

INTIMIDADES EXPOSTAS: A ERA TIPOGRÁFICA, A INTROSPECÇÃO, A SINCERIDADE E O ROMANCE

EXPOSED INTIMACIES: THE TYPOGRAPHIC ERA, INTROSPECTION, SINCERITY, AND THE NOVEL

Adriano Scandolara 

adrianoscandolara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3098-2028>

Mestre e doutor em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná. Graduado em Letras Português/Inglês, com Bacharel em Estudos da Tradução, pela mesma instituição.



Dossiê

**Epistemologia do romance:
diálogos e aproximações teóricas**

Organizadores:

Profa. Dra. Ana Paula A. Caixeta



Profa. Dra. Maria V. Barroso



Prof. Dr. Itamar R. Paulino



v. 32, n. 63, dezembro, 2023

Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 29/04/2022

Aprovado em: 04/09/2023

Distribuído sob



Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

O presente artigo propõe explorar as relações entre o surgimento do romance moderno, a mudança de consciência promovida pela transformação da cultura lecto-oral em uma cultura tipográfica, comentada por Walter Ong, e a ascensão do conceito de sinceridade como valor moral, descrita na obra de Lionel Trilling. Observa-se que o valor dado à sinceridade decorre do desenvolvimento de uma sociedade burguesa sustentada pela divisão entre um mundo público (hostil e marcado pela dissimulação da vida social) e um mundo privado, entendido como santuário e refúgio, o que fornece um espaço ideal não apenas para o hábito solitário da leitura de romances, mas também para se promover a introspecção. A criação de personagens dotados de uma vida interior complexa, como os que começam a povoar os romances dos séculos XVIII e XIX, que mantêm um contato íntimo com o leitor, expondo uma privacidade que até pouco tempo atrás sequer existia como conceito, é uma inovação que deriva desse contexto, ao mesmo tempo em que o reforça, na medida em que conduz os leitores a refletirem sobre sua própria experiência de vida.

Gramatologia; Sinceridade; Romance.

The present paper intends to explore the relationships between the emergence of the modern novel, the shift of consciousness promoted by the transformation of a lecto-oral culture into a typographic one, commented upon by Walter Ong, and the rise of the concept of sincerity as a moral value, as described by the work of Lionel Trilling. It remarks on how the value given to sincerity derives from the development of a bourgeois society based on the separation between the public sphere (hostile and marked by the dissimulation of social life) and a private world, understood as a sanctuary and refuge, making it a perfect place not only for the solitary habit of reading novels, but also for promoting introspection. The creation of characters given a complex interior life, such as those that begin to fill the novels of the 18th and 19th century, who keep close contact with the reader, while exposing a certain privacy that didn't even exist as a concept not long before then, is an innovation that derives from such a context, at the same it reinforces it as it leads readers to reflect upon their own life experiences.

Grammatology; Sincerity; Novel.

Introdução

O termo “romance” abrange, imprecisamente, uma vasta gama de obras em prosa distribuídas ao longo do tempo, que muitas vezes partilham apenas da característica em comum de estarem ancoradas às tecnologias da palavra escrita – no que diferem da canção e contos populares, por exemplo, que podem ser transmitidos oralmente. No entanto, para esclarecer a questão, os teóricos do romance tendem a traçar certas linhas distintivas que enfatizam o desenvolvimento do chamado “romance moderno”, o “romance realista” ou “romance burguês”, atrelado a uma cultura escrita, tipográfica, e o separam de uma prosa literária praticada anteriormente ainda muito influenciada pelas tradições orais. O ponto de virada geralmente é dado como os séculos XVIII e XIX na Inglaterra e na França, quando emergem as obras de Defoe, Richardson e Fielding, posteriormente também Jane Austen, Balzac, Flaubert, entre outros, como se observa no comentário de Ian Watt (1996).

Segundo a abordagem gramatológica de Walter Ong, a cultura em que emergem esses romances seria uma tipográfica, que se opõe às culturas lecto-orais mais tradicionais, i.e. onde a escrita existe, mas seu uso é restrito (Ong, 1982, p. 32). O que isso significa é que é preciso pensar na transição para uma cultura em que predomina o contato com textos reproduzidos em massa, mecanicamente, como uma transformação talvez tão impactante quanto a introdução da escrita numa sociedade ágrafa. Como comenta o antropólogo Jack Goody, da mesma escola gramatológica da qual Ong descende, o próprio conceito de um interesse de adultos por ficção só pode surgir numa cultura dotada de escrita, para começo de conversa (Goody, 2010, p. 49).

A partir daí, os reflexos de uma transição do lecto-oral para o tipográfico no que diz respeito às produções culturais também são comentados por Ong: as narrativas orais, bem como as narrativas da prosa lecto-oral, são episódicas (como se observa, por exemplo, em

Gargântua e Pantagruel), ao passo que o romance moderno tipográfico tende ao enredo artificialmente construído, muitas vezes culminando num clímax; as narrativas orais se constituem de personagens típicos e derivados do repertório folclórico comum, ao passo que os romances trabalham com personagens “inventados”, “verossímeis” e “redondos” (para se usar a terminologia de E. M. Forster), dotados de uma vida interior; e, já que tocamos no assunto da vida interior, as narrativas orais giram em torno de ações externas, ao passo que o romance tende a explorar as dimensões mentais de seus heróis (Ong, 1982, pp. 140-150). Esse tipo de obra tende a ser “realista”, não por excluir, como é a interpretação mais ingênua do termo, enredos extraordinários e sobrenaturais, mas pela tentativa de “representar todas as variedades da experiência humana, e não apenas meramente as variedades adequadas a uma perspectiva literária em particular” (Watt, 1996, p. 220) – o que a opõe a gêneros literários previamente codificados entre “altos” e “baixos”.

A transformação da consciência das sociedades europeias pela escrita tipográfica se dá concomitantemente com a ascensão do jornalismo, que se beneficiou dessa nova tecnologia e acostumou uma parcela cada vez maior da população a ter um contato privado com a linguagem escrita, e da cultura burguesa, ambos os quais levarão à explosão do capitalismo no século XIX. É um elemento interessante que surge como produto e catalisador dessa transformação é o conceito de *sinceridade*, que analisaremos aqui à luz das ideias de Lionel Trilling (1971), em associação com o surgimento da privacidade burguesa e da introspecção. Como queremos demonstrar, há uma relação, ainda pouco explorada, entre o conceito de sinceridade, tal como ele emerge nesse contexto, e o desenvolvimento do romance.

O surgimento de um novo valor moral

É difícil imaginar que havia um período em que ainda não existia a sinceridade como um conceito, mas é ainda mais surpreendente descobrir que esse período é relativamente recente na história ocidental: a palavra *sincērus*, em latim, em seu sentido original aponta para algo “limpo, puro, sadio” e se aplicava a princípio a substâncias físicas, como vinho ou fluidos corporais. Nos séculos XVI e XVII, “sincero” ganha um sentido metafórico, de modo que a doutrina sincera seria a religião sem falsificação, e um cristão sincero seria um cristão que não é falso ou hipócrita (Esterhammer, 2010, p. 101). Como aponta Trilling (1971, p. 13), uma “vida sincera” no século XVI era uma vida de virtude, mas logo a palavra ganha o sentido de ausência de dissimulação.

Como comenta Patricia Ball, a acepção religiosa do termo predomina até o século XIX, quando entra num contexto literário por conta de Wordsworth – o que, no entanto, não significa que o uso da palavra com esse sentido que viria a ganhar espaço posteriormente precisasse ser anterior à ideia em si (Ball, 1964, p. 1). Como comenta Esterhammer, o poeta já toca no assunto, sem mencionar o termo, no Prefácio às *Baladas Líricas*, ao promover o “transbordamento espontâneo das emoções”, depois passa a tratar do tema mais declaradamente em seu “Ensaio sobre epítáfios” (Esterhammer, 2010, p. 105). Embora Wordsworth estivesse pensando no valor da sinceridade para a arte, seria Carlyle quem a elevaria aos extremos apoteóticos do julgamento moral como um “mérito de salvação” e “a primeira característica de todos os homens heróicos”. Ele populariza o termo, porém “borra as distinções” e “conduz a ideia rumo a um tratamento emocional e moral mais grosseiro” (Ball, 1964, p. 4).

“Ausência de dissimulação” é uma boa definição para o termo... mas por que há de se pontuar uma *ausência*? E, pior, por que é que essa ausência há de ganhar conotações positivas? Por acaso a sociedade burguesa é mais dissimulada do que o que se tinha anteriormente? Romancistas do século XIX, como Machado de Assis, a quem voltaremos em breve, cuja

trajetória literária foi construída ironizando os costumes e a hipocrisia da sociedade, certamente diriam que sim. Trilling define a sinceridade sucintamente como “uma congruência entre o que se afirma (*avowal*) e o que se sente de fato (*actual feeling*)” (Trilling, 1971, p. 1) – o que, assim como a definição negativa, nos leva a pensar no porquê de essa congruência ser tão especial, o que exige um olhar mais detido, porque a dissimulação é indissociável do conceito de *privacidade*.

Segundo Peter Gay, ao longo dos séculos passados, não existiriam assuntos pessoais, não havia a vergonha de expor em praça pública até mesmo as questões mais íntimas. No entanto, por volta do período da Revolução Francesa, as famílias respeitáveis começam a “insistir em criar um espaço para si”, por motivos econômicos, sociais e políticos: “a nova prosperidade das classes médias”, diz o autor, “com seu compromisso com a alegria doméstica, seja ela real, exagerada ou completamente fictícia, encorajava uma medida de segregação do privado em relação à vida pública” (Gay, 1995, p. 171). Havia a tendência, cada vez maior, entre os burgueses, de separar o trabalho e a vida doméstica – esta sendo vista como um santuário em relação ao mundo exterior, uma ideia que pode ser entendida como reação à urbanização radical promovida ao longo do século XIX. Como comenta Patrick Greaney, acerca das percepções de Walter Benjamin no seu *Projeto das Passagens*, as reformas promovidas por Haussman em Paris transformaram a metrópole numa paisagem entendida como hostil e desumana: logo, o burguês estaria tentando compensar a perda das relações humanas na cidade pela “acumulação de signos da humanidade no único lugar onde isso ainda é possível: o lar, que ganha sua definição a partir da oposição à rua e ao escritório” (Greaney, 2008, p. 148).

Retornaremos ao conceito do quarto privado como refúgio ao tratarmos, mais adiante, da ligação entre privacidade e a leitura solitária, hábito que estimulou a produção dos romances dos séculos XVIII e XIX. Mas antes é relevante destacar que essa oposição entre as esferas pública e privada estimulou também o

surgimento de um conceito de *vida dupla*. Como comenta Gay, a privacidade oferecia um bom apoio para o “desdobramento do *self*”, como uma fortaleza que permitia algum grau de “liberdade para a vida interior”, mas, em contrapartida, “a insistência em se ter um espaço interior privilegiado era eclipsada pelos riscos da repressão excessiva” (Gay, 1995, p. 172), resultando na disseminação das neuroses, resultantes dessa repressão dos desejos, e em toda a cultura de tentar tratá-las.

Segundo Schmitt, o controle dos modos, da etiqueta, começa nas cortes, onde se esperava que os aristocratas que viviam próximos ao rei se comportassem conforme ditado pelo comportamento real. Quando a burguesia principia sua ascensão, porém, ela tenta se associar à aristocracia emulando seus modos, mas não parou por aí: mais do que emular seu comportamento, ela o *internalizou* (Schmitt, 2010, pp. 42-6). Para os que são capazes de viver uma vida dupla, como uma pessoa de aparência respeitável, mas secretamente devassa, o que envolve um grau considerável de privilégio, esse sistema funciona bem. Para todo o resto, em meio à vigilância familiar e à internalização obediente do comportamento autorrepressivo, sobretudo no tocante à sexualidade, a psicanálise é testemunha, desde Freud, das tentativas clínicas de entender o elo entre essa repressão e o surgimento das neuroses.

Na literatura, essas neuroses, medos e angústias se manifestaram numa variedade de novos lugares-comuns, um dos mais icônicos sendo o do duplo, ou *doppelgänger*, explorado por autores como Jean Paul, em *Siebenkäs* (1796–7, que cunha o termo em alemão); H. Heine no poema sem título de seu *Buch der Lieder* (1827) que ficou conhecido por esse nome, “Der doppelgänger”, após ser musicado por Schubert; Poe, no conto “William Wilson” (1839); Dostoiévski, em *O duplo* (1846); Stevenson, em *O médico e o monstro* (1886), bem como no conto “O ladrão de corpos” (1884); e Wilde, em *O retrato de Dorian Gray* (1890), para ficarmos apenas com autores anteriores ao século XX. Schmitt vê no duplo

um dos reflexos da busca da ressignificação do indivíduo atomizado do século XIX e comenta a questão do confronto com o duplo, que se observa em boa parte dos casos, como sendo um confronto com a própria morte do indivíduo, arruinado por ser incapaz de se tornar uno novamente, incapaz de conviver com seu duplo e incapaz de continuar vivendo se ele for destruído (Schmitt, 2010, p. 29).

Em vários dos casos também, o tema da repressão aparece: William Wilson é constantemente sabotado por seu duplo; o monstruoso Mr. Hyde realiza todos os desejos vis e infames que residem sob a civilidade do Dr. Jekyll, ameaçando tanto o próprio doutor quanto a sociedade; o fracassado Yakov Goliádkin resente-se de seu duplo, porque ele igualmente realiza tudo que ele queria, mas nunca conseguiu (no caso, penetrar na vida aristocrática de Moscou); e o duplo em *Dorian Gray*, mais sutil, se refere à própria vida dupla do protagonista, que age impunemente enquanto seu quadro, trancafiado num *quarto* privado, sofre em segredo as consequências de seus atos.

Assim sendo, é fácil compreender como a sinceridade se torna um problema para o burguês: nossos desejos e anseios mais íntimos não são aceitáveis para a esfera pública, exceto se mascarados ou dissimulados. Tudo aquilo que não cabe na imagem pública, todas as características da personalidade que podem ferir sua reputação (e com isso, seus negócios) devem ser reprimidas e enterradas no privado. O único espaço onde é aceitável ser sincero é o mesmo espaço fechado que aceita o desejo sexual reprimido em público – se tanto. A sinceridade é um tipo de nudez, de *obscenidade*, portanto, inadequada para um homem ou uma mulher “respeitáveis”. Não é de se surpreender que o mundo burguês, tão dedicado ao individualismo, aos direitos da propriedade e da iniciativa *privadas*, tenha assim concebido igualmente o ser humano privado.

O mais complexo, todavia, é que a sinceridade não é apenas um problema, mas porque, conforme o conceito emerge, ele não demora para se tornar também um valor moral *positivo*,

como vimos no exemplo de Carlyle. Como identifica Trilling (1971, p. 13), parte disso pode ter a ver com a influência do teatro, especialmente de Shakespeare. Embora narrativas míticas e populares contem ocasionalmente com a figura do malandro ou trapaceiro (*trickster*), que se utiliza de mentiras e ardis, é em Shakespeare, com a introdução da temática da mobilidade social a surgir no período elisabetano, que vemos surgir o conceito do vilão dissimulado.

Em tons gerais, o termo “vilão” hoje se refere a uma posição estrutural em certos tipos de narrativa com uma visão de mundo moralmente simplificada. Encontram-se ausentes, no entanto, as conotações originais que levaram à popularização da palavra no século XVI: “vilão”, como explica sua etimologia, se referia ao habitante de uma vila. A relação entre esse sentido original e sua conotação negativa se dá pelos contextos narrativos nos quais o vilão é quem faz qualquer coisa para sair de sua situação social. Na lista de *dramatis personae* de *Otelo*, na edição chamada *First Folio*, é relevante que apenas Iago receba esse epíteto – “*a villain*”. Um vilão é, portanto, um dissimulador, cuja natureza maligna é revelada à plateia, mas não aos personagens com quem contracenava. Como afirma o autor, “o vilão das peças e romances é caracteristicamente uma pessoa que busca ascender para além da posição em que nasceu. Ele não é o que é” (Trilling, 1971, p. 16). Ele é “um hipócrita”, que “nega e viola sua identidade social” e só pode “realizar seu propósito antinatural por meio de atos encoberdos e ardis”.

Para resumirmos o argumento de Trilling: a maior mobilidade social promovida na França e na Inglaterra no século XVI, possibilitou que “cada vez mais pessoas pudessem abandonar a classe na qual nasceram”. Essa ascensão, porém, era difícil e de uma lentidão incongruente com os novos anseios sociais suscitados – um fato que, combinado com a ausência de profissões adequadas, criou um “sistema de deferência social” no qual era possível ascender via “bajulação” e “esquemas”. O vilão não é quem ele (diz que) é, e sua disposição a enganar para realizar suas ambições é,

como de se esperar, condenada pela moral vigente. Porém, algo curioso acontece: porque, entre os séculos XVIII e XIX, esse sentimento de “eu não sou quem eu sou” se naturaliza, o público aos poucos perde o interesse na vilania clássica. A sinceridade se torna um valor, em parte porque somos todos insinceros. É assim, portanto, que a condição do vilão é repensada na era vitoriana e pós-vitoriana: vilões estereotipados são inverossímeis, dignos apenas de obras de fantasia e melodrama, pois a maioria das pessoas “são uma mistura de bem e mal” e “muito do mal pode ser explicado pelas circunstâncias”, sendo uma característica não dos indivíduos, mas de sistemas sociais (Trilling, 1971, p. 14). Nosso interesse, diz Trilling, por personagens trapaceiros que enganam suas vítimas tem minguado desde então, e cada vez mais os personagens que atraem a fascinação do público moderno são os que mentem *para si próprios*, o que indica uma maior complexidade de estrutura psicológica, congruente com o indivíduo fragmentado e alienado do seu próprio “eu” que compõe a experiência típica da modernidade.

Outro elemento importante que é emprestado do teatro é o conceito de “papéis” (*roles*), sendo o grande exemplo, para Trilling, da interiorização desse vocabulário teatral – e também Esterhammer (2010, p. 117) destaca como a sinceridade o tempo todo tende a se apresentar como o oposto da teatralidade. Diz Trilling que o termo é usado hoje sem se pensar em seu sentido histriônico original, “meu papel profissional”, “meu papel como pai ou mãe”, etc., no entanto, “o antigo sentido histriônico está presente estando nós conscientes ou não disso, e traz consigo a ideia de que, embaixo de todos esses papéis existe a pobre e velha realidade final de um Eu” (Trilling, 1971, p. 10).

Quando o indivíduo se despe de todos os papéis que desempenha na sociedade, o que resta? Esse tipo de pergunta é motivo de incontáveis consultas ao analista, e é relevante que tanto Ong quanto Trilling tratem de Freud em suas explorações da sinceridade e dos personagens complexos na ficção. Para Ong, a compreensão psicológica e sobretudo psicanalítica da estrutura da personalidade, desde Freud, se baseia no

modelo do personagem que se convencionou chamar de “redondo”, que é, para Ong (1982, pp. 148-50), como vimos, uma invenção do mundo da reprodutibilidade técnica da escrita: um Édipo interpretado pelo viés dos romances do XIX, “mais ‘redondo’ do que qualquer coisa na literatura grega antiga”, uma procura por sentidos obscuros, porém de imensa significância, ocultos no cotidiano, que espelha o convite que romancistas como Jane Austen, Thackeray e Flaubert fazem às leitoras, para que encontrem um “sentido mais verdadeiro sob a superfície falha ou fraudulenta que eles representam” (Ong, 1982, p. 151). Trilling insere Freud numa linhagem que remonta a poetas como Matthew Arnold, que num pequeno poema, de 5 versos, chamado “Below the surface-stream, shallow and light”, já vinha explorando o tema da procura do “eu” (*self*) “obscuro e profundo”, por trás das ações cotidianas – uma relação que o próprio Freud já teria reconhecido (Trilling, 1971, pp. 5, 141).

A preocupação com papéis, atuação e dissimulação é não apenas um reflexo de um mundo que adotou, pelo menos por um período, o teatro como uma de suas formas artísticas dominantes, mas um elemento constituinte cada vez mais importante desse mundo que aos poucos criava as bases para o sistema econômico da vida moderna e que encontrou nas metáforas teatrais uma forma de fazer com que essas mudanças fizessem algum sentido. Não por acaso, esses personagens teatrais, de maior complexidade psicológica, fornecem um molde para os personagens do romance, com a diferença de que o romance oferece uma experiência ainda mais intimista: em vez de vermos e ouvirmos o personagem agir – e ocasionalmente se dirigir à plateia num *aside* –, muitas vezes temos contato constante e direto com suas ações, discurso, pensamentos e sentimentos. No começo de seu estudo sobre a sinceridade, Trilling oferece o comentário curioso de que há certos personagens que podem ou não ser julgados quanto à sua sinceridade, o que seria a prova da historicidade do conceito (Trilling, 1971, p. 3). Perguntar se Abraão, Aquiles ou Beowulf são personagens sinceros seria absurdo, pois o termo não se aplica a nenhum deles de forma

alguma... mas é possível questionar a sinceridade de Werther, em Goethe, ou de Elinor e Marianne Dashwood, em Jane Austen. No caso de personagens narradores, questionar a sua sinceridade é parte do engajamento com a obra: existem, afinal, narradores não confiáveis.

Personagens da literatura clássica, segundo Trilling, não podem ser sinceros, nem insinceros. Esse tipo de dúvida nos soa demasiadamente *prosaica*, o que é um termo bastante adequado, porque os personagens que Trilling opõe às figuras da literatura clássica são os da prosa moderna. Ele não o diz dessa forma, mas sua distinção parece se basear no conceito do personagem redondo.

Via de regra, a narrativa oral costuma ser dominada por personagens “planos”, cujas funções incluem tanto “organizar o enredo” quanto “gerenciar os seus elementos não narrativos”, incorporando dadas características (e.g. Odisseu = astúcia, etc.) e agradando ao leitor/ouvinte pelo fato de que eles satisfazem às expectativas do público. Porém, como prossegue Ong (1982, p. 149), no romance do século XIX encontramos personagens mais complexos, que se “parecem mais com pessoas reais”, cujo comportamento a princípio pode parecer imprevisível, mas que se revela consistente com a sua estrutura interna e suas motivações complexas. Um reflexo desse “realismo” na criação desses personagens se encontra até na convenção de nomeá-los com nomes e sobrenomes verossímeis: Os primeiros romancistas, diz Watt, realizaram “uma ruptura extremamente significativa com a tradição e batizaram seus personagens de tal modo a sugerir que deveriam ser vistos como indivíduos em particular no ambiente social contemporâneo” (Watt, 1996, p. 225).

Logo, porque podemos comparar as palavras e ações desses personagens verossímeis com seus sentimentos íntimos, muitas vezes conflitantes (aos quais temos acesso através do narrador), é possível julgarmos seu caráter como sincero ou insincero. Ainda que tenhamos acesso aos sentimentos de Odisseu, por exemplo (pela via de monólogos, quando ele se dirige “ao seu coração”), seu comportamento nos parece me-

cânico e não há algo por trás dele para se poder fazer esse julgamento. Ele não é suficientemente fragmentado.

No tocante a esses personagens mais antigos, há graus ainda de maior e menor complexidade. Para Trilling, seria absurdo falar em sinceridade no caso de Abraão, que ele elenca ao lado de Aquiles, mas, ainda dentro do Antigo Testamento, há situações mais delicadas. Saul, por exemplo, e Davi, no livro de *1 Reis*, são figuras contraditórias, imprevisíveis e não obedecem às expectativas do leitor. Essa complexidade é reconhecida por Auerbach, quando aponta para a profundidade dos personagens de Saul e Davi e suas relações com Absalão e Joab, concluindo que “em Homero seria inimaginável uma tal multiplicidade de planos nas situações psicológicas” (Auerbach, 1971, p. 10).

Não por acaso, Ong menciona esse “ímpeto interiorizante” já no Antigo Testamento, que é intensificado no mundo cristão. Ao mesmo tempo, também no mundo grego, os personagens da tragédia, ainda que figuras mais públicas do que os homens e mulheres privados dos romances, são incomparavelmente mais complexos, e dotado de angústias interiores, do que os personagens de Homero. Há uma série de fatores, portanto, ao qual esse desenvolvimento do personagem redondo se deve – todos ligados à disseminação e popularização da leitura e da escrita, sobretudo da forma tipográfica, e o maior grau de introspecção que ela fomentou, na medida em que:

Todos esses desenvolvimentos são inconcebíveis em culturas primariamente orais e emergem, na verdade, num mundo dominado pela escrita e sua pulsão pela introspecção cuidadosamente pormenorizada e análises elaboradas de estados interiores da alma e seus relacionamentos sequenciais internamente estruturados.

(Ong, 1982, p. 149)

É interessante observar que o autor chama atenção também para o elemento religioso,

sobretudo cristão, da introspecção. “A introspecção e a maior internalização da consciência”, diz ele, em sequência, “marcam toda a história do ascetismo cristão”, o que tem um impacto na formação do romance, como o fato, por exemplo, de que há algo de “distintamente calvinista no modo como os personagens introspectivos de Defoe lidam com o mundo secular” (Ong, 1982, p. 150). Isso nos leva de volta a Esterhammer (2010) quando ela comenta como o conceito da sinceridade tem origem num contexto religioso.

A ideia do quarto como refúgio é também difícil de divorciar do conceito da leitura privada que se populariza a partir dos séculos XVII e XVIII, bem como a introspecção associada a esse tipo de atividade. A leitura silenciosa e a introspecção generalizada são características do mundo pós-imprensa e constituem uma forma de se engajar com o mundo (real ou representado) muito diferente das récitas e leituras coletivas. Não por acaso, os jovens vitorianos eram incentivados a manterem diários, estimulando desde cedo a introspecção como atividade – uma atividade que vinha desde os puritanos do século XVIII (Gay, 1995, p. 171, Ong, 1982, p. 150).

Como vemos com Goody, a tendência à narrativização da própria vida *não* é um conceito universal, ao contrário do que pode nos parecer. Como aponta o antropólogo, parece-nos natural resumir nossa vida numa narrativa para aparecer num currículo, para apresentar a um analista, para registrar num diário ou autobiografia, mas essas narrativas raramente são exigidas numa cultura puramente oral (Goody, 2010, p. 131). Trata-se, portanto, de um hábito cultivado, ainda mais no contexto privado. Esse processo de narrativização também nos ensina a elaborar enredos lineares (outra característica da narrativa tipográfica), que não existem já prontos na vida das pessoas, mas que precisam ser construídos por meio da eliminação do que é desinteressante (Ong, 1982, p. 141). Com a escrita, há tempo para reflexão tanto para o autor, enquanto escreve, quanto para o leitor, enquanto lê (impraticável com a narração oral), o que encoraja a produção de histórias tanto

verdadeiras quanto ficcionais (Goody, 2010, p. 134).

Resumindo o que vimos até então, é assim que se dá essa dupla relação entre a privacidade e o romance: por um lado, o isolamento dos leitores e leitoras em seus quartos, refúgios de um mundo hostil no santuário do lar, possibilita a dinâmica da vida dupla, cindida entre o social e o privado, que promove a sinceridade como um valor, haja vista a predominância das relações dissimuladas (todos nos tornamos “vilões”). Ao mesmo tempo, conforme os leitores e leitoras se veem sozinhos com seus pensamentos, narrativizando e refletindo sobre a própria vida em diários e outros tipos de material escrito cada vez mais ubíquo, e identificando-se com personagens cada vez mais complexos, ocorre um ciclo de retroalimentação da introspecção. Um público mais dado à introspecção produz autores capazes de conceber obras com personagens dotados de uma vida interior mais rica – obras estas que, por sua vez, são bem-recebidas por esse público, que acaba se tornando ainda mais treinado na leitura introspectiva, reforçando o ciclo. O desenvolvimento desse público leitor é fomentado pela disseminação da escrita tipográfica, que possibilita que cada vez mais pessoas tenham esse acesso íntimo ao texto.

Em oposição a outros modos de narrativa, como a épica, o romance se distingue por criar essa relação pautada na intimidade: o poema épico é feito para ser cantado ou recitado publicamente, com os feitos dos heróis sendo celebrados pelo público. Mesmo quando a epopeia é lida em silêncio, o tom usado evoca essa situação comunitária. Em oposição, o romance é uma experiência privada. Não é por acaso que um psicanalista como André Green (de novo, a relação entre romance, introspecção e psicanálise) vai chegar à conclusão de que “podemos afirmar abertamente que ler está ligado ao voyeurismo” (Green, 1994, p. 22). É interessante que diversos romances bem-sucedidos do século XVIII se constituam como obras epistolares: *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, *Pamela, or Virtue Rewarded*, *Fanny Hill*, *Les Liaisons dangereuses*, *Julie*, ou *la nou-*

velle Héloïse são todos trocas de cartas, ao passo que uma parte substancial de *Robinson Crusóé* é um diário do seu protagonista. Apesar de, historicamente, a composição de uma obra literária em formato de carta não ser nenhuma novidade (há poemas epistolares já em Ovídio e Horácio), a dinâmica da exposição de uma intimidade recém-descoberta a um leitor curioso transforma essa prática.

Silviano Santiago, no texto introdutório ao volume de correspondência entre os poetas Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, nos oferece uma reflexão relevante sobre o assunto:

Ao invadir a intimidade da letra epistolar, estamos sendo, antes de tudo, transgressores. Contemplado por convenção jurídica, o limite entre o privado e o público, no tocante à socialidade proporcionada pelo serviço de correios & telégrafos, é lei clara na cultura do ocidente. A correspondência é inviolável. Às vezes, a linha de demarcação pode ser abolida pelo gesto estabonado de um terceiro. (Santiago, 2002, p. 9)

Ou seja, há algo de invasivo nesse gesto, o frisson transgressivo de estarmos tendo acesso a informações que não deveríamos, àquilo que uma pessoa (por mais que seja uma pessoa fictícia, ainda assim é construída como se fosse uma pessoa real) procuraria esconder. Mesmo quando o romance em primeira pessoa não lança mão desses artifícios, o jogo de voyeurismo e exibicionismo segue em ação, pois muitas vezes o tom usado é o de uma confissão, da revelação dos detalhes da própria vida, com toda sua minúcia e, com frequência, alguma sordidez.

De novo, não se trata de um gênero por si só inovador: Agostinho estabelece os moldes para isso com suas *Confissões* lá no século V, o que de novo nos aponta para a relação entre religiosidade e introspecção – mas Rousseau, no século XVIII, viria a inverter a fórmula agostiniana e dar origem ao gênero da autobiografia. As *Confissões* de Rousseau, publicadas em 1782, quatro anos após a morte do seu autor, exibi-

am, para Trilling, tanto as características da sinceridade inglesa quanto da francesa, bem como a consciência de suas próprias características pessoais, inclusive as mais baixas, e a franqueza em revelá-las (Trilling, 1971, p. 51). Diz Trilling que, em Rousseau, é a sociedade (outro conceito que surge no período) que destrói a autenticidade do indivíduo, sendo a insinceridade da qual o autor busca se despir em suas *Confissões*, nada mais que consequência dessa perda original.

Em paralelo com esses desenvolvimentos, com poucas décadas de diferença, Sterne leva essa exposição franca (porém tingida de ironia) aos seus limites ao começar o seu *Tristram Shandy* com a cena cômica da concepção do seu narrador-protagonista, um ato sexual durante o qual a sua mãe pergunta se o seu pai lembrou de dar corda no relógio.

Assim, podemos entender o que André Green quer dizer ao explorar essa relação entre o leitor e o autor sob o viés do voyeurismo:

A escritura passou a ser um fetiche invisível, tão indispensável ao prazer quanto o fetiche é para o fetichista. Fetiche esse de duas faces, olhando ao mesmo tempo para o escritor e para o leitor. O leitor diz ao escritor: “Mostre-se”, na mesma hora em que o escritor o interpela dizendo: “Olhe para mim”. Proposição que, com certeza, pode ser invertida sem mudar nada de fundamental, fazendo com que o leitor diga “Mostre-me”, no momento em que ele encontra o chamado do escritor “Olhe para si”, utilizando todos os recursos polissêmicos dessa inversão.

(Green, 1994, p. 24)

A sinceridade se faz presente na relação com a obra na medida em que fornece ao leitor esse acesso ao mundo privado de seus personagens. Mas o frisson desse engajamento atrai os leitores para um processo mais profundo de introspecção, que os leva a esse gesto de “Olhe para si” de que comenta Green, um elemento crucial na constituição do romance moderno.

Um autor que exemplifica muito bem como se pode explorar e expor essa questão da sinceridade no romance (agora valendo-se de um artifício ainda mais peculiar, o de um narrador defunto) é Machado de Assis. Como afirma o narrador no capítulo XXIV das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; (...). Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.

(Assis, 1998, p. 61)

É claro que Machado de Assis não precisava recorrer ao artifício da morte para convencer o leitor da franqueza (sinônimo de sinceridade) de seu narrador. No entanto, ao fazê-lo, ele justifica o cinismo que colore toda a narração como o “desdém dos finados”, e sua condição além da “luta das cobiças” o insere numa posição privilegiada para ironizar os costumes da sociedade da qual ele participou, uma sociedade “fundamentalmente exibitória”, onde a “palavra, os gestos, os locais são escolhidos em função do efeito a causar. O exibitório implica o extremo cuidado com a aparência, com a expressão do corpo. Melhor seria dizer, com a máscara modelada sobre o corpo”. (Costa Lima, 1981, p. 70). No mais, Machado soma ainda mais uma camada de ironia pelo fato de nos apresentar um *narrador não confiável*, como argumenta Schwarz (2010). E assim, quanto mais ele tenta nos convencer de que é sincero, mais ele se revela como o seu oposto, o que põe a nu o paradoxo da sinceridade: a congruência entre o que se afirma (*avowal*) e o que se sente (*feeling*), como é a definição de Trilling (1971, p. 3), não é verificável com qualquer grau de objetividade. Para bem ou para mal, é impossível distinguir uma pessoa sincera de verdade de uma pessoa

que meramente *se apresenta como* uma pessoa sincera – o que é, por ironia, um ato de uma extrema insinceridade. De quebra, a aparência de sinceridade é fácil de ser afetada e, junto com ela, uma série de outras posturas relacionadas, como inocência e sentimentalidade. Esse paradoxo não escapou nem mesmo aos poetas românticos, como Byron (Esterhammer, 2010, p. 112)

O próprio Brás Cubas toca nessa questão quando se admira que “Virgília traíra o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade” (Assis, 1998, p. 201), mas é na sua própria figura que esse problema se apresenta de forma mais pungente:

A franqueza do defunto propõe-se ao leitor como aquela sinceridade que, nos romances realistas, era o penhor do relato autêntico de uma experiência individual. Machado satiriza essa garantia de autenticidade do relato, posta num acontecimento fantástico, mas a franqueza continua sendo um elemento complexo no romance, a ser desvendado como relação social. (...) O problema que nos colocamos é justamente o de termos um narrador que pretende falar direto do além, fora do alcance das pessoas vivas, ou seja, de um lugar social inespecífico, e sustenta que, por isso, tem a virtude de ser franco. A filosofia da linguagem e o conceito de enunciação de Bakhtin denunciam como impossível a pretensão de Brás a uma posição de falante a salvo das relações sociais.

(Oliveira, 2018, pp. 64-65)

Nas suas reflexões sobre autenticidade, Charles Taylor chega à mesma conclusão da inescapabilidade do olhar do outro, da aspiração a um tipo de diálogo, mesmo no caso de um eremita ou artista solitário (Taylor, 1991, p. 35) – ou aqui, de um defunto.

Tudo isso nos aponta para o caminho que o próprio Trilling traça em sua obra: a sinceridade surge como um novo valor moral e é prontamente adotada, mas já demonstrava, ao término do século XIX, que estava em vias de se tornar um conceito obsoleto. Trilling comenta um aforismo de Oscar Wilde, de que “toda

poesia ruim deriva de um sentimento genuíno”, e afirma que o que isso significa é que “o confronto direto da experiência e a expressão pública direta desse confronto não necessariamente levam à verdade, e de fato é muito mais provável que acabe mesmo pervertendo-a” (Trilling, 1971, p. 119).

Considerações finais (o crepúsculo da sinceridade)

Tudo que analisamos ao longo das últimas páginas faz com que os paradoxos da sinceridade sejam um problema moderno. A sinceridade é um problema, porque é contraproducente, ao mesmo tempo em que é valorizada. Ser sincero é uma virtude, mas é estultice ser sincero demais o tempo inteiro e perder oportunidades na vida por dizer o que se pensa na hora errada – e, como Schwarz (2010, p. 245) aponta, essa possibilidade é afinal também um privilégio dos poderosos. E o romance é justamente o lugar onde essas questões podem ser expostas, testadas e problematizadas. Um narrador ser ou não sincero com o leitor não afeta negativamente a relação de intimidade que se estabelece aí – pelo contrário, ela permite que o seu caráter seja analisado com um grau de minúcia impossível na vida real e que o leitor enxergue nele aquilo que o próprio personagem é incapaz (ou indisposto) a enxergar. O leitor busca um “sentido mais verdadeiro sob a superfície falha ou fraudulenta que eles representam” (Ong, 1982, p. 151). Como se vê em Machado de Assis:

Ora, se a dicção de Brás, o narrador das Memórias, não é crítica, ao contrário, usa todos os recursos doraciocínio, da argumentação e da razão, para os fins espúrios da justificação de horrores sociais – preconceitos, violências, exploração, miséria – então como o romance pode resultar numa crítica da classe dominante brasileira e de seu modo de ser social e ideológico?

A visão de Roberto Schwarz e de outros críticos é que Machado de Assis dá a palavra a Brás para que ele se incrimine.

(Oliveira, 2008, p. 76)

Ou seja, o mais relevante não é o *que* o personagem diz, mas o que significa o ato de ele dizê-lo. Esse modo de leitura é amplificado ainda mais com o desenvolvimento de outras técnicas narrativas ao longo do século XIX e XX, como o uso da terceira pessoa com discurso indireto livre e o surgimento do fluxo de consciência, que permitem explorar os pensamentos dos personagens sem que eles tenham controle narrativo daquilo que é exposto. O tema da sinceridade se torna, como Trilling comenta, cada vez menos relevante, mas, a partir das suas cinzas, emerge o conceito, ainda mais complexo e mais longo, da *autenticidade*.

Golomb (1995), em seu estudo da autenticidade, observa o modo como diversos pensadores dos séculos XIX e XX, começando por Kierkegaard e Nietzsche até Sartre e Heidegger, lidaram com esse conceito. Ele comenta a afirmação de Trilling de que “a autenticidade é uma experiência moral mais extenuante do que a sinceridade, uma concepção mais exigente do self e do que consiste ser-lhe verdadeiro” (Golomb, 1995, p. 10), porém observa que a autenticidade não é uma “autoridade moral”, porque é contrário à natureza da autenticidade dizer aos outros o que devem fazer. Charles Taylor define o conceito como “uma ideia de liberdade; envolve encontrar os desígnios da minha vida pessoalmente, contra as demandas da conformidade externa” (Taylor, 1991, pp. 67-68). Não faz parte do escopo deste trabalho explorarmos mais a fundo o que significa ser autêntico (para isso, convém examinar a obra de Golomb e seus autores estudados). No entanto, são relevantes as relações de continuidade/ruptura entre sinceridade e autenticidade e entre autenticidade e literatura: É a literatura o espaço ideal para a revelação do autêntico, evocando nos leitores o *páthos* da autenticidade e provocando-os para que criem por si próprios o seu eu genuíno (Golomb, 1995, p. 11).

Em todo caso, vale retomar a tese de Ong (1982). Só faz sentido falarmos em sinceridade e autenticidade no contexto de uma sociedade

que compulsivamente promove a introspecção e narrativização da própria vida por meio desse contato silencioso e privado com a palavra escrita. E, nisso, o romance foi tanto um fruto desse processo quanto um de seus catalisadores.

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BALL, Patricia M. Sincerity: The Rise and Fall of a Critical Term. *The Modern Language Review*, Vol. 59, No. 1 (Jan., 1964), pp. 1-11.

COSTA LIMA, L. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

ESTERHAMMER, Angela. The Scandal of Sincerity: Wordsworth, Byron, Landon. In: MILNES, Tim & SINANAN, Kerry (ed.). *Romanticism, Sincerity and Authenticity*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

GAY, Peter. *The Naked Heart: The Bourgeois Experience Victoria to Freud*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1995.

GOLOMB, Jacob. *In Search of Authenticity: From Kierkegaard to Camus*. Nova York: Routledge, 1995.

GOODY, Jack. *Myth, Ritual and the Oral*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.

GREANEY, Patrick. *Untimely Beggar: Poverty and Power from Baudelaire to Benjamin*. Mineápolis, MN: University of Minnesota Press, 2008.

GREEN, André. “O desligamento”. In: GREEN, André. *O desligamento – psicanálise, antropologia e literatura*. Tradução de Irène Cubric. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. O lugar social do narrador morto: enunciação e interlocução nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*. Vol. 7, n.1 (2018).

ONG, Walter J. *Orality and Literacy*. Nova York: Routledge, 1982.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem Te Vi, 2002.

SCHMITT, Juliana. *Mortes Vitorianas: Corpos, luto e vestuário*. São Paulo: Alameda, 2010.

SCHWARZ, Roberto. Um avanço literário. *Literatura e Sociedade*, 15 (13), 2010, pp. 234-247.

TAYLOR, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1991.

TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. The Charles Eliot Norton Lectures, 1969-1970. Cambridge, MA: Harvard UP, 1971.

WATT, Ian. Realism and the novel form. In: WALDER, Dennis (org.). *The Realist Novel*. Londres: Routledge, 1996.

COMO CITAR

SCANDOLARA, A. Intimidades expostas: a era tipográfica, a introspecção, a sinceridade e o romance. *Revista Cerrados*, 32(63), pp. 142-153. 2023. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v32i63.43109>