

# O ROMANCE: HISTÓRIA E TEORIA<sup>1</sup>

FRANCO MORETTI

TRADUÇÃO: JOAQUIM TOLEDO JR.

## RESUMO

Este artigo procura responder à seguinte ordem de questões:

Por que os romances são escritos em prosa? Por que tão freqüentemente são histórias de aventuras? Por que houve, ao longo do século XVIII, uma ascensão do romance na Europa? O objetivo é alargar a noção de romance e os campos abarcados pelos estudos literários.

**PALAVRAS CHAVE:** *Romance; Prosa; Literatura.*

## SUMMARY

This article tries to answer the following questions: Why are

novels written in prose? Why are they usually adventure stories? Why, during the 18th century, there was the rise of the novel in Europe? The aim is to enlarge the conception of the novel and the fields comprised by literary studies.

**KEYWORDS:** *Novel; Prose; Literature.*

[1] Originalmente publicado em *New Left Review*, 52, julho-agosto de 2008.

[2] Este artigo foi apresentado na conferência "Teorias do romance", organizada pelo projeto *O romance*, na Universidade Brown, no outono de 2007. Com exceção de algumas passagens, expandidas à luz da discussão que se seguiu, deixei o texto mais ou menos como estava, adicionando apenas algumas notas. Sou muito grato a Nancy Armstrong, que me convenceu a escrever este artigo; e a D. A. Miller e William Warner, com quem o discuti longamente. A frase de *O romance* é retirada do breve prefácio ("Sobre *O romance*") que pode ser encontrado em ambos os volumes da edição americana (*The novel*. Volume 1: *History, Geography and Culture*. Volume 2: *Forms and Themes*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2006).

Existem muitas maneiras de falar sobre a teoria do romance, e a minha consistirá em colocar três questões: por que os romances são escritos em prosa; por que tão freqüentemente são histórias de aventuras; e por que houve, ao longo do século XVIII, uma ascensão do romance na Europa, e não na China. Por disparatadas que possam parecer, essas questões têm origem em uma mesma idéia, que orienta a coleção *O romance*: "alongar, alargar e aprofundar o campo literário", em outras palavras, torná-lo historicamente mais longo, geograficamente mais largo e morfológicamente mais profundo do que aqueles poucos clássicos do realismo europeu ocidental do século XIX que têm dominado a teoria recente do romance (e meus próprios trabalhos)<sup>2</sup>. O que essas questões têm em comum, portanto, é que elas todas apontam para processos onipresentes na história do romance, mas não em sua teoria. Neste artigo, vou refletir sobre essa discrepância e sugerir algumas alternativas possíveis.

Prosa. Hoje em dia, tão ubíqua nos romances que tendemos a esquecer que ela não era inevitável: romances antigos eram escritos certamente em prosa, mas *Satiricon* por exemplo tem muitas e longas passagens em verso; *Genji monogatari* tem ainda mais (e de forma crucial, já que centenas de poemas *tanka* estilizam a tristeza e a espera ao longo da história); romances medievais franceses atingiram precocemente um pico prodigioso com Chrétien de Troyes; metade da velha *Arcadia* é composta de élogos; os romances clássicos chineses utilizam a poesia de diversas formas... Então por que a prosa prevaleceu, ao fim, de maneira tão absoluta, e o que isso significou para a forma do romance?

Permitam-me começar pelo lado oposto, pelo verso. Verso, *versus*: há um padrão que vai e volta. Há uma simetria, e simetria sempre sugere permanência, por isso monumentos são simétricos. Mas a prosa não é simétrica, e isso imediatamente cria um sentimento de não-permanência e irreversibilidade. Prosa, *pro-versa*: olhando adiante (ou defrontando, como na *Dea Provorsa* romana, deusa parideira): o texto tem uma orientação, ele aponta para a frente, seu sentido “depende do que está adiante (o fim de uma sentença; o evento seguinte da trama)”, como notaram Michal Guinsburg e Lorri Nandrea<sup>3</sup>. “O cavaleiro se defendia *de forma tão valente que seus agressores não puderam prevalecer*”; “Vamos nos afastar um pouco, *para que não me reconheçam*”; “Não conheço aquele cavaleiro, mas ele é *tão valente que eu lhe daria com satisfação o meu amor*”. Encontrei essas passagens em meia página de *Lancelot*, facilmente, porque em construções consecutivas e finais — nas quais o sentido depende a tal ponto do que está à frente que uma sentença literalmente deságua na que lhe segue — esses arranjos prospectivos estão por toda parte na prosa e lhes conferem seu peculiar ritmo narrativo acelerado. E não é que o verso ignore o nexos consecutivo enquanto a prosa não é nada menos que isso, claro; essas são apenas suas “linhas de menor resistência”, para usar a metáfora de Jakobson; não é uma questão de essência, mas de relativa frequência — mas o estilo é *sempre* questão de frequência relativa, e o caráter consecutivo da estrutura é um bom ponto de partida para uma estilística da prosa.

Há contudo um segundo ponto de partida possível, que conduz não em direção à narratividade, mas à *complexidade*. É um ponto de partida bastante utilizado em estudos de *dérimage* [adaptação em prosa de obras originalmente em verso], a prosificação dos romances de cavalaria no século XII que foi um dos momentos de decisão, por assim dizer, entre o verso e a prosa, e um fato freqüente, na transferência de um a outro, foi que o número de orações subordinadas aumentou<sup>4</sup>. O que faz sentido, pois um verso até certo ponto se basta a si mesmo, estimulando orações independentes; a prosa é contínua, é antes uma

[3] Ginsburg, M. e Nandrea, L. “A prosa do mundo”. In: Moretti, Franco (org.). *The novel*, vol. 2, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2006, p. 245. A respeito deste tópico, aprendi bastante também com o artigo de Hanson, Kristin. e Kiparsky, Paul. “The nature of verse and its consequences for the mixed form”. In: Harris, Joseph. e Reichl, Karl (orgs.). *Prosismetrum. Cross-cultural perspectives on narrative in prose and verse*. Cambridge: Brewer, 1997.

[4] Ver, por exemplo, Godzich, W. e Kittay, J. *The emergence of prose. An essay in prosaic*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, pp. 34ss.

construção. Creio que não é à toa que o mito da “inspiração” seja tão raramente evocado no caso da prosa: a inspiração é por demais instantânea para fazer sentido na prosa, semelhante demais a um dom; e a prosa não é um dom, é trabalho: “produtividade do espírito”, como a chamou Lukács na *Teoria do romance*, e é a expressão correta: a subordinação [*hypotaxis*] é não apenas trabalhosa — ela exige capacidade de antecipação, memória, adequação dos meios aos fins — mas também verdadeiramente produtiva: o resultado é mais do que a soma de suas partes, porque a subordinação estabelece uma hierarquia entre orações, os sentidos se articulam, vêm à tona aspectos que não existiam antes... É desse modo que a complexidade surge.

A aceleração da narrativa; a construção da complexidade. Ambas reais e completamente incongruentes uma em relação à outra. O que a prosa significou para o romance? Ela permitiu que o romance jogasse em duas mesas completamente diferentes — popular e erudita —, fazendo dele uma forma adaptável e bem-sucedida como nenhuma outra. Mas, também, uma forma extremamente *polarizada*. A teoria do romance deveria possuir maior profundidade morfológica, dissemos antes, mas “profundidade” é uma expressão imprecisa. O que temos aqui são extremos estilísticos que no curso de dois mil anos não apenas se afastam cada vez mais um do outro, mas se voltam um *contra* o outro: o estilo da complexidade, com suas orações hipotéticas, concessivas e condicionais, fazendo as narrativas prospectivas parecerem simplórias e plebéias; e formas populares, por sua vez, mutilando a complexidade sempre que possível — palavra, sentença, parágrafo, diálogo, por toda parte.

Uma forma dividida entre a narratividade e a complexidade: com a narratividade dominando sua história, e a complexidade sua teoria. Entendo, é claro, por que alguém prefere estudar a estrutura de frase em *The Ambassadors* do que a de seu contemporâneo *Dashing diamond Dick*. O problema não é o juízo de valor, mas é que quando um juízo de valor se torna o fundamento de conceitos ele não determina apenas o que é valorizado ou não, mas o que é *pensável* ou não, e, nesse caso, o que se torna impensável é, primeiro, a maior parte de todo o território do romance e, segundo, sua própria forma: porque a polarização desaparece se você olhar apenas para um dos extremos, quando na verdade não deveria, porque é a marca de como o romance participa da desigualdade social, e a duplica, transformando-a em desigualdade cultural. Uma teoria do romance deveria levar isso em consideração. Mas, para tanto, precisamos de um novo ponto de partida.

Veblen “explica a cultura a partir do *kitsch*, e não o contrário”, escreve Adorno em tom de desaprovação, em *Prismas*<sup>5</sup>. Mas é uma idéia tão tentadora. Tomar o estilo de romances baratos como o objeto básico de estudo e explicar o de Henry James como um improvável

[5] [ed. bras.] Adorno, Theodor W. “O ataque de Veblen à cultura”. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1997, p. 75.

produto marginal: é assim que uma teoria do romance deveria proceder — porque é assim que a *história* procedeu. E não ao contrário.

Olhar para a prosa de baixo... Agora, com bases de dados digitais, isso é fácil de imaginar: mais alguns anos e seremos capazes de fazer buscas em praticamente todos os romances já publicados, e procurar padrões entre bilhões de frases. Pessoalmente, sou fascinado por essa confluência entre o formal e o quantitativo. Permitam-me oferecer um exemplo: todos os estudiosos da literatura analisam estruturas estilísticas — estilo livre indireto, o fluxo de consciência, excesso melodramático, e assim por diante. Mas é surpreendente quão pouco sabemos de fato sobre a gênese dessas formas. Uma vez que se encontram ali, sabemos o que fazer; mas como chegaram até lá, para começar? Como o “pensamento confuso” (Michel Vovelle) da *mentalité*, que é o substrato de quase tudo que acontece em uma cultura — como a confusão se cristaliza na elegância do discurso indireto livre? Concretamente: quais são os passos? Ninguém sabe ao certo. Ao esmiuçar diversas variações, permutações e aproximações, uma estilística quantitativa de arquivos digitais pode chegar a algumas respostas. Será difícil, sem dúvida, porque não se pode estudar um arquivo enorme da mesma maneira que se estuda um texto: textos são concebidos para “falarem” conosco e, assim, se soubermos escutá-los, sempre acabam por nos dizer algo; mas arquivos não são mensagens, pensados para se dirigirem a nós, então não dizem absolutamente nada até que se faça a pergunta certa. E o problema é que nós estudiosos literários não somos bons nisso: somos treinados a escutar, não a fazer perguntas, e fazer perguntas é o *contrário* de ouvir: vira a crítica de ponta-cabeça e a transforma em uma espécie de experimento. “Questões dirigidas à natureza” é como os experimentos são freqüentemente descritos, e o que estou imaginando aqui são questões dirigidas à cultura. Difícil, mas interessante demais para não tentar.

## II

Tudo isso está no futuro. Meu segundo ponto está no passado. Romances são longos; ou melhor, eles abarcam um espectro amplo de tamanhos — das 20 mil palavras de *Daphnis e Chloe* às 40 mil de Chrétien, 100 mil de Austen, 400 mil de *Dom Quixote*, e mais de 800 mil de *The story of the stone* — e um dia será interessante analisar as conseqüências desse espectro, mas por ora aceitemos apenas a simples noção de que são longos. A questão é “como chegaram a ser desse jeito?”, e existem evidentemente diversas respostas mas, se eu tivesse que escolher apenas um mecanismo, eu diria “aventuras”<sup>6</sup>. Aventuras expandem os romances ao abri-los para o mundo: há um pedido de ajuda — e o cavaleiro parte. Normalmente sem fazer perguntas; e, o

[6] Se eu tivesse que escolher um único mecanismo... E se eu pudesse escolher dois: aventuras — e amor. Um mecanismo para expandir a história, e um para mantê-la unida: uma conjunção que é especialmente clara nos romances antigos, nos quais o amor é a única fonte de permanência em um mundo onde tudo o mais é jogado aos quatro ventos pela sorte, e age, portanto, como uma figura *para os laços sociais em geral*: a união livremente escolhida pela qual, em antítese às aventuras despoticamente impostas por Tuche, um organismo maior pode ser vislumbado. Mas esse equilíbrio entre amor e aventura se rompe nos romances de cavalaria, na medida em que cavaleiros errantes passam a *procurar* ativamente por aventuras (a Busca), e novas figuras para o contrato social emergem (a corte, a Távola Redonda, o Santo Graal). Nessa nova situação, o amor se torna funcionalmente subordinado à aventura — e o tema do adultério, que surge imediatamente, é a um só tempo o sintoma dessa força criadora de vínculos e dessa nova posição problemática. Essa redistribuição de tarefas narrativas, da qual o amor nunca se recuperou completamente, é a razão pela qual decidi enfocar exclusivamente as aventuras; além disso, o amor tem sido reconhecido pela teoria do romance, há muito tempo (especialmente na tradição inglesa), e eu queria redirecionar nossa atenção para aquele fenômeno histórico mais amplo.

que é típico da aventura, o desconhecido não é uma ameaça, é uma oportunidade, ou mais precisamente: não existe mais a distinção entre ameaças e oportunidades. “Quem abandona o caminho perigoso pelo seguro”, diz Galessin, um dos cavaleiros da Távola Redonda, “não é um cavaleiro, é um comerciante”: é verdade, o capital não gosta do perigo pelo perigo, mas um cavaleiro sim. Ele é devedor. Ele não pode armazenar glórias, deve renová-las o tempo todo, portanto ele precisa do moto-perpétuo da aventura...

...perpétuo, especialmente se há uma fronteira à vista: do outro lado da ponte, dentro da floresta, montanha acima, através do portão, no mar. As aventuras criam romances porque os amplificam; são os grandes exploradores do mundo da ficção: campos de batalha, oceanos, castelos, caminhos subterrâneos, pradarias, ilhas, cortiços, selvas, galáxias... Praticamente todos os grandes cronótopos populares surgiram quando as tramas de aventura se mudaram para novas geografias, e ativaram seu potencial narrativo. Assim como a prosa multiplica estilos, a aventura multiplica histórias: e a prosa prospectiva é perfeita para a aventura, sintaxe e trama movendo-se em conjunto. Não estou certo de que exista um ramo principal na família de formas a que chamamos romance, mas se há, é esta: seríamos capazes de reconhecer a história do romance sem o modernismo ou mesmo sem o realismo<sup>7</sup>; sem aventuras em prosa, não.

Aqui, também, o campo do romance é profundamente polarizado entre aventuras e vida cotidiana; e aqui, também, a teoria do romance mostrou muito pouco interesse (com exceção de Bakhtin, e agora de Pavel) pelo lado popular do campo. Mas não quero reiterar esse aspecto do argumento; em vez disso vou me voltar à curiosa *estreiteza* que — apesar de toda sua plasticidade — parece ser típica de aventuras. Uma estreiteza social, fundamentalmente. A idéia toda foi “invenção da pequena nobreza de cavaleiros sem vintém”, para quem *aventure* era uma forma de sobreviver — e, possivelmente, casar com uma herdeira, como diz Erich Köhler, que foi o grande sociólogo dessa convenção<sup>8</sup>. Mas se os cavaleiros necessitam de aventuras, para outras classes sociais a noção permaneceu opaca. “Eu sou, como podes ver, um cavaleiro à busca daquilo que não posso encontrar”, diz Calogrenante a um camponês no início de *Yvain*: “E o que você quer encontrar?”. “Aventura, para testar minha coragem e minha força. Agora rogo e imploro que me sugiras, se sabes, de alguma aventura ou maravilha”. “Nada sei de aventura, e dela nunca ouvi falar” (II, 356-67). Que resposta; apenas poucos anos antes, na *chanson de geste*, a natureza da ação cavaleiresca era clara para todo mundo; não mais nesse momento. O *ethos* cavaleiresco tornou-se “absoluto tanto com referência a seu aperfeiçoamento ideal, como também em realção à falta de finalidades terrenas e práticas”, escreve Auerbach em *Mimesis*: “nenhuma função política...

[7] O modernismo (isto é: a hoste de experimentos centrífugos — Stein, Kafka, Joyce, Pílniak, de Chirico, Platonov... — arriscados nos anos próximos à Primeira Guerra Mundial), assim esperamos, desempenhará um papel maior do que o realismo em qualquer teoria do romance futura, uma vez que um conjunto de extremos incompatíveis deveria ser capaz de revelar algo único a respeito de o que a forma pode — e não pode — fazer. Até agora, no entanto, não tem sido esse o caso.

[8] Köhler, E. “Il sistema sociologico del romanzo francese medievale”. *Medioevo Romano*, vol. 3, 1976, pp. 321-44.

nenhuma realidade prática”. E ainda assim, continua Auerbach, esse *ethos* irreal “conquistou aceitação e validade no mundo real” da cultura ocidental de forma aparentemente definitiva<sup>9</sup>. Como isso foi possível?

Para Köhler, a razão está no fato de que a aventura se “estilizou e moralizou” no ideal mais abrangente — lançado pelas cruzadas, e sublimada pelo Graal — da “redenção cristã do guerreiro”<sup>10</sup>. O que parece correto, mas por sua vez suscita um outro problema: como é que essas coordenadas rigidamente feudais da aventura puderam não apenas sobreviver na era burguesa, mas também inspirar todos os seus gêneros mais populares?

### III

Antes que eu arrisque uma resposta, algumas reflexões a respeito da terceira questão, a comparação entre China e Europa. Até meados do século XIX, quase ao fim para ser mais exato, os romances do leste asiático e do oeste europeu se desenvolveram independentemente um do outro; o que é muito bom, é como um experimento que a história realizou para nós, a mesma forma em dois... laboratórios, situação perfeita para a morfologia comparativa, porque nos permite olhar para traços formais não como dados, como inevitavelmente tendemos a fazer, mas como *escolhas*. E escolhas que no fim resultam em estruturas alternativas. Começando, por exemplo, com o fato de quão frequentemente os protagonistas de romances chineses serem, não indivíduos, mas *grupos*: a unidade familiar em *Jin Ping Mei* e em *A história da pedra* (ou *Sonho do quarto vermelho*), os fora-da-lei em *A margem d'água*, os literatos em *Os acadêmicos*. Títulos já são uma pista — como ficariam os títulos europeus sem nomes próprios? — mas aqui, nem ao menos um; e esses não são romances escolhidos aleatoriamente, são quatro das seis “grandes obras-primas” do cânone chinês, seus títulos (e seus heróis) importam.

Grupos, portanto. Extensos; e com sistemas de personagens ainda mais extensos em seu entorno: críticos chineses identificaram mais de seiscentas personagens em *Os acadêmicos*, oitocentas em *A margem d'água* e no *Jin Ping Mei*, 975 em *A história da pedra*. E como tamanho dificilmente é *apenas* tamanho — uma história com mil personagens não é apenas uma história com cinquenta personagens vinte vezes maior: é uma história diferente — tudo isso acaba por gerar uma estrutura que é muito pouco semelhante à que estamos acostumados na Europa. Com tantas variáveis, era de se esperar que fosse mais imprevisível, mas costuma ser o oposto: um grande esforço para *reduzir* a imprevisibilidade e reequilibrar o sistema narrativo. Vejamos um exemplo tirado de *A história da pedra*: após seiscentas ou setecentas páginas, os dois jovens amantes ainda não declarados, Bao-yu e Dai-yu, têm uma

[9] Auerbach, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998, pp. 116-17. A respeito, conferir também Köhler, Erich. “Quelques observations de ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste e le roman courtois”. *Chanson de geste und höfischer Roman*. Heidelberg: Carl Winter, 1963, *passim*.

[10] Köhler, “Quelques observations...” , *op. cit.*, p. 326.

de suas muitas brigas; Dai-yu sai de cena e Bao-yu, agora só, cai em uma espécie de transe; sua serviçal Aroma chega, e ele, sem perceber sua presença, em seu estado onírico começa a expressar pela primeira vez o seu amor por Dai-yu; ele então desperta, vê Aroma, fica perplexo, foge, e pode-se imaginar todo tipo de conseqüência: Aroma tem dormido há algum tempo com Bao-yu, e poderia ficar magoada; ou poderia ir atrás de Dai-yu, e dizer a ela aquilo que Bao-yu acaba de dizer; ou poderia denunciá-la à outra jovem que está apaixonada por Bao-yu... Muitas maneiras de fazer o episódio gerar narrativa (afinal, estivemos esperando por essa declaração de amor por centenas de páginas); e no entanto, o que Aroma pensa imediatamente é “o que ela poderia fazer para impedir que um escândalo decorresse dessas palavras”. *Impedir desenvolvimentos*: essa é a chave. Minimizar a narratividade. *A história da pedra* é recorrentemente descrito como *Os Buddenbrooks* chinês, e certamente ambos são histórias do declínio de uma grande família, mas o romance de Thomas Mann cobre meio século em quinhentas páginas, e *A história da pedra* uma dúzia de anos em duas mil páginas: e não é apenas uma questão de ritmo, aqui (apesar de obviamente ser também o caso), mas da hierarquia entre sincronia e diacronia: o romance chinês tem uma dominante “horizontal”, onde o que importa mesmo é não o que está “adiante” de um determinado evento, como na prosa prospectiva, mas o que está “ao seu lado”: todas as vibrações que se propagam ao longo desse sistema narrativo imenso — e todas as *contra*-vibrações que tentam estabilizá-la. Antes, indiquei como a quebra da simetria permitiu à prosa européia intensificar o efeito de irreversibilidade; a irreversibilidade está presente em romances chineses, claro, mas em vez de a intensificar eles recorrentemente tentam contê-la, e assim a simetria readquire sua centralidade: capítulos são anunciados por *couplets* que claramente os dividem em duas partes; muitas passagens importantes são redigidas na maravilhosamente intitulada “prosa paralela” (“Todo significado dedicado à busca do prazer; toda manhã uma ocasião para devaneios despreocupados”); na arquitetura geral do romance existem blocos de dez, vinte e até cinquenta capítulos que se espelham uns aos outros através de centenas de páginas... É de fato uma tradição alternativa.

Alternativa, mas *comparável*: até o século XVIII, o romance chinês era provavelmente maior em extensão e superior em qualidade do que qualquer um na Europa, com a possível exceção da França. “Os chineses têm romances aos milhares, e já os tinham quando os nossos ancestrais ainda viviam na floresta”, disse Goethe a Eckermann em 1827, no dia em que cunhou o conceito de *Weltliteratur* (ao ler um romance chinês). Mas os números estão errados: em 1827 já existiam romances aos milhares na França, ou na Inglaterra, ou na Alemanha — mas não na China. Por quê?

## IV

Quando discutimos os destinos de áreas centrais do século XVIII, escreve Kenneth Pomeranz:

*Devemos fazer que nossas comparações... sejam verdadeiramente recíprocas... isto é, devemos procurar por ausências, acidentes e obstáculos que desviaram a Inglaterra de um caminho que poderia tê-la feito mais parecida com o delta do Yang-tsé ou com Gujarat, junto com o exercício mais usual de procurar por bloqueios que impediram áreas não-européias de reproduzir caminhos europeus implicitamente normalizados... devemos conceber ambos os lados da comparação como “desvios” quando vistos segundo as expectativas do outro, em vez de deixar sempre um como norma<sup>11</sup>.*

A ascensão européia do romance como desvio do caminho chinês: logo que se começa a pensar nesses termos, salta aos olhos o quanto o romance foi levado mais a sério na China do que na Europa. Apesar de todos os ataques dos literatos confucionistas, no início do século XVII a cultura chinesa já possuía um cânone do romance; a Europa ainda nem pensava nisso. Para a epopeia ou para a tragédia já a possuía, ou para a lírica; não para o romance. E o cânone é apenas a ponta do iceberg: havia na China um imenso investimento de energias intelectuais na edição, revisão, continuação e especialmente no *comentário* de romances. Esses já eram livros bastante longos, *O romance dos três reinos*, seiscentas mil palavras, o comentário de entrelinhas o fazia ter quase um milhão — mas aumentava tanto “a fruição... do romance”, escreve David Rolston, “que edições sem comentários... saíram de circulação”<sup>12</sup>.

“O romance precisa menos de... comentários do que outros gêneros”, escreve Watt em *A ascensão do romance*<sup>13</sup>, e no caso da Europa ele está certo. Mas os romances chineses precisavam deles, porque eram considerados uma arte. Desde pelo menos o *Jin Ping Mei*, por volta de 1600, “o *xiaoshuo* chinês sofreu uma... extensa virada estética”, escreve Ming Dong Gu: “uma imitação e competição auto-consciente com os gêneros literários dominantes... uma poetização”<sup>14</sup>. Deveríamos procurar por ausências que desviaram o romance europeu do caminho chinês... e aqui está um: a virada estética do romance europeu ocorreu no fim do século XIX, com um atraso de quase trezentos anos<sup>15</sup>. Por quê?

## V

Para Pomeranz, uma razão para a grande divergência foi que na Europa do século XVIII “as rodas da moda estavam girando mais rápido”<sup>16</sup>, estimulando o consumo, e pelo consumo a economia como um todo; enquanto na China, depois da consolidação da dinastia Qing, o

[11] Pomeranz, Kenneth. *The great divergence. China, Europe, and the making of the modern world economy*. New Jersey: Princeton University Press, 2000, pp. 7-8.

[12] Roston, David L. *Traditional chinese fiction and fiction commentary. Reading and writing between the lines*. Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 4.

[13] Watt, Ian. *The rise of the novel*. Berkeley: University of California Press, 1957, p. 30 [ed. bras.: *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990].

[14] Gu, Ming Dong. *Chinese theories of fiction. A non-western narrative system*. Albany: State University of New York Press, 2006, p. 71.

[15] A divergência entre os dois modelos é bem ilustrada pelo papel desempenhado por *Dom Quixote* e *Jin Ping Mei* — dois romances que foram escritos no mesmo ano, e que são frequentemente comparados entre si (mais por sinólogos do que por hispanistas, deve ser dito) — em suas respectivas tradições: por ao menos dois séculos, se não mais, a influência do *Jin Ping Mei* na teoria e prática do romance na China foi incomparavelmente maior do que a de *Dom Quixote* na Europa. Um afastamento parecido de trajetórias ocorre no final do século XVII, quando o pico da virada estética chinesa (*A história da pedra*) poderia ter encontrado seu par em uma geração de poetas-romancistas alemães incrivelmente talentosos (Goethe, Hölderlin, Novalis, Schlegel, Von Arnim, Brentano) — não fosse apenas o fato de terem sido completamente ignorados pelos leitores europeus (com exceção de Goethe, claro; mas mesmo Goethe manteve a primeira versão, “poética”, de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* em uma gaveta, como se pressentisse que não era um livro adequado para a época). Incidentalmente, que o *Jin Ping Mei* tenha sido celebrado como a obra de arte que transformaria o romance chinês é um outro exemplo impressionante da diferença entre as duas tradições: que a cultura européia pudesse produzir — e apreciar! — um *corpus* erótico tão explícito como o chinês é inimaginável.

[16] Pomeranz, op. cit., p. 161.

[17] Plumb, J. H. "The commercialization of leisure in eighteenth-century England". In: McKendrick, Neil., Brewer, John., Plumb, J. H. *The birth of a consumer society. The commercialization of Eighteenth-Century England*. Bloomington: Indiana University Press, 1982, pp. 265-66.

consumo "enquanto motor da mudança" ficou suspenso por mais de um século, não chegando a disparar aquela "revolução do consumo" a respeito da qual escreveram McKendrick, Brewer e Plumb. Revolução é uma grande palavra e muitos questionaram a extensão do consumo antes de meados do século XIX; ainda assim, ninguém de fato duvida que as "coisas supérfluas", para usar uma expressão chinesa, se multiplicaram durante o século XVIII, da decoração de interiores a espelhos, relógios, porcelanas, prataria, jóias — e concertos, passeios e livros. "Em qualquer análise do lazer", escreve Plumb, "seria bastante errado não colocar as preocupações culturais em primeiro plano"<sup>17</sup>. Então: o que o "nascimento de uma sociedade de consumo" representou para o romance europeu?

Em primeiro lugar, um salto quantitativo gigantesco. Entre a primeira e a última década do século, a quantidade de títulos novos aumentou sete vezes na França (ainda que, nos anos de 1790, os franceses tivessem mais o que fazer do que escrever romances); quatorze vezes na Inglaterra; e cerca de trinta vezes nos territórios germânicos. Igualmente, pelo fim do século XVIII as tiragens se tornaram um pouco maiores, especialmente no caso de reimpressões; muitos romances que não estão incluídos nas bibliografias usuais foram publicados em revistas (algumas das quais com grande público leitor); o fortalecimento de laços de família encorajou a leitura doméstica em voz alta (fornecendo o campo de treinamento para a vocação do Dr. Bowdler); finalmente, e mais importante, a difusão de bibliotecas circulantes fez os romances se difundirem de forma muito mais eficiente do que antes, conduzindo por fim à imposição do formato em três volumes tanto a escritores como a editores, a fim de permitir o empréstimo simultâneo a três leitores. Por difícil que seja quantificar esses diversos fatores, se todos eles combinados tiverem feito a circulação de romances aumentar entre duas a quatro vezes (uma estimativa conservadora), então a presença de romances na Europa ocidental teria crescido entre trinta e sessenta vezes ao longo do século XVIII. Para McKendrick, o fato de que o consumo de chá cresceu quinze vezes no espaço de cem anos é uma grande história de sucesso da revolução no consumo. O de romances cresceu ainda mais do que o de chá.

Por quê? A resposta costumava ser "porque cresceu o número de leitores". Mas o consenso atual — que é escorregadio, como tudo relacionado com a alfabetização, mas que tem permanecido estável até agora — é que entre 1700 e 1800, a quantidade de leitores dobrou; um pouco menos do que isso na França, um pouco mais na Inglaterra, mas esse é o horizonte. Dobrou; não multiplicou por cinquenta. Mas eles passaram a ler de maneira *diferente*: leitura "extensiva", como a chamou Rolf Engelsing: lendo muito mais do que antes, avidamente, às vezes de maneira apaixonada, mas é provável que também, na maioria das

vezes, superficial e rapidamente, até mesmo de forma um pouco errática; muito diferente da leitura e releitura “intensivas” dos mesmos (e poucos) livros — em geral, livros de devoção — que haviam sido a norma até então<sup>18</sup>. E a tese de Engelsing tem sido freqüentemente criticada, mas com os romances se multiplicando muito mais rapidamente do que os leitores, e os leitores se comportando como o famoso John Latimer, de Warwick, que de meados de janeiro a meados de fevereiro de 1771 tomou emprestado um volume por dia da biblioteca de Clay<sup>19</sup>, é difícil imaginar como o processo todo poderia ter funcionado sem um grande aumento da, digamos, distração.

Vamos chamar assim, porque, ainda que Engelsing nunca mencione Benjamin, a leitura extensiva parece muito com uma versão precoce daquela “percepção em estado de distração” descrita ao fim de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Distração naquele ensaio é *Zerstreuung* — despreocupação e entretenimento: a combinação perfeita para a leitura de romances — e para Benjamin é a atitude que se torna necessária naqueles “pontos de guinada histórica” quando as “tarefas” diante do “aparato perceptivo humano” são tão desafiadoras que não podem ser “dominadas” por meio da atenção concentrada<sup>20</sup>: e a distração surge como a melhor forma de lidar com a nova situação — de ficar a par daquelas “rodas da moda cada vez mais rápidas” que ampliaram o mercado do romance de forma tão dramática<sup>21</sup>.

O que o nascimento de uma sociedade de consumo significou para o romance europeu? Mais romances e menos atenção. Romances baratos, não Henry James, dando o tom da nova forma de ler. Jan Fergus, que sabe mais do que todo mundo sobre registros de bibliotecas circulantes, chama de leitura “incoerente”: tomar de empréstimo o segundo volume das *Viagens de Gulliver* mas não o primeiro, ou o quarto, de cinco, de *The Fool of Quality*. E Fergus então celebra isso como a “forma de ação do leitor, seu poder de escolha”<sup>22</sup> — mas, francamente, a escolha aqui parece ser, abrir mão de toda consistência, para estar sempre de alguma forma em contato com aquilo que o mercado tem a oferecer. Deixar a televisão ligada o dia todo, e assistir de tempos em tempos — isso não é forma de ação.

## VI

Por que não houve um desenvolvimento do romance chinês no século XVIII — nem virada estética européia? As respostas espelham uma na outra: levar o romance a sério como objeto estético desace-lerou o consumo — enquanto um mercado mais ágil para romances desencorajou a concentração estética. “Ao ler o primeiro capítulo, o bom leitor já dirigiu seu olhar ao último”, diz um comentário ao

[18] Engelsing, Rolf. *Der Bürger als Lesler. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*. Stuttgart: Kohlhammer, 1974, especialmente pp. 182ss.

[19] Fergus, Jan. *Provincial readers in Eighteenth-Century England*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 113.

[20] Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935). In: *Magia e técnica, arte e política* — vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1996. A passagem reaparece praticamente inalterada na terceira versão do ensaio (1939).

[21] Como espero que esteja claro, meu enfoque em consumo, moda e distração não tem a intenção de apagar o capitalismo da história literária, mas especificar quais de seus aspectos desempenharam um papel causal mais direto no desenvolvimento do romance. Inquestionavelmente, a expansão capitalista como o tal criou algumas pré-condições gerais cruciais: uma população maior e mais alfabetizada; maior renda “gastável”; e mais tempo livre (para alguns). Mas desde que a quantidade de títulos aumentou quatro vezes mais rápido do que materiais impressos em geral durante o século XVIII (mesmo incluindo a enxurrada de panfletos no fim do século: ver Raven, James. *The business of books. booksellers and the english book trade 1450-1850*. New Haven: Yale University Press, 2007, p. 8), devemos explicar também essa taxa de crescimento distinta: e aquela peculiar expansão da mentalidade de consumo incorporada pela distração e pela moda (e que parece desempenhar um papel menor para o caso dos dramas, da poesia, e a maioria dos outros tipos de produção cultural), parece ser a melhor explicação que temos até o momento. Que o consumo desempenhe um papel tão amplo na história do romance depende, por sua vez, do fato de que a suspeita em relação à leitura por prazer estava começando a desaparecer, junto com a ideia de Constant de “liberdade dos modernos” como “o gozo seguro de prazeres privados” (Constant, Benjamin. *Political writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 317). O prazer, aliás, é outro ponto cego da teoria do romance: apesar de “sabermos”, mais ou menos, que o romance era desde o início uma forma de “leitura leve” (Hägg, Thomas. “orality, literacy, and the ‘readership’ of the early greek novel”. In:

Eriksen, R. (org.). *Contexts of pre-novel narrative*. Berlim/Nova York: Mouton de Gruyter, 1994, p. 51), ainda pressupomos em nossas pesquisas que a leitura por prazer é basicamente o mesmo que a leitura por “razões sérias – religiosas, econômicas, ou sociais” (Hunter, J. Paul. *Before novels. the cultural contexts of eighteenth century english fiction*, Nova York/Londres: WW Norton & Company, 1990, p. 84: um dos poucos a colocar o problema de forma interessante). Este é ainda um outro tema a respeito do qual os estudos históricos específicos estão bem adiante da reflexão teórica: o aumento dramático do campo do romance na Antigüidade Clássica, por exemplo, não teria sido possível sem uma guinada em direção a formas de escrita populares, leves e até mesmo vulgares.

[22] Fergus, op. cit., pp. 108-17.

[23] Rolston, op. cit., p. 126.

[24] Schumpeter, Joseph A. *Capitalism, socialism and democracy* [1942]. Nova York: Harper, 1975, p. 138.

*Jin Ping Mei* (que tem duas mil páginas); “ao ler o último capítulo, ele já está lembrando do primeiro”<sup>23</sup>. É assim a leitura intensiva: a única leitura verdadeira é a releitura, ou mesmo “uma série de leituras”, como parecem pressupor vários comentadores. “Se você não faz uso de seu lápis, não dá para considerar realmente como leitura”, disse certa vez Mao. *Estudo*; não o consumo de um volume por dia. Na Europa, só o modernismo fez as pessoas estudarem romances. Tivessem elas lido com lápis e comentário no século XVIII, não teria havido o desenvolvimento do romance europeu.

## VIII

Tipicamente, as grandes teorias do romance têm sido teorias da modernidade, e minha insistência com o mercado é uma versão particularmente brutal delas. Mas com uma complicação, sugerida por outro programa de pesquisa com o qual estou presentemente envolvido, sobre a figura do burguês, no curso do qual fui frequentemente surpreendido por o quão *limitada* parece ter sido a difusão de valores burgueses. O capitalismo se espalhou por toda parte, sem dúvida, mas os valores que — segundo Marx, Weber, Simmel, Sombart, Freud, Schumpeter, Hirschmann... — lhe são supostamente mais congruentes não, e isso me fez olhar para o romance com um olhar diferente: não mais como a forma “natural” da modernidade burguesa, mas como aquela por meio da qual o imaginário *pré-moderno* continua presente no mundo capitalista. Daí as aventuras. O antípoda do espírito do capitalismo moderno, segundo *A ética protestante*; um tapa na cara do realismo, como Auerbach viu de forma tão clara em *Mimesis*. O que faz a aventura no mundo moderno? Margaret Cohen, de quem aprendi muito sobre o assunto, a vê como um tropo de expansão: o capitalismo na ofensiva, planetário, cruzando oceanos. Acho que ela está certa, e acrescentaria apenas que a razão pela qual a aventura funciona tão bem nesse contexto é que ela é muito boa para imaginar a *guerra*. Apaixonada pela força física, à qual fornece justificativa moral na forma da salvação dos fracos de toda forma de abuso, a aventura é a combinação perfeita de poder e dever para acompanhar as expansões do capitalismo. É por isso que o guerreiro cristão de Köhler não apenas sobreviveu em nossa cultura — em romances; filmes; videogames — não apenas sobreviveu, mas sobrepuja qualquer figura burguesa comparável. Schumpeter colocou de forma crua e clara: “A classe burguesa... precisa de um senhor”<sup>24</sup>.

Precisa de um senhor — para ajudar a exercer a dominação. Ao encontrar distorção após distorção de valores burgueses centrais, minha primeira reação foi sempre pensar na perda de identidade de

classe que isso implicava; o que é verdade, mas, de outro ponto de vista, completamente irrelevante, porque a hegemonia não exige pureza — exige plasticidade, camuflagem, cumplicidade entre o velho e o novo. Sob essa outra constelação, o romance volta a ser central para a nossa compreensão da modernidade: não apesar, mas *por causa* de seus traços pré-modernos, que não são resíduos arcaicos, mas articulações funcionais de necessidades ideológicas. Decifrar os estratos geológicos de consenso no mundo capitalista — aí está um desafio que vale a pena, para a história e a teoria do romance.

---

FRANCO MORETTI é o organizador da coletânea *O romance* (CosacNaify, 2009).

---

Recebido para publicação  
em 15 de outubro de 2009.

---

**NOVOS ESTUDOS**

CEBRAP

85, novembro 2009

pp. 201-212

---