

Do romance à sociologia: o apagamento do sujeito criador

From the novel to the sociology: the extinguishment of the creator

CAROLINA RANGEL SILVA*

Universidade de São Paulo -- São Paulo -- SP -- Brasil

Resumo: O texto traça um panorama do apagamento progressivo da figura autoral, na França dos séculos XVIII e XIX, pelo prisma da validação da subjetividade enquanto forma de expressão para diferentes domínios do conhecimento. Busca-se acompanhar as modificações que levaram a produção crítica e literária da época a assumir o ideal positivista que tinha como um dos principais objetivos a superação da subjetividade e sua substituição pelo método científico.

Palavras chave: subjetividade; estudos literários na França; positivismo; romance; sociologia.

Abstract: The text provides an overview of the erasure of the authorial figure in France during the 18th and 19th centuries, through the prism of the validation of subjectivity as a form of expression for different fields of knowledge. It seeks to keep up with the changes that led to critical and literary production to take the positivist ideal, that had as one of the main goals to overcome the subjectivity and its replacement by the scientific method.

Keywords: subjectivity; literary studies in France; positivism; novel; sociology.

Considerada como uma presença necessária, como um elemento transgressor ou desacreditado, a figura autoral foi rechaçada e idolatrada conforme a subjetividade ganhava ou perdia espaço entre as formas reconhecidas de produção do conhecimento. A aceitação da subjetividade como forma válida para expressão literária e crítica esteve, durante séculos, atrelada ao grau de

reconhecimento do sujeito enquanto fundamento confiável para a produção do conhecimento ou formulação de uma representação válida da realidade. Nesse sentido, durante o século XVIII até metade do século XIX, a França ainda não conhecia uma divisão *nítida* entre as ciências naturais e a literatura. O modo de produção de uma obra científica deveria guiar-se não somente pela exatidão de seu conteúdo,

* Professora de Filosofia. Mestre em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo, com período sanduíche em Université Paris-Sorbonne IV. Bolsista do CNPq.

como também por valores literários e de estilo apreciados na época. Como afirma Wolf Lepenies, “era considerado natural que um homem da ciência natural se concebesse como escritor: como alguém para quem não importa somente o que se diz, mas também como diz (...).”¹

Não é de se estranhar, portanto, que nesse contexto híbrido um naturalista reconhecido como era o Conde de Buffon, quando indicado à Academia francesa, tenha feito um discurso de posse exclusivamente sobre estilo. A escolha desse tema, essencialmente literário, para a cerimônia de recepção de um acadêmico das ciências naturais, demonstra a importância da composição formal e estilística para a determinação do valor e da aceitação da obra científica na época. Com o passar do tempo, porém, à medida que o positivismo do século XIX crescia, o objetivismo passava a ser uma regra imposta não somente aos cientistas, como também aos escritores. Nessas condições, o apagamento do sujeito autoral pode ser compreendido como uma condição necessária para a validação de suas obra se reflexões.

O percurso pelo qual passou o romance francês desde sua rejeição até sua reabilitação nos séculos XVIII e XIX nos permite acompanhar a mudança dos critérios convenientes para expressão em diferentes domínios do conhecimento. Esse percurso é essencialmente fecundo para compreender a importância da presença autoral na obras porque indica não só a trajetória desse gênero até seu reconhecimento, como também a concepção crítica que se desenvolveu durante esse processo.

Nesse sentido, o critério determinante para o acolhimento do romance entre os gêneros literários sérios, bem como para a possibilidade de concebê-lo como uma forma válida de conhecimento, se relaciona diretamente com seu teor de verdade. Esse critério ocupou por muito tempo um lugar de destaque no debate intelectual francês e mobilizou a produção literária e crítica do país durante mais de dois séculos. O modo como a verdade se estabeleceu no interior das obras científicas e literárias originou dois fatores aparentemente contraditórios: por um lado permitiu o surgimento da subjetividade através da figura do sujeito do conhecimento e, por outro, impulsionou um período cientificista que atuou como referência para a adoção de uma postura teórica intimamente atrelada ao grau de precisão objetiva das obras.

Se, como dissemos anteriormente, em seu discurso na Academia francesa Buffon evidenciou a importância do estilo para a ciência, entendemos que as modificações que possibilitaram ao romance ser reconhecido como um gênero sério se relacionam intimamente com os valores defendidos pelo cientista no que diz respeito à expressão do sujeito. É preciso compreender, contudo, que Buffon defende uma concepção particular de estilo, que também pode ser vislumbrada nas reflexões críticas sobre o romance produzidas na época.

Inicialmente, o romance foi considerado em oposição à *littérature savante* como um gênero interdito para aqueles que buscavam desenvolver sua formação. Ao invés de uma leitura conveniente para o aperfeiçoamento moral ou intelectual, ele era considerado um gênero capaz de corromper e distanciar o leitor de um comportamento honroso. A preocupação

¹ LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo. Ed. EDUSP, 1996. p. 13.

com a aplicação dos textos e o afastamento dos leitores, principalmente dos que não dominavam o latim, da seriedade e severidade das escrituras eclesiásticas suscitou a recriminação do caráter fantasioso do gênero. O romance não possuía, a exemplo da palavra clerical e dos ensinamentos dos antigos, qualquer compromisso firmado com relação à verdade. O gênero era capaz de oferecer distração por meio de uma história inventada, ilusória, mas nunca o acesso à verdade.

Ao mesmo tempo em que a subversão da norma social atrela o gênero romanesco a um tipo de literatura imoral, seu caráter fantasioso aparta os acontecimentos literários da realidade, tornando a leitura de romances um ato perigoso para as almas inocentes ou então um mero passatempo sem qualquer aplicação positiva para a vida prática. As acusações dirigidas ao romance, inicialmente concentradas em suas características corruptoras (sedução, blasfêmia, difamação, obscenidade) alinham-se então à ideia de desperdício de tempo, afinal o gênero fantasioso, alheio à realidade, não permite melhorias práticas ou aprimoramento moral. Se o tempo deve ser empregado para o alcance desses fins, o romance não se configura como uma ocasião apropriada para nenhum dos dois.²

Dessa maneira, sob a acusação de falsidade, o romance buscou desenvolver técnicas que camuflassem seu caráter

ficcional, esforçando-se para mascarar do público sua qualidade fantasiosa. Durante o século XVIII, os romancistas desenvolvem técnicas capazes de tornar a ilusão romanesca mais convincente, sobretudo por meio da aproximação entre a obra e a realidade. Rousseau, por exemplo, admite que procurou manter, do romance tradicional, somente seu impulso sentimental ao conceber o mundo de *A Nova Heloísa*, “(...) eliminando tudo aquilo que, no antigo romance, aumentava o afastamento entre o mundo imaginário e a realidade cotidiana”.³ Em outras palavras, a partir do séc. XVIII, os romancistas buscam conferir verossimilhança às suas produções ao alicerçar o inverossímil no cotidiano, de modo a fazer com que a obra possua uma aparência de realidade. Nesse sentido, a diferença essencial entre a obra dos romancistas do séc. XVIII e a ficção anterior é seu caráter realista que passa a ser pautado no modo como o autor encadeia de forma lógica os acontecimentos de sua criação. Como afirma Franklin de Matos:

(...) o século XVIII aposta principalmente na expressão justa, a única que pode dizer aquilo que pensamos e, em geral, é a mais simples e natural, pois a verdade é simples e clara. A esse estilo corresponde um ideal de conhecimento que valoriza a estrutura sólida, o encadeamento lógico de ideias. O século XVIII não nega as construções lógicas, mas deseja que permaneçam secretas.⁴

No século XVIII, portanto, o romance desloca sua verossimilhança para um elo lógico implícito entre a obra literária e a realidade. Esse elo permite que valores

² É o que podemos observar na seguinte afirmação sobre o gênero, oferecida por Gothar Heidegger em 1698: “Até agora nos opusemos aos romances, pois considerava-se que fossem apenas pacotilha pagã, criados para desperdiçar um tempo precioso. Doravante será preciso considerá-los também como mentiras, como fábulas. Visto que – e é esta opinião manifesta – é muito importante levar em consideração que quem lê romances lê mentiras”. HEIDEGGER, Gothar. *Mitoscopia romântica: ou Discurso sobre o chamado romance*. Apud. Franco Moreti. 2009. p. 202.

³ STAROBINSKI, Jean. *A transparência e o obstáculo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991. p. 353.

⁴ MATOS, Franklin de. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010. p. 46.

morais sejam incorporados ao gênero, o que coloca em xeque a certeza de sua qualidade corruptora e o torna um meio possível para contribuir com a formação do sujeito. Em vista disso, esse elo modifica a relação epistemológica estabelecida tradicionalmente entre o leitor e o gênero romanesco. Antes o romance não oferecia possibilidade de conhecimento ou acesso a qualquer tipo de verdade, agora por causa da moral inserida na ação, sustentada pela verossimilhança, o gênero se afirma como um modo possível para o aprimoramento do leitor. Contudo, a forma como esse aprimoramento se dá é completamente diferente do modo tradicional oferecido pelas máximas moralistas da época. Ao contrário do aprendizado passivo que os ensinamentos morais proporcionavam, o romance permitia que o aprendizado se desse por meio de uma experiência vivenciada pelo leitor.

Essa nova maneira de apreensão de um dado valor moral contido na obra ocorre porque o leitor se vê imerso no universo ficcional através da vivacidade da representação literária em que nada soa em falso. A ilusão de realidade incita o leitor comum que, imerso no universo romanesco, deixa-se levar pelo desenvolvimento da narrativa. Desse modo, por meio do desdobramento de um tema principal, reconhecido pelo leitor como se fosse um acontecimento real, as escolhas das personagens se efetivam sem necessidade de enunciação moral explícita. A moral está presente na obra de maneira não declarada, atrelada ao desdobramento dos acontecimentos narrados.⁵

⁵ Conforme afirma Diderot: *“Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l’application à faire. Elle n’imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit : mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés, on se passionne*

Trata-se, portanto, de outro tipo de conhecimento, pautado não na moral exposta por meio de máximas que não sensibilizam o leitor, mas da moral posta em ação, vivenciada por meio da experiência literária. Uma experiência que não se restringe à contemplação distanciada do universo da ficção por parte do leitor, mas que depende da vivacidade da representação, que deve ser capaz de afetá-lo sensivelmente, fazendo com que a apreensão do caráter virtuoso se dê de maneira quase imperceptível.⁶ Para que o leitor seja afetado pelo texto, de modo a aprimorar seu caráter virtuoso, é necessário que ele se identifique com a personagem virtuosa que experimenta os conflitos morais e as situações desencadeadas por suas escolhas na ação. Esse efeito depende da técnica do romancista que como afirmamos anteriormente, diferente do moralista, não prega explicitamente preceitos morais, mas cria ocasiões propícias para que o leitor as vivencie.

Desse modo, ao abandonar seu caráter quimérico, o romance estabeleceu um elo entre o gênero literário e a vida cotidiana, deixando de ser um passatempo estéril para se tornar um meio para o aprendizado. Essa transformação está vinculada à introdução de uma cadeia lógica criada pelo autor, uma organização formal que fundamenta a verossimilhança da narrativa, possibilitando assim que o leitor se entregue à ação. Como vimos acima, a inserção dessa

pour ou contre lui; on s’unit à son rôle, s’il est vertueux; on s’en écarte avec indignation, s’il est injuste et vicieux”. Diderot, Denis. *Oeuvres complètes de Diderot*. Galica. BNF. Disponível em: <<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-23399>>.

⁶ Diderot afirmava que “um autor deve entrar furtivamente e não de viva força na alma de seus leitores. É a grande arte de Montaigne, acrescentava, que jamais quer provar e vai sempre provando”. In: MATOS, Franklin de. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naif. 2010, p. 75.

cadeia lógica no interior da narrativa não é um ato exclusivo do campo literário, ela corresponde a um ideal de conhecimento. O mesmo ideal que Buffon defendeu em seu discurso na academia francesa e que pode ser percebido na maneira como o cientista define sua concepção de estilo: “*Le style de Buffon, n’est que l’ordre et le mouvement qu’on met dans ses pensées*”.⁷

Essa ordem corresponde à maneira como a ideia contida na obra é desenvolvida pelo próprio autor e não se separa daquilo que podemos identificar com um modo de conhecimento fundamentado pelo sujeito. Quanto ao movimento que também compõe a definição fornecida de estilo, conforme afirma o próprio cientista, deriva do percurso percorrido pelo sujeito criador durante a concepção de sua obra:

Qu’est-ce donc que ce mouvement qui doit s’ajouter à l’ordre pour compléter le style, et d’où procede-t-il? Buffon va nous le dire: Il nait de l’ordre même; de la facilité avec laquelle l’écrivain embrasse l’ensemble de ses idées, lorsque elles sont disposées d’une manière harmonieuse; du plaisir qu’il ressent en exprimant clairement ce qu’il conçoit bien; de l’animation, de l’ardeur que ce plaisir produit en lui, et qui communique à l’expression de la chaleur, de la vie.⁸

Dessa maneira, o movimento, resultante do encadeamento racional experimentado

pelo autor durante a criação, vivifica o texto científico de modo análogo à cadeia lógica construída pelo escritor para fundamentar a verossimilhança nos textos literários. Com a diferença de que no romance do séc. XVIII, a presença dessa ordenação deveria ser velada para que a ilusão de realidade pudesse se efetivar. Por fim, após identificar o estilo a um percurso percorrido pelo próprio autor, o cientista oferece ainda uma última definição importante para a compreensão da força autoral, *le style*, afirma Buffon, *est l’homme même*.⁹

Quase cem anos após a publicação da *Histoire Naturelle* de Buffon, Balzac, em 1842, afirma no prefácio à *Comédia Humana* que pretende aplicar à sociedade os mesmos critérios que esse cientista utilizava na zoologia.¹⁰ Porém, no século XIX o modo de produção do saber já não se fundamenta na figura de um sujeito do conhecimento, presente na produção da obra por meio do estilo. Agora, a ciência vive seu momento áureo e, com ele, critérios objetivos se afirmam como o único meio válido para a fundamentação científica, “era um consenso que bastava a ciência aproximar-se de seu último fim, reunir o máximo de conhecimentos, para que melhorasse a sorte de toda a humanidade”.¹¹ Essa crença positivista na evolução da humanidade através da ciência faz com que uma verdadeira obsessão pela questão do método passasse a vigorar na França. Se durante o séc. XVIII havia entre as ciências naturais e a literatura uma aproximação habitual, o

⁷ Leclerc, Comte de Buffon. In: *Discours sur le style, prononcé à l’Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753), avec une notice biographique, un examen critique et des notes explicatives*, par Ad. Hatzfeld. Gallica, Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937176g/f5.image.r=Buffon>>.

⁸ Leclerc, Comte de Buffon. In: *Discours sur le style, prononcé à l’Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753), avec une notice biographique, un examen critique et des notes explicatives*, par Ad. Hatzfeld. Gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937176g/f5.image.r=Buffon>>.

⁹ Idem.

¹⁰ “*Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l’ensemble de la zoologie, n’y avait-il pas une oeuvre de ce genre à faire pour la société?*” Honoré de Balzac, *L’avant-propos de La Comédie Humaine*. Gallimard. La Pléiade. p. 8.

¹¹ RÔNAL, Paulo. *Balzac e a Comédia humana*. Rio de Janeiro: Globo, 1957. p. 112.

método cientificista do séc. XIX cria uma distinção entre a forma científica e a forma literária de apreensão da realidade.

Nesse contexto, a obra de Balzac “vincula-se à velha história natural, mas, ao mesmo tempo, faz concorrência com uma nova disciplina: a ciência social”.¹² Essa concorrência não era ignorada por Balzac que se autodesignava *docteur ès sciences sociales* e que originariamente pretendeu dar outro título à *Comédie humaine*, que deveria se chamar *Études sociales*. A obra de Balzac realmente retrata a realidade de sua época, mas invariavelmente esse retrato é produzido através de um traço particular, de um estilo de composição e escrita. Baudelaire assim o define:

On dit que Balzac charge sa copie et ses épreuves d’une manière fantastique et désordonnée. Un roman passe dès lors par une série de genèses, où se disperse non seulement l’unité de la phrase, mais aussi de l’œuvre. C’est sans doute cette mauvaise méthode qui donne souvent au style ce je ne sais quoi de diffus, de bousculé et de brouillon, -le seul défaut de ce grand historien.¹³

A esse estilo desordenado de composição se opunha a sociologia; uma disciplina recente que buscava se afirmar como instrumento adequado para compreender a realidade por meio de um método científico, ordenado e regulado por números, gráficos, leis e quantidades. Dessa maneira:

Desde a metade do século XIX, a literatura e a sociologia disputam a primazia de fornecer a orientação-chave da civilização moderna, o direito de ser a doutrina de vida apropriada à sociedade

industrial. Esse debate desempenha na vida pública, primeiramente da França e da Inglaterra, mais tarde também da Alemanha, um importante papel: suas consequências são visíveis ainda hoje.¹⁴

Um dos campos afetados diretamente pelas consequências desse embate foi o da crítica literária que, a exemplo do que ocorre no Brasil, até hoje peleja com a determinação de seu objeto disputado por concepções antagônicas. Com a supremacia do positivismo na França, todas as disciplinas tinham que assumir, ou ao menos defender, os métodos das ciências naturais. Diante da oposição entre a abordagem científica e uma abordagem considerada imprecisa, a crítica literária também apresentou sua dicotomia. Para usar as palavras de Sainte-Beuve, de um lado situou-se a *Teoria* e do outro a *História*, termos utilizados por ele para designar as duas maneiras da crítica, a antiga e a nova. Uma designação que reflete nitidamente o que esse embate mobiliza, ou seja, um conflito entre as ideias do *Ancien Régime* e da modernidade, entre os valores da restauração e o método da revolução; entre a *Teoria*, que considera a obra como presença imediata, portadora de um valor eterno e universal e a *História*, que a concebe como um outro, em seu próprio tempo e em seu lugar.¹⁵ Em outras palavras, a tarefa da nova crítica deixa de ser interpretar as obras a partir delas mesmas, como um objeto presente capaz de atravessar os tempos, para limitar-se à relação entre a obra e seu contexto histórico-social.

Essa nova tarefa da crítica, caracterizada por sua aproximação com a história, surgiu a partir da construção de uma concepção específica dessa disciplina, atrelada às ideias positivistas e ao modo de organização das instituições

¹² Idem. p. 14.

¹³ BAUDELAIRE, Charles. *Conseils aux jeunes littérateurs*. Paris: Émile & Cie. Éditeurs. p. 24.

¹⁴ LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: Ed. EDUSP, 1996. p. 11.

¹⁵ COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

no país. Entre 1850 e 1870, a história ainda era considerada pelos historiadores e por seu público um gênero literário, contudo entre 1875 e 1900, período de reorganização das disciplinas, a história passa a se definir como uma ciência contrária à literatura. Conforme afirma Compagnon e conforme podemos verificar por meio do discurso de Buffon, o elemento que assegurava o caráter literário das obras era o estilo e é exatamente ele que deve ser excluído das disciplinas que se pretendem científicas: “C’est au style, qui faisait la littérature, que se substitue la méthode qui fait l’histoire”.¹⁶

Como vimos, o estilo é a expressão do sujeito na composição da obra, portanto, buscar substituí-lo por um método equivale à tentativa de apagar a figura autoral para conferir à produção a objetividade necessária ao rigor científico. Ou seja, o método é constituído para separar a impressão subjetiva do conhecimento objetivo, permitindo assim que uma dada disciplina ocupe um lugar entre os saberes reconhecidos. Por sua vez, em meio a essa exigência de objetividade, o modo como a literatura é compreendida também passa por modificações. Ao ser excluída do grupo de saberes válidos, ela se vê subordinada ao rigor de critérios externos que negam sua validação enquanto objeto autônomo. Assim, ela passa a ser um modo de registro da realidade que é reconhecido na medida em que é submetido aos critérios da história ou, mais tarde, da sociologia. A partir de então, cabe à literatura desempenhar um papel auxiliar para a construção do saber; o ofício de registrar o contexto histórico-social como se fosse um documento. Ou seja, se antes a história era considerada como um gênero literário, agora a literatura é concebida como uma derivação da história.

A transformação da história no final do século XIX, sua separação do romance, a especialização das outras disciplinas e a exigência do método científico, não se limitaram às discussões teóricas ou às questões epistemológicas. Ao mesmo tempo em que toda forma de organização dos saberes era questionada e reformulada, estava em jogo um campo real de atuação e poder: a instituição universitária. Em última instância coube a ela formalizar o modo de produção dos estudos literários que, como todas as outras áreas, deveriam primeiramente recorrer ao trabalho de metodologia.¹⁷ Nesse sentido, mais uma vez o método deveria substituir o estilo ou, em outras palavras, a subjetividade do autor. De acordo com as ideias de Lanson, figura essencial para a determinação da crítica como história da literatura, o sinal de que os estudos literários tendem a se constituir em ciência é seu esforço à procura de uma forma própria que os leva ao emprego de um método. “Refrain connu: C’est le style que la méthode met au rancart; renonçant au style, la critique s’élèvera à la science”.¹⁸ Por fim, vale a pena lembrar mais uma vez; o estilo é o próprio homem, o sujeito que deve ser superado.

Referências

BALZAC, Honoré de. *L’avant-propos de La Comédie Humaine*. Gallimard. La Pléiade.

BAUDELAIRE, Charles. *Conseils aux jeunes littérateurs*. Paris: Émile & Cie. Éditeurs.

COMPAGNON, Antoine. *La Troisième République des Lettres, de Flaubert a Proust*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

_____. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

¹⁷ Cf. LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: Ed. EDUSP, 1996.

¹⁸ COMPAGNON, Antoine. *La Troisième République des Lettres, de Flaubert a Proust*. Paris: Éditions du Seuil, octobre 1983. p. 47.

¹⁶ COMPAGNON, Antoine. *La Troisième République des Lettres, de Flaubert a Proust*. Paris: Éditions du Seuil, octobre 1983. p. 55.

DIDEROT, Denis. *Oeuvres complètes de Diderot*. Galica. BNF. Disponível em: <<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-23399>>.

LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: Ed. EDUSP, 1996.

LECRERC, Comte de Buffon. In: Discours sur le style, prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753), avec une notice biographique, un examen critique et des notes explicatives, par Ad. Hatzfeld. Gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937176g/f5.image.r=Buffon>>.

MATOS, Franklin de. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

MORETI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac & Naif, 2009.

RÓNAI, Paulo. *Balzac e a Comédia humana*. Rio de Janeiro: Globo, 1957.

STAROBINSKI, Jean. *A transparência e o obstáculo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

Recebido: 10 de novembro de 2016.

Aceite: 06 de dezembro de 2016.