

Alfonso Berardinelli e a crítica do romance

Rodrigo Lobo Damasceno

BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

A frase que encerra "Não incentivem o romance", texto breve que dá título e fecha a coletânea de oito ensaios de Alfonso Berardinelli organizada por Lucia Wathagin, é bastante incisiva: "Quem quiser escrever um verdadeiro romance tem de saber disso" (p. 179). O crítico italiano refere-se, basicamente, à noção daquilo que o romance, a partir da segunda metade do século XX, passou a representar na cultura literária e, sobretudo, no mercado editorial dos países ocidentais. Escrever um *verdadeiro* romance, portanto, exige uma tarefa anterior de observação e de crítica.

Se Walter Benjamin, no seu famoso itinerário do ato narrativo, observava o declínio desta atividade (àquela altura arcaica e em vias de extinção), Berardinelli ampara suas reflexões a partir da noção exatamente oposta, a noção de que a narrativa, nas democracias consolidadas do Ocidente pós-guerra, voltou a ocupar um lugar central nas esferas literária e intelectual — que, poucos anos antes, procuravam questioná-la e, em casos extremos, aboli-la. A visão de Berardinelli, no entanto, é indicativa de um crítico que se propõe a discernir dois critérios básicos para a análise deste fenômeno, quais sejam, os critérios da quantidade e da qualidade.

O número de romances cresce na medida em que a sua repercussão e a sua influência diminuem — fato que indica uma predominância de questões mercadológicas sobre as preocupações artísticas na produção das narrativas longas. É por isso, então, que Berardinelli se volta à análise do best-seller: não tanto para diminuí-lo e, logo em seguida, ignorá-lo como matéria indigna à sua pena, mas para entender os mecanismos tanto mercadológicos quanto literários que

determinam a sua estrutura e a sua recepção por parte do leitor. Logo no início do seu ensaio "O best-seller pós-moderno", Berardinelli escreve que

"O best-seller, por si só, não é um fenômeno estritamente literário. Vender muito, vender bem, vender ao máximo e além de toda previsão editorial é algo que diz respeito ao mercado, ao sucesso comercial do livro. E não estritamente ao consumo do best-seller, ou seja, à sua leitura. É certo que o best-seller é muito comprado. Não se sabe ao certo se, e como, é lido" (p. 142).

Neste, que é um dos ensaios centrais do volume, Berardinelli propõe uma curiosa comparação entre os best-sellers pensados e concebidos com o intuito de se tornarem recordistas em vendas e aqueles livros que ele considera como best-sellers involuntários e não-programados. Na primeira categoria, enquadram-se *O nome da rosa* e as obras de Stephen King; na segunda, *O leopardo*, *On the road* e *Cem anos de solidão*. Enquanto Umberto Eco e Stephen King se voltam ao romance de forma estritamente laboratorial, sendo o primeiro um experimentador interessado na comprovação empírica de suas teorias sobre semiótica e comunicação de massa e o segundo um grande manipulador de esquemas narrativos e psicológicos bem sucedidos entre o leitor médio e esporádico (ou mesmo o não-leitor), autores como Lampedusa, Kerouac e García Márquez são aqueles que se vêem subitamente alçados à condição de grandes vendedores de livros por questões específicas de singularidade histórica e literária. Lampedusa é uma espécie de fóssil de uma Itália que àquela altura, no ano de publicação do seu único romance, já não existia; Kerouac é o fenômeno e o catalisador de uma tradição americana que se faz no momento exato da explosão de hedonismo e rebeldia do pós-guerra; García Márquez, por sua vez, representa a necessária sobrevida do romance justamente no espaço arcaico e exótico da América Latina, para onde os leitores e críticos da Europa se voltam, todos encantados.

Se esta análise, no entanto, parece sumária e excessivamente não-literária, entenda-se que isto é um defeito deste resumo feito em um único e breve parágrafo: as reflexões de Berardinelli sempre têm como base a análise textual, embora não se encerrem na mesma. Agindo sob a influência declarada de E.M. Forster, o crítico

italiano é particularmente irônico quando trata (quase sempre com brevidade excessiva) dos pseudo-eruditos que procuram utilizar-se de termos "portáteis", adequando-os às suas necessidades e tornando-se, enfim, anacrônicos. Seu texto, assim como o de Forster, é bastante direto e não evita indicar claramente os seus alvos: Berardinelli está se referindo, por exemplo, a Umberto Eco, autor para o qual "[...] o *Paraíso* dantesco é, de início, glorificado como 'poesia da inteligência', depois como 'apoteose do virtual' e do 'puro software', por fim como 'odisséia triunfal no espaço' e como pílula de 'ecstasy' que tem a vantagem de não intoxicar" (p. 164), agindo como se "na história não houvesse saltos, variações e descontinuidades; todas as épocas tivessem tido os mesmos recursos e as mesmas finalidades; as culturas grega, medieval, barroca, iluminista nada mais fossem do que reconfortantes antecedentes e animadoras confirmações de nossos gostos e de nossas idéias". Daí que "Eco é um autêntico e completo pós-modernista, tão perfeito que parece caricatural" (idem).

Percebe-se, afinal, o caráter combativo e interventor de Berardinelli, para quem a compreensão do real valor dado ao romance em nossa época é central para a continuidade da produção e da vitalidade do gênero. O crítico deixa evidente que está buscando, acima de tudo, uma forma de desvendar e burlar as diversas formas do totalitarismo, seja ele mercadológico ou crítico. Não está interessado, por exemplo, em encontrar de forma taxativa os ensinamentos e as supostas visões de mundo edificantes ou reprováveis dos autores que estuda — o que não significa, porém, que acredite na análise estritamente estrutural das obras destes autores. Berardinelli se situa, afinal, num campo e num momento crítico decisivos, logo após o exagero ascético e esotérico de estruturalistas e em meio aos despropósitos e exageros culturalistas (a título de exemplo, leia-as as três primeiras páginas de "Uma teoria literária nacional", nas quais o autor faz um resumo e um ataque brilhantes à situação da crítica e da teoria literária a partir dos anos 1950). Não está sozinho, mas acompanhado, por exemplo, de outro italiano há poucos anos introduzido no Brasil, Franco Moretti e, curiosamente, de Tzvetan Todorov, agora empenhado numa espécie de *mea culpa* cujo resultado mais recente disponível ao leitor brasileiro (*A literatura em perigo*) não vai muito além deste caráter de *mea culpa* e não aponta caminhos significativos para a superação do legado esterilizante do estruturalismo representado pelo próprio Todorov.

O meio que melhor serve às necessidades de Berardinelli é, em parte, o mesmo preferido e utilizado por E.M. Forster, crítico com quem Berardinelli compartilha diversas afinidades — inclusive estilísticas: ambos escrevem com simplicidade e sempre com a noção de que a crítica e a ensaística são também atividades criativas, algo que Berardinelli assume na entrevista que completa *Não incentivem o romance e outros ensaios*. Tanto o inglês, cujo volume *Aspectos do romance* foi editado em 1927, quanto o italiano, atualmente ativo, enxergam na análise específica do personagem romanesco o método ideal para a fuga das conclusões sumárias e taxativas.

A construção do personagem, para Berardinelli, é algo que diz respeito tanto às demais estruturas internas do romance quanto à sua posição frente à cultura da época em que se enquadra e, ainda mais especificamente, também à recepção e ao interesse do leitor de qualquer época. Ele escreve que

"Lemos também (ou principalmente) para saber 'como acaba' a história. Mas essa história, por mais espantosa ou estranha que seja, não seria realmente emocionante se não se referisse a alguém especificamente. Ou seja, o que nos atrai e interessa é o final da história de 'alguém', de um personagem à qual (por curiosidade, identificação ou até mesmo antipatia) nos sentimos ligados" (p. 124).

Curiosamente, não é na grande tradição realista francesa ou inglesa que Berardinelli encontra amparo e justificativa, mas na longínqua e singular narrativa russa — não naquela do demasiado "europeu" Turguêniev, mas nos romances polifônicos e exóticos de Dostoiévski e Tolstói. Apoiando-se num conceito popularizado por Bakthin através de sua análise de Dostoiévski, Berardinelli acredita que a *polifonia* é também perceptível nos grandes painéis romanescos de Tolstói, um autor que, assim como no caso de Dostoiévski e Bakthin, serviu perfeitamente a certos aspectos das teorias formalistas, sobretudo a Chklovski e a sua idéia de estranhamento. Encontrando as afinidades entre os dois romancistas centrais da Rússia no século XIX, Berardinelli acredita encontrar, por tabela, a gênese daquilo que de mais significativo ocorreu no romance do século seguinte.

A polifonia, neste caso, é o método literário encontrado por Tolstói e Dostoiévski para possibilitar a representação artística das suas concepções filosóficas da realidade — que seria excessivamente plural para ser encaixada nos esquemas naturalistas que coordenavam, por exemplo, a literatura francesa da época. A assunção destes dois romancistas como precursores (quase que isolados) do romance revolucionário do século XX conduz Berardinelli, em seguida, até uma seleção justificável, mas polêmica: para ele, somente Kafka e Proust, naqueles primeiros anos decisivos do século, seriam herdeiros que se encontravam à altura dos mestres, dando continuidade à revolução iniciada por eles. Joyce, por exemplo, está excluído por causa da sua inegável dívida com os naturalistas — ainda que a polifonia seja um aspecto constituinte do seu romance numa medida maior do que o é no romance kafkiano. Não por acaso, observa Berardinelli, Edmund Wilson faz mais ressalvas a Kafka e Proust do que a Joyce, algo que indicaria a inegável distinção de natureza entre os dois primeiros e o autor irlandês.

Quando passa à análise específica dos personagens marcantes do século XX, Berardinelli reafirma todas as características já consolidadas pela crítica (inconsistência, intangibilidade, pouca confiabilidade, representação parcial, etc.) e se concentra nos processos de identificação entre personagem e leitor. Berardinelli não consegue, ele mesmo, distanciar-se muito do psicologismo e de um impressionismo crítico, mas parece, em determinados trechos, apontar caminhos para que um leitor atento compreenda as possibilidades e as motivações desta identificação — que existe, afinal, por conta de uma homologia entre a situação do personagem frente ao mundo que tenta e falha em compreender e a situação do leitor diante da disposição do enredo e dos fatos narrativos, agora quase sempre despedaçados e muitas vezes incompreensíveis: não há, para o personagem, um local determinado no mundo ou uma consciência totalizadora que o faça perceber-se como parte integrante deste mundo da mesma maneira como não há, para o leitor, a possibilidade de uma percepção totalizante da matéria romanesca.

A rigor, somente os quatro últimos ensaios da coletânea são voltados especificamente para os problemas do gênero romanesco para além das fronteiras da Itália. Nos textos anteriores, Berardinelli volta-se à análise particular da tradição e da situação atual da literatura italiana — seja no âmbito da poesia, do ensaio ou da narrativa. Estes ensaios italianos se enquadram numa proposta amplamente difundida por Berardinelli. Desconfiado da validade dos estudos de literatura

comparada e do suposto caráter essencialmente cosmopolita do que de melhor se escreveu no século XX, Berardinelli insiste em fazer uma espécie de elogio do provincianismo, apontando sempre o perigo de homogeneização que se corre ao menosprezar os caracteres nacionais ou regionais de determinados autores. Neste ponto, Berardinelli termina, muitas vezes, por exacerbar o seu ponto de vista e, em consequência disto, menosprezar o diálogo evidente e constante que há entre provincianismo e cosmopolitismo nas obras de autores como William Carlos Williams, Faulkner ou Joyce, por exemplo.

Os oito textos de *Não incentivem o romance e outros ensaios* são, afinal, muito representativos dos temas e dos problemas com os quais Berardinelli mais se encontra, bem como da sua escrita, marcada sempre por uma clareza louvável, que não é decorrente de questões de economia ou de facilidade (pois Berardinelli parece não subestimar o seu leitor). Os seus posicionamentos só parecem radicais por causa do seu desinteresse por radicalismos numa época que se notabiliza por apreciá-los e da sua preferência pela consideração particular daquilo que se configura como uma realização artística particular — e não como um pretexto para a aplicação de teorias ou para a retirada de conclusões exteriores que pouco ou nada dizem sobre a obra em si.