et du romanesque dans la vie anglaise et américaine". *Revue des Deux Mondes*, 15 de setembro de 1858, p. 451.

visual das cabras, a posição de Robinson em relação a elas) e tratado por conseguinte. O desejo frustrado não explode em fúria irracional; o desejo consumado não se esvai em preguiça satisfeita. A cada vez recomeça-se do princípio: um enchimento sucede a outro, até que o objetivo seja atingido. Dividir ordenadamente o fluxo confuso da vida, precisar bem os elementos, concatenar com método os meios aos fins — em suma, *racionalizar a existência* — é o primeiro passo para dominá-la. O estilo analítico revela aqui a sua origem pragmática, a meio caminho entre a natureza de Bacon (que se comanda obedecendo-lhe) e a burocracia de Weber, com sua "exclusão do amor e do ódio, de todos os elementos afetivos puramente pessoais, em geral irracionais e incalculáveis". E pensamos de novo em Flaubert — a quem de resto a "impessoalidade 'objetiva'" do burocrata weberiano ("tão mais perfeito quanto mais se 'desumaniza'") não seria de modo algum desagradável²⁸.

(28) Weber, Max. *Economia e società*. Turim, 1999, vol. IV, pp. 76 e 101.

As estradas se dividem: narrar ou descrever?

Impessoalidade "objetiva": eis um belo modo de resumir a essência do estilo analítico — que é "objetivo", entre aspas (como também, mais tarde, a "seriedade 'objetiva'" de *Mimesis*), não porque os seus muitos detalhes possam abolir a diferença entre a representação e o seu objeto (isso nunca será possível, sejam quantos forem os detalhes), mas porque a sua presença maciça *empurra a personalidade do escritor para as margens do quadro*. Enfim, não é tanto a objetividade que aumenta; é a subjetividade que diminui. Hans Robert Jauss:

A então nascente historiografia do século XIX [...] seguia o princípio de que o historiador deve esconder a própria presença, de modo que a história se narre por si mesma. A poética aqui implícita não é outra senão a do romance histórico [...]. Contudo, essa nova poética da narração histórica ainda não se caracteriza por aquela exploração material e por aquela revitalização poético-anedótica do passado com que os romances de Walter Scott sabiam satisfazer a curiosidade histórica infinitamente melhor que a historiografia precedente. Que o romance scottiano pudesse incitar a historiografia científica a uma representação individualizante do passado, coisa de que a historiografia precedente não era capaz, justamente isso dependia de um princípio formal. O que nos romances de Scott tanto impressionou Augustin Thierry, Barante e outros historiadores da década de 1820 foi [o fato de que] o narrador do romance histórico fica inteiramente no fundo da cena²⁹.

(29) Jauss, Hans Robert. "Storia dell'arte e storia generale". In: *Storia della letteratura come provocazione*. Turim, 1999, pp. 238-239, grifo meu.

O narrador que fica no fundo da cena... Tomemos *Castle Rackrent*, o romance (quase) histórico de Maria Edgeworth publicado em 1800 (e que

Scott, no "General preface" de 1829 aos *Waverley novels*, apresenta como o modelo de seu próprio trabalho). *Castle Rackrent* é inteiramente narrado por um velho criado e *factotum* irlandês, Thady Quirk, graças ao qual Edgeworth pode lançar uma ponte entre o ontem dos fatos narrados e o hoje da narração, e também entre o alhures da vicissitude irlandesa e o aqui do público inglês. Thady é um tipo vivaz, um pouco abjeto, um pouco dúplice, que confere densidade à narrativa; mas exatamente por isso ele não tem de fato a intenção de "esconder a própria presença, de modo que a história se narre por si mesma". Leiam-se estas duas descrições, a primeira tirada de *Castle Rackrent* e a segunda de *Kenilworth* (1821), de Scott:

Fui o primeiro a ver a esposa, porque mal se abriu a porta da carruagem, e bem no momento em que ela apoiava o pé sobre o degrau, aproximei o archote do seu rosto a fim de iluminá-lo, ao que ela fechou os olhos, mas consegui ver muito bem todo o resto, e tive um grande choque, porque à luz era pouco melhor do que uma negra africana, e parecia coxa...

O astrólogo era um homem de baixa estatura e parecia bem entrado em anos, pois sua barba era longa e branca e caía ao longo do seu colete negro até a faixa de seda. Os cabelos eram da mesma cor venerável, mas as sobrancelhas eram escuras, como os olhos negros, argutos e penetrantes que elas dominavam, e tal peculiaridade conferia algo de selvagem e singular à fisionomia do velho. As maçãs do rosto ainda eram frescas e rosadas, e os olhos de que falamos, pela argúcia e crueldade, faziam pensar nos de um rato.

Escolhi propositalmente dois trechos com o mesmo objeto — um *villain* judeu, com todos os automatismos simbólicos que tal figura comporta em tempos de anti-semitismo difuso —, cujas diferenças não podem, portanto, ter origem temática. Mas lá estão as diferenças. Em Edgeworth, Thady se mistura fisicamente à cena ("Fui o primeiro a ver... aproximei o archote... consegui ver muito bem...") e nela projeta as próprias reações emotivas ("tive um grande choque... era pouco melhor do que uma negra africana"): o que sobretudo a passagem comunica são exatamente *suas reações pessoais*. Em Scott, a personalidade do narrador é "objetivada" nos detalhes interiores da cena: a barba é especificada por dois adjetivos emotivamente neutros, seu comprimento é mensurado sobre vestes comuns, das quais se diz a cor, o tecido... É certo que aqui e ali ainda se percebe algum arroubo emotivo ("fisionomia selvagem", "os olhos faziam pensar nos de um rato"), mas, feitas as contas — e ainda que o *villain* de Scott seja muito mais sinistro que o de Edgeworth —, em *Kenilworth* o decisivo é a *apresentação analítica* da personagem, e não a sua avaliação ética; a definição *interna* da cena, não as reações de quem está de fora.

O historiador se põe de parte a fim de que a história se narre por si mesma... Agora se compreende melhor o que Jauss tem em mente. Mas há um detalhe a mais: o estilo analítico-impessoal emerge não tanto na *história*, mas nas *descrições*. Vejamos.

No Prefácio de 1829, pouco depois de mencionar Edgeworth, Scott fala de um outro proto-romance histórico, *Queenhoo-Hall*, de Joseph Strutt, publicado postumamente, em 1808, com uma "rápida conclusão" escrita pelo mesmo Scott, a pedido do editor. *Queenhoo-Hall* foi um fiasco total, que Scott debita à linguagem "excessivamente arcaica" de Strutt (propondo-se, de sua parte, a usar uma prosa "mais ligeira e mais apropriada à compreensão geral"). Ora, é bem verdade que de quando em quando o inglês de Strutt causa espanto³⁰, mas a coisa não é sempre assim, e não basta para explicar o insucesso. No caso, a maçada é mesmo o modo como Strutt descreve o passado. Eis como apresenta a casa que dá título ao romance:

(30) Eis um exemplo, bonito demais para ser arruinado com uma tradução: "Away, away, ye varlets! I weened it was an iddle frolic! — uncase in an instant; and off with these lozel knackeries!".

Os Boteler eram uma família de renome em Hertfordshire. Lorde Edward Boteler, como já se disse, usufruía o favor do soberano, e tinha na corte um cargo importante. Queenhoo-Hall, a augusta casa da família, encontrava-se a cerca de quatro milhas da cidadezinha de Hertford; era um edifício espaçoso, e dele hoje ainda restam inúmeros traços.

Lorde Edward casou-se quando ainda era muito jovem...

"Um edifício espaçoso": final da descrição. Três palavras. Scott gastaria pelo menos meia página, mas Strutt se detém o mais cedo que pode. E não é só ele. Em *The loyalists*, de Jane West, romance de 1812 sobre a época de Cromwell, a primeira descrição aparece depois de 334 páginas:

Os lugares que atravessaram na sua viagem a Londres ofereciam um amplo panorama das desventuras e delitos que acompanham as guerras civis. Em muitos lugares os campos não apresentavam traços de cultivo; em outros, a colheita fora antecipada ou deliberadamente destruída para subtraí-la ao inimigo [...]. Os raros camponeses [...] não tinham o semblante alegre da laboriosidade satisfeita, mas traziam no rosto a dor e nas roupas a miséria [...]. Os artesãos desocupados apinhavam as estradas [...], demonstrando, com a magra ferocidade dos rostos e o esqualido desleixo das roupas, que da pobreza sem remédio emergem paixões violentas como a raiva, o ressentimento, a vingança e a revolta.

Os campos, o semblante dos camponeses, as roupas dos artesãos... nada disso é realmente *descrito*. Serve apenas para evocar as abstrações

morais (laboriosidade, ferocidade, dor, insubmissão...) que são, no fundo, as verdadeiras "personagens" do romance e que, com efeito, logo metem mãos à obra (ao passo que a descrição seguinte acontece daí a 250 páginas, e dura exatamente três linhas). Descrever significa deter o curso dos acontecimentos — à risca: é necessário parar de narrar —, e para Strutt e West é evidente que um romance que renuncie a narrar é um puro e simples contra-senso. É mais ou menos o que acontece quando Edgeworth, em *Belinda*, evita os encheiros: quando se escreve para contar o inaudito, não faz nenhum sentido retardar a narrativa com cenas da vida cotidiana — e menos ainda detê-la com descrições graves e obstinadas. Todavia...

Todavia, aquele que opta pelas descrições torna-se um fenômeno internacional, mil vezes traduzido e reimpresso, mesmo séculos depois; já Strutt e West permanecem encastelados na British Library, a tomar pó. Por quê? O que há por trás desse desejo de solidez e gravidade dos leitores europeus?

Realismus

A resposta, mais do que em Scott, nós a encontramos em Balzac. Mas é inútil analisar a descrição na *Comédia Humana*, Auerbach já o fez, e não há como fazer melhor. Portanto, Balzac

*não só colocou os homens, dos quais narra a sorte com seriedade, na sua moldura histórica e social exatamente circunscrita, mas ainda entendeu essa ligação como necessária: para ele, cada espaço se transmuta em uma atmosfera moral e sensível, da qual se embebem a paisagem, a casa, os móveis, as alfaias, as roupas, os corpos, os caracteres, o comportamento, o sentir, o agir e a sorte dos homens*³¹...

(31) Auerbach, *Mimesis*, loc. cit., p. 243.

O vínculo entre seres humanos e coisas concebido como uma necessidade: na Senhora Vauquer, em *O pai Goriot*, "mal se esboça uma separação entre o vestuário e o corpo, e não se põem limites entre a característica física e o significado moral"³². Ora, essa inseparabilidade da pessoa e da coisa é também típica daquela grande ideologia política da primeira metade do século XIX que foi o pensamento conservador. Em Adam Müller, escreve Mannheim, as coisas são "prolongamentos dos membros do corpo", há uma "fusão de pessoa e coisas" (parece que lemos Auerbach sobre *O pai Goriot*); "a 'verdadeira propriedade' antiga estava ligada ao proprietário de modo totalmente diverso daquela moderna", acrescenta de sua parte Justus Möser no ensaio *Sobre a verdadeira propriedade*. "Havia em suma uma relação exata, vital, recíproca entre determinada propriedade e determinado proprietário"³³.

(32) *Ibidem*, pp. 241-242.

(33) Mannheim, Karl. *Conservadorismo. Nascita e sviluppo del pensiero conservatore*. Roma/Bari, 1989, pp. 108-109, grifos meus.

Mas em que se apóia essa fusão de pessoa e coisas? Muito provavelmente, naquele outro pilar do paradigma conservador que é a subordinação — epistemológica, mais que ética — do presente ao passado. Ao se fundir com "paisagem, casa, móveis, alfaias", as personagens da *Comédia Humana* enredam-se nos decênios (ou mesmo nos séculos) passados: não à toa, as maiores descrições de Balzac geralmente dizem respeito a anciãos, cuja vida não é mais suscetível de mudanças. Balzac "concebe o presente como história, como *resultado da história*", escreve o mesmo Auerbach: "as suas personagens e as suas atmosferas, por mais atuais que sejam, sempre são apresentadas como fenômenos derivados de acontecimentos e de forças históricas"³⁴. E Mannheim: "o progressista vive o presente como início do futuro, ao passo que para o conservador o presente é *a última fase alcançada pelo passado*"³⁵. Em ambos os casos há o mesmo impulso regressivo, a mesma *especialização* da experiência histórica, na qual o presente aparece como a ponta do *iceberg* do passado: um quê de visível, sólido — *concreto*, como quer uma outra palavra de ordem do pensamento conservador (e da retórica "realista").

(34) Auerbach, *Mimesis*, loc. cit., p. 253, grifo meu.

(35) Mannheim, op. cit., p. 118, grifo meu.

Falei amiúde, nestas páginas, do caráter analítico, impessoal e também, de certa forma, "imparcial" (Scott) do estilo descritivo do século XIX. Mas se os *conteúdos* das diversas descrições podem ser efetivamente mais ou menos neutros, a *forma* da descrição, ao contrário, persegue um projeto que nada tem de neutro e que é particularmente típico do *ethos* da Restauração: *deter a história*. Esta "pesa" a tal ponto sobre o presente e faz dele tão nitidamente um apêndice do passado que se torna difícil imaginar alguma alternativa. Hans Blumenberg:

*As "expectativas imediatas" negam qualquer duração [...], arrebatam o indivíduo dos interesses históricos de seu povo e lhe impõem a própria salvação pessoal como preocupação imediata e crucial. Uma vez que esse é o "o momento extremo", pode-se até mesmo impor a quem quer que seja certas exigências dele que contrastem com toda atitude realista [Realismus] em relação ao mundo, e que teriam o oposto do valor de sobrevivência se o mundo viesse a perdurar*³⁶.

(36) Blumenberg, Hans. *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt, 1997, p. 52.

Exigências irrealistas: *se o mundo devesse perdurar...* É aqui que toma impulso (e força) o realismo das descrições do século XIX. O "momento extremo" da Revolução e, depois, de Napoleão, com as suas expectativas imediatas de mudança radical, havia posto em dúvida a "solidez" da sociedade européia; mas a Restauração derrubou o veredicto: as acelerações da história são fenômenos efêmeros, de superfície; a realidade com que devemos de fato medir-nos é a que perdura, que deita suas raízes no passado — e que só o realismo "denso" da descrição romanesca está em condições de apreender.

Realismo como princípio de realidade, dizia eu a propósito de Defoe e Goethe; ou como *Realpolitik*, pode-se acrescentar, depois dos grandes conservadores Scott e Balzac. A política que "não opera no âmbito de um futuro indefinido, mas face a face com aquilo que é", escreveu Ludwig August von Rochau, que cunhou o termo nos anos seguintes à derrota da Revolução de 1848 (isto é, mais ou menos quando na França se começa a falar de *réalisme* artístico); o "realismo da estabilidade", acrescenta com amargura um anônimo comentador liberal³⁷. Não que Balzac esteja todo aqui, naturalmente: há ainda aquele Balzac da narração irrefreável que faz lembrar a "fúria do dissipar" hegeliana, ou a página do *Manifesto* sobre "o incessante abalo de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos da sociedade burguesa". Mas ao lado do Balzac de Marx há o de Auerbach, e essa mescla de narração burguesa e descrição conservadora nos faz ver uma verdade importante sobre o romance do século XIX (e talvez sobre a literatura em geral): ele dá o melhor de si ao forjar um *compromisso* entre sistemas ideológicos diversos³⁸. Um compromisso que, no caso, se assemelha quase a uma divisão do trabalho: cada técnica mantém certa independência, captura uma parcela distinta da realidade circunstante e transmite sua mensagem ideológica específica. Surge daí uma estrutura compósita, que distribui as índoles da classe dominante européia em níveis distintos do texto, conseguindo fazer que se correspondam: ao capitalismo o plano da narrativa, com o ritmo regular do seu novo presente; ao conservadorismo político as pausas descritivas, em que são mais fortes o peso e a visibilidade do passado.

O burguês e o conservador. Tal o encontro decisivo para a forma do romance realista, de Goethe a Austen, Balzac, Flaubert, Mann (e Thackeray, os Goncourt, James... e Weber, naturalmente). A esse pequeno milagre de equilíbrio, o estilo indireto livre deu o toque final.

As estradas se dividem: política, estilo

Revista de Filologia Românica, 1887. Em um longo artigo sobre gramática francesa, Adolf Tobler observa, quase de passagem, que a presença do imperfeito nas frases interrogativas muitas vezes está ligada a "uma peculiar mistura de discurso indireto e direto, que assume daquele os *tempos verbais* e os *pronomes* e deste o *tom* e a *ordem da frase*"³⁹. A "mistura" ainda não tem nome (e mais tarde terá nomes demais), mas o essencial foi dito: o estilo indireto livre é um ponto de encontro entre discurso direto e indireto, entre personagem e narrador, entre *diegesis* e *mimesis*. Um exemplo tirado de *Emma* (1816), de Austen, que é um dos primeiros romances a fazer uso constante desse expediente:

Os cabelos foram frisados, a criada foi dispensada, e Emma sentou-se para refletir e se compadecer. — Era mesmo uma desgraça! — Tudo aquilo que ansiara fora pelos ares! — Tudo aquilo que jamais teria

(37) Sobre von Rochau e os *Grundsätze der Realpolitik* [Princípios da *Realpolitik*], cf. Brunner, Otto, Conze, Werner e Koselleck, Reinhart (orgs.). *Geschichtliche Grundbegriffe*. Stuttgart, 1982, vol. IV, pp. 359ss; a citação anônima encontra-se em Plumpe, Gerhard (org.). *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Stuttgart, 1985, p. 45.

(38) Sobre a literatura como formação de compromisso, o estudo clássico é o de Francesco Orlando: *Per una teoria freudiana della letteratura*. Turim, 1973.

(39) Tobler, Adolf. "Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik". *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1887, p. 437.

desejado acontecer! — E que golpe para Harriet! — Aquilo era o pior de tudo (cap. XVI).

"Emma sentou-se para refletir e *se compadecer*. — Era realmente uma desgraça!" O tom e a ordem da frase aqui grifados são os de Emma, do discurso direto. "*Emma sentou-se para refletir e se compadecer. — Era realmente uma desgraça!*" Os tempos verbais e os pronomes, por sua vez, são os do narrador, do discurso indireto. E é estranho: sentimos imediatamente mais próximos de Emma (porque se rarefaz o filtro do narrador) e também mais distantes (Emma narra a si mesma, e assim se afasta). É realmente uma mistura curiosa o indireto livre, e com um igualmente curioso vaivém no decorrer do tempo: freqüente na Idade Média mas raro no Renascimento; presente em toda parte nas *Fábulas* de La Fontaine mas pouco comum no século XVIII; e no XIX, quando se torna uma espécie de quintessência estilística do romance europeu, as coisas são tudo, menos lineares. Na Inglaterra, por exemplo, por volta de 1800 o indireto livre paira claramente no ar, e o encontramos aqui e ali em muitos textos; no entanto, Austen é a única a fazer bom uso dele e a desenvolver todas as suas potencialidades expressivas. Por quê? O que há naquele parágrafo de *Emma* que repugna a Opie e Edgeworth, Hofland e Charlton e que funciona tão bem em Austen?

Procuremos uma resposta no interior da própria técnica. Em geral, o indireto livre não comparece ao acaso, mas em pontos específicos do texto, isto é, próximo das grandes reviravoltas da narrativa: momentos de dúvida, temor, excitação e sobretudo (como naquele trecho de *Emma*) nostalgia⁴⁰. Nesses momentos críticos há por assim dizer um excedente de intensidade que permite "saltar" da história ao discurso, vencendo a distância — que estruturalmente é enorme — entre a voz da personagem e a do narrador. Mas esses momentos são também ideais para o exato oposto do indireto livre, ou seja, para extrair a moral dos acontecimentos mediante digressões sobre as desastrosas conseqüências de uma conduta errada. Ao se acercar desses desdobramentos, então, quem escreve se depara com uma bifurcação: pode realçar a superioridade do narrador sobre a personagem com um trecho didático ou exprimir a sua tendência à igualdade por meio do indireto livre. Uma coisa ou outra. E o que está em jogo aqui não é apenas uma questão de estilo: são dois modos opostos de entender a literatura. No primeiro caso prevalece uma concepção didática, segundo a qual um romance é acima de tudo um meio para transmitir uma mensagem ética unívoca e explícita (e de regra muito severa). No segundo caso, a mensagem torna-se implícita e por vezes quase inadvertida.

Ora, as contemporâneas de Austen costumam ter uma idéia justamente didática da literatura: chegando àquela bifurcação, escolhem (quase) sempre realçar a missão ética do narrador — e devem, para tanto, renunciar ao indireto livre. Não que não saibam usá-lo: não *querem* usá-lo, porque esse estilo contradiz sua vocação essencial. Um exemplo de 1802: *The wife and*

(40) "Quando ocorrem as mudanças de papel [entre narrador e personagem]? De regra (...) os escritores reproduzem idéias e reflexões do seu herói, submetido a padecimentos procedentes de sua situação incerta, oscilante" (Herczeg, Giulio. *Lo stile indiretto libero in italiano*. Florença, 1963, pp. 65-66 e 87). "Nos romances de George Eliot", escreve por sua vez Roy Pascal (*The dual voice*. Manchester, 1977, p. 78), "a atitude da personagem em situação de tensão e de crise tende quase sempre a ser apresentada por meio do estilo indireto livre".

the mistress, de Mary Charlton. *Lady Melville*, viúva há dois meses, reflete sobre sua própria situação:

Um segundo casamento, de fato, seria possível — mas o que afinal lhe proporcionaria um segundo casamento? [...] Renovaria as correntes de que há pouco se libertara, para torná-la uma escrava em vida, ou talvez, depois de alguns anos de uma servidão que se adaptaria mal à altivez de seu espírito, tomá-la novamente a viúva sem recursos de um imbecil, cuja família veria nela uma estranha a sustentar, um fardo...

Até aqui, tudo flui: o tom e a ordem frasais do discurso direto; os tempos verbais e os pronomes do discurso indireto. Em seguida, Charlton conclui:

Não lhe passava pela cabeça que essas queixas fossem comuns à maioria das mulheres de sua classe, e até às de condição muito superior e inferior. — Não! — a sua indignação provinha da idéia de que o seu fosse um caso de todo particular!

Duas exclamações em seguida, aquele "Não!" posto em extraordinário relevo tipográfico, a repentina aversão a *Lady Melville* (que uma página depois torna-se "vaidosa, ambiciosa e desnaturada"). Que transtorno! Talvez Charlton sentisse o incômodo de parecer indistinguível de *Lady Melville*; talvez não suportasse a idéia de uma "consciência representada sem a mediação de um ponto de vista sentencioso"⁴¹. E se alguma leitora acabasse pensando que *Lady Melville* tinha razão a propósito do casamento? Isso nunca! Assim, Charlton afasta-se de chofre de sua heroína: antes que sua própria voz se misture à dela, eleva uma para condenar a outra — e "desliga" o indireto livre. A pureza ideológica leva a melhor sobre a flexibilidade estilística.

É compreensível. Mas, e Austen? Como é que ela sabe renunciar às penadas didáticas, deixando então fermentar o indireto livre das poucas frases de *Northanger Abbey* até as longas passagens de *Orgulho e preconceito*, *Mansfield Park* ou *Emma*? O que torna Austen tão mais flexível que suas rivais? Vejamos antes de mais nada "como" Austen age, e depois discutiremos o "porquê". Um outro exemplo, desta feita de *Orgulho e preconceito*: o momento em que o casamento entre Darcy e Elizabeth parece definitivamente ir por água abaixo.

Agora começava a perceber que ele era exatamente o tipo de homem que, por disposição de espírito e dons naturais, teria sido conveniente para ela. A inteligência e o caráter dele, ainda que diversos dos seus,

(41) Banfield, Ann. *Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction*. Boston, 1982, p. 97.

teriam correspondido a todos os seus desejos. Era uma união que teria sido vantajosa para ambos; a graça e a vivacidade dela teriam adoçado o espírito e melhorado as maneiras dele, enquanto ela receberia um benefício ainda maior em virtude da capacidade de julgamento dele, da sua cultura e experiência do mundo (cap. L).

À guisa de comentário, as palavras com que Roy Pascal expõe as teses de Bally sobre o indireto livre:

Lá onde o estilo indireto simples tende a obliterar o idioma pessoal característico do falante, o estilo indireto livre conserva alguns de seus elementos — a forma da frase, as perguntas e as exclamações, o tom, o léxico individual —, assim como o ponto de vista subjetivo da personagem⁴².

(42) Pascal, op. cit., pp. 9-10.

Preservar o tom individual e o ponto de vista subjetivo, em vez de obliterá-los. Pascal está falando de estilística, mas as palavras que usa evocam uma outra coisa, bem diversa: refiro-me ao modo com que o processo de socialização moderno evita anular as peculiaridades individuais (tentação perene de todo didatismo) e limita-se a diluí-las, tornando-as compatíveis com a sintaxe suprapessoal das relações sociais. Reaparece aqui a figura do compromisso, evocada na seção precedente. Por um lado, o capitalismo moderno de fato necessita de energias subjetivas um pouco além da média; quer a originalidade e o espírito empreendedor de uma Elizabeth Bennet, por assim dizer (pelo menos da classe média para cima). Por outro, a racionalização das relações sociais exige o nivelamento, a "impessoalidade" e a abstração tão bem representados pela voz narrativa de Austen.

Bem, o estilo indireto livre é a técnica ideal para dar forma a esse compromisso: deixa um espaço livre à voz individual (e um espaço *variável*, conforme as personagens e as circunstâncias: exatamente como sucede às pessoas de carne e osso no curso de sua socialização) mas ao mesmo tempo mistura e subordina a expressão individual ao tom abstrato e suprapessoal do narrador. E parece quase emergir uma *terceira* voz, uma voz intermediária e quase *neutra* — justamente como naquela página de *Orgulho e preconceito*, em que é difícil desembaraçar as emoções de Elizabeth do bom senso de Austen, tão profundamente se acham intrincados. "A inteligência e o caráter dele, ainda que diversos dos seus, teriam correspondido a todos os seus desejos"... Quem fala aqui? Elizabeth? Austen? Talvez nem uma nem outra, mas a voz do contrato social firmado, a voz do indivíduo socializado. O compromisso foi firmado—e, mais uma vez, sob o signo da seriedade: sem os dramas ou as burlas das narrações didáticas. Um pouco de ironia, um pouco de melancolia, e vamos em frente.

Falar de compromisso não significa porém falar de equilíbrio: afinal de contas, o resultado daquela passagem é que Elizabeth aceita ver a si mesma — "Agora começava a perceber..." — com os olhos do narrador. Observa-se de fora, como se fosse uma terceira pessoa (uma terceira pessoa: aqui a gramática do indireto livre faz sentir o seu peso simbólico), e dá razão a Austen. O indireto livre é um estilo tolerante, mas é também sempre o estilo da *socialização*-, não da individualidade. O tom emotivo permanece aquele de Elizabeth, subjetivo, de discurso direto, mas é um tom que se inclina ao valor mais alto que é a inteligência "objetiva" (isto é, socialmente aceita) das coisas. "A Heroína que Erra", como a chama Marilyn Butler, aprendeu a se corrigir:

O enredo dos romances antijacobinos conduz a um momento decisivo no qual a personagem é obrigada a reconhecer seus próprios erros e aprende a tomar o seu lugar no mundo como ele é [...]. Esse momento de autoconsciência e de auto-submissão, seguido pela intenção de se fazer guiar doravante pela razão, é o ponto culminante de muitos romances antijacobinos⁴³.

Austen entre os contra-revolucionários? Sim e não. Sim, porque o armamento ideológico dos antijacobinos — o auto-engano, a presunção individual de que se deverá fazer autocrítica, a vitória final do mundo "como ele é" — também tem presença marcante em Austen. Mas nela há algo que a faz diferente dos outros: não os valores — que são os mesmos —, mas a *avaliação das relações de força*. Austen, vale dizer, é sim uma conservadora, mas uma conservadora *otimista*, à vontade no presente: convicta de que ele deve ser defendido, é certo, mas também de que não corre absolutamente aquele perigo imediato temido por muitos (e que produz aquela intransigência didática⁴⁴ tão fatal ao indireto livre). Austen não está amedrontada. Talvez seja apenas pela sorte de começar a escrever dez anos depois das outras, quando o pavor à Revolução já havia passado. Seja como for, o seu senso de realidade lhe sugere que no horizonte não há anarquia política nem desagregação das relações sociais, mas apenas um compromisso entre os vários componentes da classe dominante (entre Darcy e Elizabeth, digamos), como a Grã-Bretanha já vira tantos desde o final do século XVII. E com esse compromisso condiz muito bem a "curiosa mistura" — também ela um compromisso — do indireto livre, em que a "verdade" do *Ancien Régime* prevalece sobre os sentimentos da nova época, deixando-os todavia livres para se manifestar.

Uma conservadora otimista. Como Goethe, Scott, Balzac: todos conservadores, mas também todos capazes daquele "vivo prazer pelo que existe" que Butler reconhece em Austen. O jogo está ganho; não há mais necessidade de rufos didáticos, nem há o que temer se o indireto livre deixa à narrativa certa margem de ambigüidade. A *Realpolitik* deixa livre o caminho à nova técnica, a qual, por certo, confere a Austen um fôlego estético e histórico que

(43) Butler, Marilyn. *Jane Austen and the war of ideas*. Oxford, 1987, pp. 107 e 166. Como se vê, a estrutura narrativa de base do romance antijacobino é muito semelhante à que Hegel, na *Estética*, atribui ao romance *tout court*.

(44) Na história do romance inglês, escreve ainda Butler (op. cit., p. 97), "nunca houve obras tão inflexivelmente didáticas como os romances conservadores da geração posterior a 1790".

falta às suas rivais. Torna-a, como se diz, muito mais ousada — mas a ousadia depende mais do cinismo político que da mestria estilística.

O estilo frouxo: Flaubert e o indireto livre

Observamos os primeiros passos do indireto livre. Vejamos agora um exemplo plenamente maduro: Emma Bovary ao espelho, após seu primeiro adultério:

Ao se ver no espelho, admirou-se de seu aspecto. Nunca tivera os olhos tão grandes, tão negros e tão profundos. Um quê de sutil, difuso por toda a sua pessoa, transformava-a.

Repetia a si mesma-. "Tenho um amante! Um amante!", deleitando-se com a idéia como se uma nova puberdade lhe sobreviesse. Agora, finalmente, teria as alegrias do amor, a febre de felicidade de que perdera a esperança. Estava penetrando em algo de maravilhoso em que tudo era paixão, êxtase, delírio, umaimensidão azulada a circundava, os píncaros do sentimento cintilavam sob o seu pensamento, e a vida cotidiana mostrava-se ao longe, mais embaixo, na sombra, nos intervalos daquelas alturas (parte II, cap. IX).

Em fevereiro de 1857, no seu requisitório contra *Madame Bovary*, o procurador Ernest Pinard dedicou palavras particularmente ásperas a essa passagem — "bem mais imoral do que a própria falta"⁴⁵. Compreende-se: naquela página o indireto livre viola de modo inequívoco "o velho hábito de incluir juízos morais unívocos e autênticos sobre as personagens"⁴⁶. Com efeito, insiste Pinard:

*Haverá no romance alguém que possa condenar essa mulher? Não, ninguém. Essa é a conclusão. Não há no livro uma só personagem que a possa condenar. Se houver uma única personagem virtuosa, ou ao menos um princípio abstrato — um só — com base no qual o adultério seja condenado, então estou errado*⁴⁷.

Longe de estar errado, um século e meio de crítica não fez senão lhe dar razão⁴⁸; *Madame Bovary* é a consumação lógica daquele processo que subtraiu a literatura européia às suas antigas funções didáticas: o narrador que tudo sabe e tudo julga sai de cena, substituído justamente por doses maciças de estilo indireto livre. Até aqui estão todos mais ou menos de acordo, mas quanto às *consequências* histórico-culturais desse fato o acordo cessa e o

(45) "E assim, depois dessa primeira culpa, depois dessa primeira falta, ela leva a efeito uma glorificação do adultério, ela entoia o cântico do adultério, a sua poesia, as suas volúpias. Eis, senhores, o que para mim é bem mais perigoso, bem mais imoral do que a própria falta!" (apud Flaubert, Gustave. *Oeuvres*, org. por Albert Thibaudet e René Dumesnil. Paris, 1951, vol. I, p. 623).

(46) Jauss, Hans Robert. *Perché la storia della letteratura?* Nápoles, 1969, pp. 105-106.

(47) Apud Flaubert, *Oeuvres*, loc. cit., p. 632.

(48) Um exemplo entre outros: "Muitas vezes, e quase continuamente, ouvimos em Stendhal e Balzac o que o escritor pensa das suas personagens. [...] Tudo isso falta completamente em Flaubert. A sua opinião sobre fatos e pessoas nunca é expressa [...]. Ouvimos, é verdade, o escritor falar, mas sem que exprima opiniões ou comentários" (Auerbach, *Mimesis*, loc. cit., pp. 259-260).

campo se divide em dois. Para alguns, o indireto livre é um tipo de ruptura política que põe o romance europeu em conflito com a cultura dominante; para Jauss, por exemplo, ele "obriga o leitor [...] a uma intrigante incerteza de juízo [...] e revolve um problema de moral pública [como julgar o adultério] que já parecia resolvido"⁴⁹. Pinard, em suma, compreendeu muito bem o que estava em jogo no tribunal de Rouen: Flaubert ameaçava a ordem constituída. Sorte nossa que Pinard tenha perdido e Flaubert, vencido.

A outra posição vê as coisas de modo oposto. O indireto livre é uma espécie de panóptico tornado estilo, um dispositivo foucaultiano que dissimula e dissemina por toda parte a *master-voice* do narrador, que permite "limitar, cancelar, aprovar ou subsumir todas as outras vozes a que se concede a palavra"⁵⁰. Nessa outra perspectiva, a diferença entre Pinard e Flaubert não é aquela entre repressão e crítica, mas entre uma forma obsoleta e um pouco estúpida de controle social e uma outra mais flexível e eficaz. Dois tipos de poder simbólico: duas formas da mesma coisa, em suma.

Se essas fossem as duas únicas posições possíveis, creio que escolheria a segunda; no fundo, minha interpretação do indireto livre em Austen não está muito longe disso. Mas o caso Flaubert me parece diferente, mais extremo. As frases de *Madame Bovary*, por exemplo, as palavras de Emma que tanto enfurecem o procurador Pinard... são realmente *de Emma*? Não, naturalmente: são as dos romances sentimentais que ela leu quando moça, aos quais sucumbiu. São lugares-comuns, mitos coletivos ("no amor tudo é paixão, êxtase e delírio"), são o signo do *social* que está dentro dela, e não de sua individualidade. Quem fala? — perguntei-me mais acima a propósito de Austen: a personagem ou o narrador? Talvez nem um nem o outro, mas a "terceira voz" do contrato social. Bem, aquilo que em Austen ainda estava latente, em Flaubert tornou-se realidade: personagem e narrador perdem as suas vozes distintas e são suplantados um pouco em toda parte pelo tom abstrato e sempre igual da ideologia corrente. O timbre emotivo, o léxico, a forma da frase — todos os elementos aos quais a crítica recorre para separar o lado subjetivo e o objetivo do indireto livre — agora amalgamaram-se na voz única, deveras impessoal e *objetiva*, da *idée reçue*.

Mas se isso é verdadeiro, então preocupar-se com a *master-voice* do narrador é de fato supérfluo: antes de Flaubert, a *doxa* já cuidara de regular — "limitar, cancelar e subsumir" — o espírito de Emma. E assim o problema se inverte. Em uma sociedade já de todo homogênea, como é para Flaubert a França da segunda metade do século XIX, o estilo indireto livre se mostra assustadoramente *inerte* diante da ideologia dominante: a sua "seriedade objetiva" o paralisa e impede de reagir; já que a voz do narrador se misturou à das personagens (e portanto, por seu intermédio, à da cultura corrente), não há como voltar atrás. A mistura é entrópica: irreversível fim das diferenças, como na gente "nivelada pela média" de Eliot. A socialização cultural se operou a fundo: das tantas vozes que havia, restou apenas "um nível intelectual médio, em torno do qual oscilam as inteligências individuais de cada um dos burgueses"⁵¹. É o terror de *Bouvard e Pécuchet*: não há bem como distinguir um romance sobre a estupidez de um romance estúpido.

(49) Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, loc. cit., p. 107. A tese de Jauss é retomada por Dominick La Capra (*Madame Bovary on trial*. Nova York, 1982, p. 18), que escreve com entusiasmo sobre o "crime ideológico" cometido por Flaubert, e por Dorrit Cohn (*The distinction officion*. Princeton, 1999, pp. 170ss).

(50) Miller, D. A. *The novel and the police*. Berkeley, 1988, p. 25.

(51) Descharmes, René. *Autour de Bouvard et Pécuchet*. Paris, 1921, p. 65.

Assim termina o século sério do romance europeu. Essa forma "weberiana", em que o tempo se regulariza, as coisas se tornam graves, a personalidade se oculta e a língua se nivela. Essa forma que nasce metade burguesa e metade conservadora e que não mais se livra dessa dupla hipoteca, a que deve, igualmente tanto de sua inteligência histórica. Essa forma séria, e um pouco triste, que com tanto empenho busca mudar o imaginário da Europa e torná-lo, como se diz, *menos romanesco*.

Teve êxito? No decurso do século XIX a coisa deve ter parecido possível, talvez até ao alcance da mão. É verdade que a conquista das massas pelo romance "romanesco" (aquilo que em inglês se chama *romance*, em oposição a *novel*) jamais foi arranhada por gente como Austen, Flaubert ou Eliot; mas também é verdade que o estilo sério (estilo de vida, não só literário) conquistava cada vez mais seguidores mesmo fora da "burguesia culta", que era seu lar. Mas depois, no século XX, quase tudo mudou, e de choque. Política e economia se desembaraçaram sem saudade dos velhos hábitos burgueses; a indústria cultural cultivou os excessos do sentimento, mais que o comedimento; a grande arte do início do século odiou o realismo com absoluto fervor, e depois o realismo "mágico" providenciou o reencantamento da experiência da modernidade. Cercado por todos os lados, e provavelmente cansado de si, o estilo sério rendeu-se e saiu de cena.

Ao nos despedirmos dele, recordemos como foram estreitos os seus limites. Uma vida toda de trabalho, sempre. Poucos sorrisos, poucas surpresas. Mas recordemos também que a seriedade burguesa representou a descoberta — entre amarga e orgulhosa — de que nada nos é regalado, jamais; e que só uma atenção intensa e constante pode dar forma ao mundo. Disso, em nosso tempo frouxo e injusto, talvez seja lícito sentir certa nostalgia.

Recebido para publicação em
14 de fevereiro de 2003.

Franco Moretti é professor do
Departamento de Inglês e Lite-
ratura Comparada da Universi-
dade Stanford, onde também
dirige o Centro para o Estudo
do Romance. Publicou nesta
revista "Conjeturas sobre a lite-
ratura mundial" (nº 58).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 65, março 2003
pp. 3-33
