

**CONSTRUINDO REALIDADES:
INDAGAÇÕES SOBRE A FUNÇÃO
DA LITERATURA NO SÉCULO XIX¹**

Maria Helena Rouanet
UERJ

Discussing peculiar narrative ways in Ferdinand Denis' *Palmares*, a short novel practically unknown in the fortune of Brazilian early literature, this essay examines Denis' concepts on the role of fiction in the foundation of Brazilian nationality. *Palmares* tells the story of the famous "quilombo" destruction and has a black protagonist, Zumbi, with all the virtues of the traditional European hero. The thesis is that its anonymity in Brazilian literary history, for lacking esthetic values, is due to Denis' belief that traits as those would bring such problems in verisimilitude that he preferred to describe tropical nature instead of developing epic episodes that would place too much emphasis on an inconvenient representative for the Nation.

Em 1824, três anos depois de regressar à França, Ferdinand Denis publicava as *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, trilhando o percurso costumeiro dos viajantes europeus que visitavam o Novo Mundo. Se, nos dias de hoje, esse livro pode ser considerado mais um entre tantos relatos de viagens feitas a este continente, as pretensões de seu autor eram bem mais ambiciosas e sua ambição, embora modulada, foi sancionada pela resenha crítica que lhe fez Sainte-Beuve em seus *Premiers lundis* (1824, 65-71).

Basta ler as páginas iniciais das *Scènes* para se ter uma idéia precisa dos objetivos que Denis pretendia alcançar com a sua publicação, o que já está de certa forma sugerido pelo próprio título atribuído ao livro. Ele representaria, na verdade, uma *lição de boa literatura*, que deveria permitir aos europeus aprimorarem sua produção poética graças ao conhecimento de uma natureza exótica que o autor havia contemplado com seus próprios olhos. Aos que lessem o seu livro caberia apenas, segundo Denis, saber “tirar partido” daquilo que ele vinha lhes oferecer (1824, II).

No entanto, a pedagogia de Denis não vai se limitar a uma simples exposição de especialista: ele próprio tenta, em dois momentos de seu texto, abandonar a postura habitual do viajante-observador para vestir a pele do narrador de ficção. Ferdinand Denis realizava assim, na prática, uma concepção de literatura que será mais tarde formulada à maneira de um sistema em seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, publicado em 1826 e considerado o ponto de partida do processo que teria possibilitado, entre nós, a constituição de uma literatura efetivamente nacional.

“Os Maxacalis” e “Palmares” são duas novelas americanas, para usar uma expressão muito em voga na época, porque ambientadas no Brasil e porque tratam de temas locais, i.e.,

índios e escravos negros, respectivamente. À diferença de todos os demais capítulos que compõem as *Scènes*, essas narrativas apresentam personagens em ação, um enredo devidamente encaadeado, em suma, ingredientes que as distinguem dos relatos de viagens enquanto as aproximam de uma dicção romanesca.

"Os Maxacalis" narram as aventuras do índio Kumurái e seu amor por Helena, a jovem branca, estabelecendo assim o confronto tantas vezes reproduzido entre o selvagem americano e o europeu colonizador. Esse texto, considerado por muitos como precursor do Indianismo no Brasil, foi traduzido para o português numa edição crítica de Jean-Paul Bruyas (1979). "Palmares", por seu turno, se compõe de duas narrativas encaixadas uma na outra. A primeira delas, passada no século XIX, envolve três personagens: um jovem viajante europeu – que desempenha a função de narrador –, um velho negro forro, Juan – que o estrangeiro costuma ir visitar sempre que sai a passeio pelos arredores da cidade de Salvador –, e, o filho de Juan, que aparece apenas no final da narrativa, quando volta de uma viagem à região de Palmares. O tema das conversas entre o jovem europeu e seu anfitrião constituem a "narrativa interna" na qual Juan, filho de Zumbi, conta ao visitante a história de seu pai, desde sua partida da África até a sua morte na batalha que destruiu o quilombo de Alagoas.

No entanto, esta novela vem sendo praticamente ignorada por todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, têm-se dedicado a estudar a influência exercida por Ferdinand Denis em termos da formação de uma tradição literária no Brasil do século XIX. Tal diferença de tratamento já havia chamado a minha atenção há alguns anos mas, como escapava então aos objetivos de meu trabalho, acabou ficando restrita a uma nota de rodapé² enquanto esperava a ocasião de ser retomada. E a ocasião acabou se apresentando recentemente, com a tradução de "Palmares" para uma edição crítica reunindo três narrativas oitocentistas sobre o mesmo episódio.³

É bem possível, porém, que as pessoas se perguntem que motivos levariam alguém a traduzir e a publicar um texto como esse, apesar da recente comemoração dos trezentos anos da morte de Zumbi e da derrota do quilombo de Alagoas. Antecipo portanto a pergunta *Por que Palmares?*, acrescentando-lhe duas outras: *Por que não Palmares?* e *Por que Palmares como narrativa*

de ficção? Três interrogações que vão dar o andamento da reflexão que proponho aqui.

1. Por que Palmares?

Pareceu-me que seria interessante pôr as duas novelas de Ferdinand Denis em pé de igualdade quanto às possibilidades de estudos que elas pudessem oferecer aos pesquisadores brasileiros. Tanto mais que estou persuadida de que uma e outra fornecem importantes elementos para que se repensem as bases de uma concepção de literatura que deu origem a toda uma tradição no Brasil. Desde, é claro, que não se sigam pura e simplesmente os passos de Jean-Paul Bruyas, cujo trabalho limita-se a procurar, em "Os Maxacalis", tudo aquilo que pudesse servir para confirmar, uma vez mais, o papel de precursor habitualmente atribuído a Denis pela história da literatura brasileira.

Além disto, "Palmares" se presta mais a uma análise crítica dessa espécie de sistema que Denis vai formular no *Résumé* de 1826, e que visa ao estabelecimento de *uma literatura efetivamente nacional, apesar de produzida na língua do antigo colonizador*. É nessa narrativa, mais do que em "Os Maxacalis", que se pode perceber a presença – e o funcionamento – dos três suportes que Ferdinand Denis considerava indispensáveis para a execução de seu projeto: (a) um episódio da história do país, aliado a (b) uma descrição detalhada de cenas da natureza tropical, aliança esta que deve ser realizada (c) pelo talento daquele que escreve.

Tal análise será desenvolvida na terceira seção desse texto. Por enquanto, basta assinalar que não tenho a intenção de reparar injustiças ou de restabelecer alguma verdade. Se retomo a narrativa de "Palmares", é porque ela me permite recuperar, para a reflexão, alguns aspectos que ficaram como que submersos pela recepção tornada canônica da obra de seu autor e que o estudo de Bruyas apenas contribui para ratificar.

2. Por que não Palmares?

O tempo que separa a publicação dessa narrativa de sua tradução em língua portuguesa, bem como o silêncio que reina

a seu respeito nas obras que se referem a seu autor, são bons indícios de que sua acolhida não terá sido das mais calorosas por parte do público brasileiro. Embora esta observação possa ser estendida às *Scènes* como um todo,⁴ não há dúvida que “Os Maxacalis” mereceram destino bem mais ameno.

Tal privilégio pode ser justificado pela ideologia da sociedade escravista do Brasil do século XIX, que não dava espaço em seus escritos para a existência de heróis negros. Escrevendo a este respeito, Heloísa Toller Gomes recorria à imagem forjada pelo romancista Ralph Ellison, em seu *Invisible man* (1972), para apontar o fenômeno da *invisibilidade* a que os textos oitocentistas condenavam a personagem do negro em geral (1988). A esta constatação, comumente apresentada como uma evidência que, por isso mesmo, dispensaria maiores indagações, é importante acrescentar uma observação: não se trata, aí, de um capricho de natureza individual, nem sequer coletiva, mas sim de uma necessidade de ordem institucional. Para compreendê-la, será preciso antecipar, por enquanto apenas de passagem, alguns aspectos que vão ser considerados mais adiante.

Antes de mais nada, seria importante lembrar que o surgimento do romance, na Europa do século XVIII, está diretamente relacionado à concepção moderna de indivíduo compreendido como uma das partes que compõem o todo orgânico que é a sociedade. Ou, como escreve Michel Zérafra, uma concepção segundo a qual “o indivíduo não é um ser singular, independente nem autônomo” e só será dotado de existência na medida em que “*represente* os traços de uma classe ou o sistema de valores a que esta se refere para marcar e mascarar, a um só tempo, o exercício de seu poder” (1969, 10; grifo meu). Assim, os romances nada mais eram – ou pretendiam ser – que relatos de experiências *representativas*, recheados, por certo, de um sem-número de peripécias, amores e aventuras destinados a torná-los interessantes ou, se quisermos adotar a afirmação de Henry Fielding, a fazê-los menos maçantes e evitar que o autor e o leitor caíssem no sono por causa de sua extensão (1749, 85-86).

Mas esses indivíduos “narrados” têm função bem específica: a de contribuir para o estabelecimento de padrões que ajudem a sociedade a se constituir dentro dos novos moldes que lhe são propostos e com os quais ela ainda não está familiarizada. Dentro de semelhante configuração, um negro jamais

poderia ser o protagonista de um romance, uma vez que, para uma sociedade escravista, ele *não* é um indivíduo. Ou melhor: os negros não devem ser vistos como partes constituintes de uma organização social que, para garantir o *bom funcionamento* de suas próprias engrenagens, *precisa* continuar a encará-los como simples objetos de uso. Em outras palavras: aquela *invisibilidade* referida mais acima é menos uma consequência do sistema escravista do que uma peça indispensável a seu próprio funcionamento.

Zumbi, o protagonista de "Palmares", apresenta portanto, de início, uma dupla dificuldade. Por um lado, não pode ser o indivíduo através do qual um romance proporia padrões de comportamento a serem assimilados por todo o conjunto da sociedade. Por outro, não pode servir à figuração da origem, esse elemento indispensável ao estabelecimento da genealogia que fundaria um caráter nacional; afinal, sendo africano, é aqui tão estrangeiro quanto qualquer europeu. Daí o privilégio concedido ao índio que, além de ser natural do país, ainda tem a vantagem de representar a pré-história da colonização.

Mais grave ainda, porém, sob o prisma do projeto político de fundação da nacionalidade, é a própria atuação de Zumbi que, para escapar àquela condição de *não-indivíduo* a ele imposta pela organização da sociedade escravista, cria para si *uma* pátria dentro do território que deveria constituir a Pátria. Com isso, ele ultrapassa a condição de simples empecilho à realização da tarefa atribuída às narrativas de ficção e passa a representar um dos maiores perigos que podem ameaçar a instituição de uma nacionalidade, i.e, a quebra da unidade pela infiltração do *outro* dentro das fronteiras encarregadas de assegurar os limites da *identidade*.

Esta questão se deixa entrever, no texto de Denis, através do uso elástico (e, por vezes, até contraditório) que aí se faz da palavra "pátria", bem como de possessivos apostos a outros termos para designar essa mesma noção. Logo no início de "Palmares", por exemplo, o velho Juan, surpreendido ao ver que o nome do quilombo não era desconhecido do jovem europeu, exclama: "Assim então [...] tua memória não se perdeu nas terras estrangeiras como na tua pátria, ó Zumbi!" (1824, 244-245; grifos meus). Essa palavra está designando o Brasil, lugar onde se desenrola a história narrada e onde os feitos do herói teriam

sido esquecidos – esquecimento que serve, aliás, de justificativa para a própria existência da novela que se abre e se encerra insistindo sobre esse aspecto.

Poucas linhas abaixo, ao começar o relato das desventuras de seu pai, o narrador interno volta a empregar esse termo mas, dessa feita, é a África que está sendo assim designada, “essa terra infeliz” separada do Brasil por “esse oceano imenso” (245). A relação de alteridade torna-se ainda mais evidente no fim do parágrafo seguinte quando Juan menciona as “trocas fatais [que] despovoavam uma região de homens livres, para povoar uma outra com infelizes escravos” (246; grifos meus).

Bem mais adiante, a palavra “pátria” vai sofrer novo deslocamento, passando a referir-se ao quilombo de Palmares. Se, de início, isso se dá de forma apenas sugerida, nas palavras de uma personagem secundária – a quem a atividade da cidade fundada pelos escravos dá a impressão de que “a África nada mais fez que mudar de clima” (284) –, a referência vai-se explicitar pouco depois, na pergunta feita a Zumbi por um dos koromantins que o acompanhavam em sua fuga. “Não veremos”, indaga ele, “esses campos férteis que devem tornar-se *nostra nova pátria?*” (284; grifos meus).

Seria inútil levantar outros exemplos dessa referencialidade flutuante, pois eles nada acrescentariam em termos de uma resposta à pergunta que serve de título a esta seção. À diferença do que ocorreu com “Os Maxacalis”, o sistema cultural brasileiro que se estava construindo no século XIX não tinha qualquer interesse na divulgação de “Palmares” porque essa narrativa não poderia contribuir para o processo de constituição e de representação de uma sociedade nacional. Mais valia, então, calar a seu respeito e evitar, assim, uma ameaça potencial, capaz de abalar os próprios alicerces dessa construção a um só tempo política e intelectual.

3. Por que Palmares como narrativa de ficção?

Esta é, sem dúvida, a questão que me parece capital a respeito de “Palmares”. Antes de mais nada, é preciso ter em mente que a concepção de literatura que tinha Ferdinand Denis mantém-se inalterada das *Scènes* para o *Résumé*, publicado dois

anos depois. Com uma única diferença: este último vem inscrever especificamente no campo da literatura a expressão particularizante “nos trópicos” que, no livro de 1824, como se vê pelo próprio título da obra, acompanhava a natureza e não a produção artística a ser por ela suscitada. Seja como for, a literatura continua a ser concebida como o produto de uma combinação de fatores a que se atribui uma determinada função.

Um desses fatores seria “um episódio poético” considerado, então, como um “assunto digno de desenvolvimento” (1826, 47 e 58, respectivamente). A esse primeiro elemento devia acrescentar-se “a descrição da natureza grandiosa” (47) e semelhante aliança, sempre potencial na terra americana, só se realizaria efetivamente através do gênio de um indivíduo inspirado, isto é, que soubesse “tirar partido d[essa] oportunidade excepcional” (57). A receita se completa pela leitura de um trecho das *Scènes*, situado imediatamente antes do início de “Palmares”, em que Denis preconiza uma dosagem equilibrada daqueles elementos para garantir a qualidade da obra literária. “Cada pincelada”, escreve ele, referindo-se a um poema de Victorin Fabre, “oferece a mesma medida de exatidão e de novidade” (1824, 236).

Quanto à função atribuída ao resultado de tal aliança, a concepção de Ferdinand Denis aponta antes para um saber compartilhado que nada tem de propriamente original.⁵ Não se limitando a fazer como os povos primitivos (representados, no caso, pelo negro africano), que “canta[m] o que se lhes apresent[a] diante dos olhos” (267), uma narrativa como “Palmares” estaria num estágio mais avançado de uma cadeia evolutiva, mais próximo do que seria a épica, tal como a definirá Hegel: a produção artística que, tendo a guerra por eixo privilegiado, põe a coragem “em seu verdadeiro lugar”, i.e., a serviço de “uma empreitada nacional” (1835, 125).

A relação que se propõe entre esses dois valores se mostra de forma bastante evidente desde o início da novela de Denis, quando um e outro merecem um destaque todo especial. O primeiro deles corresponde à própria síntese da história do quilombo de Palmares, nas palavras do jovem europeu que responde a seu interlocutor: “Palmares”, afirma ele, “não precisa de monumentos para ser célebre. A *coragem* não é esquecida [...]” (1824, 244; grifo meu). Já a idéia de uma “empreitada

nacional" vai ser o fundamento mesmo dessa qualidade, como se vê algumas páginas adiante, no discurso indignado de Zumbi, cuja sabedoria *branca* esforça-se por combater a ingenuidade *primitiva* de seus compatriotas. "Não é em sacrifícios que se deve derramar o sangue dos homens", exclama ele, "mas sim para afastar de *sua pátria* a escravidão e a morte" (248; grifos meus).

É preciso acrescentar ainda que o patamar em que vem se inscrever "Palmares" não representa o último nível daquela cadeia evolutiva. O que se narra pode e deve permitir a continuidade do processo, fornecendo as bases para a constituição de um saber, a História, que representaria o estágio efetivamente posterior – e, portanto, superior – relativamente ao trabalho do poeta e do viajante. É o que se depreende do cotejo de duas passagens, do mesmo Denis, escritas em momentos diferentes. Por um lado, o trecho que faz as vezes de apresentação de "Palmares" aos leitores deixa claro que escrever literatura é uma forma de se pôr a serviço de objetivos mais amplos:

Vou tratar de apresentar, aquilo que deve principalmente excitar as idéias poéticas dos negros e dos europeus, são as diferentes cenas que resultam da escravidão e da nossa opressão [sic]; elas oferecerão o que há de mais notável nos costumes das diversas nações negras, e darão a conhecer, ao mesmo tempo, um dos maiores eventos jamais ocorridos no Novo Mundo (1824, 237).

Por outro lado, na extremidade dessa cadeia está a História, pois, como escreverá Denis alguns anos mais tarde, a respeito daquele "a quem se denominou por excelência o *viajante*":

Concedam a Humboldt as comodidades do sossego: vocês o viram como sábio incansável, como poeta de novas inspirações, e ele se *tornará* um grande historiador (1837, 760; grifo dele).

Ora, a mesma espécie de hierarquia pode ser encontrada em "Palmares", narrativa construída pelo agenciamento daqueles três componentes dessa articulação que é a obra

literária, na concepção de Ferdinand Denis. Há o episódio histórico representado pela escravidão, pela personagem de Zumbi e aqueles que o cercam, e pela longa guerra que culmina com a morte desse chefe africano e a dizimação da população do mais famoso quilombo de que se tem notícia. Há também as cenas da natureza tropical, com a descrição de vales e desertos, florestas e litoral, tudo em meio às indefectíveis listagens de espécimes da flora e da fauna locais. Há, enfim, a inspiração do escritor produzindo um enredo à maneira dos folhetins, em que não faltam a narrativa de um amor não correspondido e as mais diversas peripécias encarregadas de revelar ao leitor a coragem, a fidelidade, a lealdade, em suma, todas as qualidades de que são feitos os heróis. No entanto, esse último elemento é nitidamente sobrepujado pelos dois outros ao longo de toda a narrativa.

Já no primeiro capítulo, que se inicia como um típico relato de viajante, a ficção é introduzida pela presença de Juan que vai assumir a função de narrador da história contada dentro de outra história. Todavia, o narrador externo continua sempre muito presente (aliás, este seria um dos pontos fracos desse texto, na avaliação de Sainte-Beuve), não perdendo qualquer oportunidade de intercalar, na narrativa interna, os dois pontos que o seu sistema privilegia: a cada três ou quatro linhas, as descrições da natureza tropical ou o assunto escolhido como sendo "digno de desenvolvimento" entram em cena, sem a menor cerimônia, interrompendo o que quer que esteja sendo narrado. Com isso, o enredo constituído pela experiência individual de Zumbi vai perdendo terreno a cada passo e acaba revelando ao leitor a sua condição de mero articulador desses dois elementos mais importantes.

Um bom exemplo desse procedimento é uma cena do 3º capítulo que mostra Zumbi e aquela que será, tempos mais tarde, a mãe do velho narrador. Estamos, portanto, em pleno território da ficção e, supostamente, o leitor estaria interessado em saber como as coisas continuariam a se desenvolver em termos de enredo. Transcrevo a passagem, quase na íntegra, para que fique mais clara a argumentação:

[...] Um dia, estava sentado junto de Mery no alto de uma colina: o São Francisco corria majestosamente

a seus pés, as cássias misturavam-se às palmeiras cujo cimo a brisa agitava por sobre as outras árvores. A jovem ainda não tinha falado, e os seus olhos acompanhavam as águas tranqüilas cujas ondulações iam perder-se em meio às vagas do mar, quando, de repente, elevou a voz (1924, 264-265).

Pelo início do período, cria-se, no leitor, a expectativa de um acontecimento, através da nítida sugestão de uma subordinada temporal. Entretanto, o fio do trecho se interrompe, cortado pelos *dois pontos* que, ao invés de trazerem a sequência esperada, cedem lugar a uma descrição da natureza tropical. É ela que vai, então, dominar toda a passagem até que, de forma já um tanto inesperada, o fim do parágrafo traz uma oração temporal que não é, porém, a que anteriormente se anunciava, uma vez que tem outro sujeito e vem ligada à sua própria principal. Assim, aquela outra, apenas sugerida, ficou decididamente abandonada algumas linhas acima.

Mesmo admitindo a necessidade que teria Denis de introduzir um narrador negro para um relato que tematiza, segundo ele, a opressão imposta pelos europeus a essa raça escravizada, essa questão não deixa de intrigar por ser aparentemente desprovida de qualquer coerência. A diferença entre “Palmares” – juntamente com “Os Maxacalis” – e os demais capítulos que compõem as *Scènes* está precisamente no cunho de ficcionalidade que lhe confere a presença de personagens que falam, agem, vivem, em suma, que se constituem e se relacionam através do fio de um enredo. Este, porém, fica em posição secundária diante dos dois outros elementos que configuram o esquema completo daquilo que, aos olhos de Denis, seria a literatura. E sequer se poderia falar em estrutura folhetinesca já que esta, segundo Antonio Candido, privilegia a peripécia destacada como “verdadeira mola do entrecho, governando tiranicamente [até mesmo] o personagem” (1959, II, 127).

Se o tal “assunto digno de desenvolvimento” e a descrição de uma natureza exótica são o que efetivamente importa, Ferdinand Denis poderia muito bem ter-se mantido no plano do relato de viagens, fazendo em prosa o que faziam em versos os poetas descritivos que ele tanto admirava e que citava (diga-se de passagem, apenas duas páginas antes do início de “Palmares”)

como “exemplo daquilo que o gênio poético pode encontrar, em termos de fecundidade e originalidade, numa natureza ainda virgem” (1824, 235).

O fato é que Ferdinand Denis optou pela narrativa de ficção, modalidade que, ainda por cima, representa os dois momentos de exceção dentro desse livro, sugerindo que tais “fecundidade” e “originalidade” não seriam suficientes para que ele atingisse o objetivo que se propunha ao escrever “Palmares” e “Os Maxacalis”. Haveria, pois, nesses dois textos alguma coisa que justificaria a opção de Denis, quanto mais não seja o fato de eles estarem relacionados a episódios que deveriam tornar-se, um dia, a História oficial do Brasil? Nesse caso, a ficção seria antes um *veículo* – no sentido farmacêutico deste termo – encarregado de assegurar a boa circulação dos ingredientes efetivamente responsáveis pelos resultados do produto assim elaborado. A opção de Ferdinand Denis pelo relato ficcional decorreria, pois, de uma função bem específica que se atribuía a essa prática discursiva: ela permitiria, melhor do que qualquer outra, uma circulação, uma assimilação, ou talvez até uma ingestão mais eficaz daquilo que fosse aí veiculado.

Em sua resenha às *Scènes*, Sainte-Beuve adota o tom da correspondência pessoal para fazer uma crítica a Ferdinand Denis, cujos méritos ele acabava de louvar. “Apague-se [...] do quadro que oferece”, recomenda ele ao jovem escritor, “lance, aí, em seu lugar, personagens naturais que falem e ajam com um comportamento próprio e livre; não intervenha entre eles e nós; faça como Walter Scott e Cooper; desapareça para pintar melhor” (67). Para resumir a opinião do crítico, era preciso agir como um verdadeiro narrador de ficção, o que Denis havia aliás procurado fazer “em dois episódios bem notáveis” desse seu livro, nos quais “ele como que tentou aproximar-se do gênero desses dois grandes escritores” (*id.*, *ib.*).

Não é pois a escolha feita por Denis que merecerá as críticas de Sainte-Beuve, mas sim o seu desempenho nesse campo. Vale a pena observar o uso que o crítico do *Globe* faz dos pronomes pessoais na passagem transcrita acima. Há, aí, um “vós”, o autor, que não deve intervir na relação estabelecida entre alguns “eles” e um “nós”, i.e., personagens e leitores. O que delineia um triângulo, mas um triângulo imperfeito na medida em que se deixa perceber enquanto tal. Em momento algum

Sainte-Beuve vai negar a existência necessária dessa figura geométrica; propõe, contudo, que ela se deixe ver apenas em parte, já que um de seus lados deveria apagar-se para que os dois outros pudessem ter a sensação de estar em relação direta, sem a intervenção de intermediários. Criar-se-ia, assim, um clima de proximidade graças à eliminação ilusória ou à dissimulação efetiva da distância e da mediação.

Autor e crítico compartilham, pois, uma mesma convicção: essa “nova província do escrever” permite, mais que qualquer outra, que as realidades sejam concretizadas. É aí que, segundo aquele que se declarava seu fundador, “um exemplo é uma espécie de quadro em que a virtude [ou, acrescento eu, qualquer outro valor se queira incutir numa sociedade] torna-se, por assim dizer, visível” (Fielding, 10-11; grifo meu). Essa eficácia do romance já havia fascinado Diderot, cerca de cinquenta anos antes da publicação da resenha de Sainte-Beuve, permitindo-lhe justificar, por meio dela, o seu “Elogio a Richardson”, autor que conseguiu “p[ô]r em ação” “tudo aquilo que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld e Nicole haviam posto em máximas” (1762, 29). Na medida em que a máxima é “uma regra abstrata e geral de conduta”, prossegue ele, “ela não imprime, por si só, nenhuma imagem sensível em nossa mente; mas aquele que age, nós o vemos [...]” (29-30; grifo meu).

A eficácia atribuída ao romance estaria, pois, relacionada a essa sua capacidade de *dar a ver* que corresponde, na verdade, a um deslocamento da *mimesis* aristotélica da cena do teatro para a da narrativa. Ou seja: contando com a redução da distância entre a representação e o público, possibilitada pela intimidade que rege a relação da leitura individual, o romance vem tratar de pôr em cena “atores agindo, não narrando” (Aristóteles, *Poética*, VI). Ao longo do século XIX, esse processo vai ser ainda aprimorado na medida em que o onipresente narrador dos textos de Fielding tende a ser progressivamente substituído por uma alternativa capaz de aumentar a *visibilidade* do narrado: a “retórica da dissimulação”, que tem seu apogeu com Flaubert e Henry James (Booth, 1961, 44).

O que se ganha, com isso, é a possibilidade de tornar uma realidade *familiar* e apresentá-la, então, como simples evidência, como já fazia Diderot, sempre a respeito de Richardson, ao

afirmar que o romancista nos “mostra o curso geral das coisas que [nos] cercam” (31). Sob a capa da referência banal, há todo um trabalho de constituição dessa mesma realidade, ou em outras palavras, do processo através do qual o público passará a aceitar como *familiar* aquilo que, até então, não o era. É precisamente o que se lê em outra passagem do mesmo “Elogio a Richardson”, quando o crítico, em tom bastante categórico, se dirige diretamente ao seu leitor para contestar possíveis objeções feitas à extensão dos romances do autor britânico, em virtude da grande quantidade de detalhes por ele fornecidos. “Eles são *comuns*, direis; *é o que se vê todos os dias!* Engano vosso; *é o que se passa todos os dias diante de vossos olhos, e que não vedes jamais*” (35; grifos meus).

Está claro que ao fato e à natureza, signos de realidades consideradas concretas porque comprováveis, atribuía-se mais importância do que a tudo o mais. Ferdinand Denis não se enganava ao privilegiá-los. Em contrapartida, ao deixar em segundo plano o relato da experiência individual das personagens, ele praticamente põe tudo por água abaixo e arrisca-se a desperdiçar a eficácia da narrativa ficcional que tinha nesse campo o seu domínio de atuação por excelência. É por isso que, para Sainte-Beuve, o autor das *Scènes* apenas “tentou como que se aproximar do gênero [de] dois grandes escritores”, Walter Scott e Fenimore Cooper, ao escrever “Os Maxacalis” e “Palmares” (67). Se não teve êxito nessa tentativa, foi por “adotar” uma postura narrativa “pouco propícia àquele que quer aprender”: o narrador de Denis mostra-se excessivamente a seu leitor, “só lhe permit[indo] ver e sentir depois [dele] e através [dele]” (*id.*, *ib.*).

Ferdinand Denis não teria, portanto, compreendido o essencial: aquele *segundo plano* não deveria ser entendido num sentido figurado, valorativo, mas sim num sentido propriamente espacial. Ou seja: ele é responsável por uma articulação, mas esta não pode e não deve ser mostrada na superfície do texto que se dá a ler, uma vez que é precisamente ao permitir que os leitores acreditem estar em contato direto com as personagens, numa relação desprovida de qualquer forma perceptível de mediação, que romances e contos vão encontrar a sua função no mundo da Modernidade. Graças à contribuição da narrativa de ficção, a organização social também poderá ser

considerada uma realidade concreta porque passível de ser comprovada. Ela o será pela identificação que o leitor pode estabelecer entre o que se narra e a sua própria experiência, i.e., através de uma relação (aparentemente) direta que se trava entre indivíduos.

NOTAS

¹ Uma versão reduzida deste estudo foi publicada no v. 2 dos *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, sob o título "Ferdinand Denis e a literatura nos trópicos". Cf. Referências bibliográficas, mais adiante.

² Cf. ROUANET, 1991, p. 166, nota 20.

³ Cf. DENIS, Ferdinand. Palmares. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, jul. 1997.

⁴ Cf. ROUANET, 1991. esp. Cap. IV.

⁵ A mesma seqüência evolutiva está, por exemplo, no Prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, publicada três anos depois das *Scènes*.

TRABALHOS CITADOS

ARISTÓTELES. Poética. In: BRANDÃO, R. de O. (Org.) *A poética clássica*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 19-52.

BOOTH, W.C. *The Rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago: The U of Chicago P, 1983 (1. ed. 1961).

BRUYAS, J.-P. *Os Maxacalis de Ferdinand Denis*. Ed. crít., trad. bras. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1979 (s/d para o original).

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1979. 2 v. (1. ed. 1959).

DENIS, F. *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoëns et Jozé Indio*. Paris: Chez L. Janet, 1824.

—. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Chez Lecointe & Durey, 1826.

—. *Voyages. Revue du XIXe Siècle*, Paris, t. 3, p. 705-718 e 749-760, 1837.

DIDEROT, D. "Éloge à Richardson". In: —. *Œuvres esthétiques*. Paris: Garnier, 1988. p. 29-48 (publ. orig. 1762).

FIELDING, H. *Tom Jones*. Trad. bras. São Paulo: Abril, 1971 (publ. orig. 1749).

GOMES, H.T. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

HEGEL, G.F.W. Esthétique. Trad. fr. In: KHODOSS, C. (Org.) *Textes choisis*. Paris: PUF, 1954 (publ. orig. 1835).

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

- . Ferdinand Denis e a literatura nos trópicos. In: ZILBERMAN, Regina & MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.) História da literatura e literatura brasileira. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 2, n. 1, Porto Alegre, p. 15-19, jun. de 1995.
- SAINTE-BEUVE. "Ferdinand Denis. Scènes de la nature...". In: —. *Premiers Lundis. Euvres*. Paris: Gallimard, 1949. v.1, p. 65-71 (Bibliothèque de la Pléiade) (publ. orig. 1824).
- ZÉRAFFA, M. *La révolution romanesque*. 2. ed. Paris: U.G.E., 1972 (1. ed. 1969).