

ROMANCE DE ALEXANDRE: AS IMPLICAÇÕES DA SUA “PSEUDOFICCIONALIDADE” NA HISTÓRIA DO GÊNERO

Pedro Dolabela Chagas*

* Professor Adjunto
de Literatura brasileira
e Teoria literária,
Universidade Federal
do Paraná.

Recebido em: 02/03/2020

Aprovado em: 22/03/2020

dolabelachagas@gmail.com



RESUMO: Pela definição de Gregory Currie, o *Romance de Alexandre* é uma “pseudoficção”: um texto que hoje se dá a ler como ficcional, mas que originalmente possuía certo *status* de verdade, num limiar incerto entre a ficção, a história e a lenda. Isso pode fazer com que ele não pareça exemplar de um gênero que, em regra, tem a ficcionalidade como atributo constitutivo. Esse é, no entanto, um pressuposto que este artigo pretende reabrir, indicando: 1) a concepção tradicional da história do romance que lhe subjaz, a ser substituída, aqui, pela proposição da poligênese do gênero; 2) a discussão sobre o lugar da ficcionalidade num conceito renovado de romance, que atenda ao aumento do *corpus* implicado na teoria da poligênese. A partir desse enquadramento da teoria e da história do romance, passando pela teoria da ficção, o artigo propõe que, se a marginalidade inicial do romance na cultura erudita se deveu, entre outros motivos, à ambiguidade epistêmica da ficção perante o saber institucionalizado, o *status* epistêmico ambíguo do *Romance de Alexandre* pode ter sido importante para a formação do romance, gênero que cavaria para a ficção um domínio social rotinizado. A “pseudoficcionalidade” daquele texto teria colaborado para abrir espaço, no campo letrado, para a exploração aberta da ficcionalidade, assegurando, retrospectivamente, o seu lugar na história do romance.

PALAVRAS-CHAVE: *Romance de Alexandre*; poligênese do romance; teoria do romance; teoria da ficção.

*THE ALEXANDER ROMANCE: THE IMPLICATIONS OF ITS
“PSEUDOFICTIONALITY” IN THE HISTORY OF THE NOVEL*

ABSTRACT: According to Gregory Currie’s definition, the *Alexander romance* is a “pseudo-fiction”: a text that is nowadays read as fiction, but which originally had a certain truth status, located somewhere among



fiction, history and legend. This might make it seem not exemplary of a genre that, as a rule, has fictionality as one of its constitutive attributes, but this is an assumption that this article intends to reopen, by indicating: 1) the traditional history of the novel that underlies it, to be replaced by the proposition of the polygenesis of the genre; 2) the place of fiction in a renewed concept of the novel, tailored to deal with the enlargement of the *corpus* implied in the polygenesis theory. From this framing of the theory and history of the novel, and by discussing the theory of fiction, the article proposes that if the initial marginality of the novel within the erudite culture was due, among other reasons, to the epistemic ambiguity of fiction in relation to institutionalized knowledge, the ambiguous epistemic status of the *Alexander romance* may have been important for the formation of the genre that would eventually create for fiction a routinized social domain. Its “pseudo-fictionality” might have helped to open space, in the literate field, for the full exploration of fiction, thereby securing its place in the history of the novel.

KEYWORDS: *Alexander romance*; polygenesis of the novel; theory of the novel; theory of fiction.

Pela definição de Gregory Currie (1990), o *Romance de Alexandre* é uma “pseudoficção”: uma obra que se dá a ler como ficcional, mas que originalmente ocupava um limiar incerto entre a ficção, a história e a lenda. Isso pode fazer com que ela não pareça exemplar de um gênero que, em regra, tem a ficcionalidade como atributo constitutivo, mas pensar o romance dessa maneira talvez seja limitador. Os conceitos modernos de romance foram formulados tardiamente, agrupando textos de uma produção letrada que já contava com uma história dilatada, preservando certo “ar de família” em sua variedade intrínseca. Foi assim que, ao olhar o passado a partir de um momento em que a escrita de ficção já estava consolidada, das suas primeiras formulações na Europa do século XVIII às sistematizações do século XX (de Lukács, Bakhtin, Girard...), as definições modernas do gênero pressupuseram a ficcionalidade como seu atributo necessário. É curioso, no entanto, observar que a ficcionalidade foi também um elemento contencioso na formação do romance. Entre outros motivos, a sua marginalidade inicial na cultura erudita se deveu à ambiguidade epistêmica da ficção perante o saber institucionalizado, fazendo com que, inicialmente, a condição ficcional fosse um problema a ser enfrentado pelo romancista, e não um atributo sistemicamente normalizado. Naquele quadro inicial, esse artigo propõe que a ambiguidade do *status* epistêmico do *Romance de Alexandre* pode indicar a sua importância para a formação de um tipo de prática letrada que cavava para a ficção um domínio social rotinizado. Se isso faz sentido, a sua “pseudoficcionalidade” teria sido uma mediação necessária em direção à exploração ostensiva da ficcionalidade, assegurando, retrospectivamente, o lugar de Pseudo-Calístenes na história do romance.

O objetivo é sugerir uma possível contribuição do *Romance de Alexandre* para a formação do gênero na Antiguidade, mediante considerações sobre a sua condição ficcional e sobre o conceito e a história do romance. A depender da maneira como definimos o gênero, observando as implicações da sua conceitualização para a sua historiografia – i.e. as implicações da maneira como o concebemos sobre a compreensão da sua trajetória no

tempo –, certos elementos composicionais do *Romance de Alexandre* podem ser interpretados como manifestações de exploração da ficcionalidade, em seu modo próprio de comunicação do conteúdo textual e nas possibilidades imaginativas que ela oferece, num contexto em que a ficção não possuía lugar seguro na produção letrada. A “pseudoficcionalidade” seria um modo de legitimação daquele texto em particular e, de roldão, para o tipo de prática letrada (jamais devidamente nomeada na Grécia antiga) que ele ajudava a tradicionalizar, que hoje chamamos de “romance”.

Iniciarei com uma discussão sobre a história global do gênero, passando a uma conceitualização que servirá de preâmbulo para a discussão sobre a condição ficcional do *Romance de Alexandre*, acompanhada, ao final, de uma breve descrição de elementos da sua composição. Sugerirei que eles revelam uma estratégia de exploração da leitura que, como outras vezes ocorreria na história do romance, era um passo essencial para o seu fortalecimento sistêmico: a exploração de possibilidades próprias da ficção mediante o recurso a convenções textuais já consolidadas de outros gêneros, como se veria no *Lazarillo de Tormes* e em *Robinson Crusoe*, publicados em outros contextos em que o romance igualmente afirmava sua presença na cultura letrada. À discussão, então.

1

Talvez a teoria do romance mais influente no Brasil ainda seja a de Ian Watt, que transparece em muito do que se fala sobre o gênero por aqui. Tenhamo-la como referência, então, ao traçar uma renovação do conceito de romance.

Uma proposição central de Watt é que, na esteira de grandes mudanças epistêmicas na passagem para o século XVIII (produzidas ou manifestadas na ciência, no direito, na filosofia...), passou a prevalecer, na Inglaterra, uma compreensão pragmática e empírica do mundo social e do comportamento humano que reconhecia e valorizava a singularidade da experiência individual. Inaugurava-se uma visão “realista”, e não “idealista” da ação e da psicologia humana: Defoe, Richardson e Fielding teriam como “critério de verdade” a experiência real (em que pese a variação nas definições do termo), inscrita em contextos familiares ou verossímeis. Teriam contribuído para essa preferência o crescimento e a diversificação do público leitor, a profissionalização do mercado editorial, a especialização das profissões e a diversificação de modos de vida, alargando-se o horizonte imaginativo do público enquanto se consolidava um mercado robusto de livros para leitores de gostos variados; o romance seria, em suma, fruto da complexificação social e econômica da passagem à alta modernidade. Mas o fato principal a ser estabelecido era aquele: segundo Ian Watt, o romance é “realista”.

Nas últimas décadas a crítica a esse pressuposto tem sido tão extensa, especialmente na Inglaterra, que é impossível resgatar a variedade de contra-proposições que ele recebeu; ficarei, aqui, com os comentários de Patricia Meyer Spacks (2006). É claro que o romance inglês do século XVIII posicionava “pessoas comuns” como personagens principais, abordando suas necessidades e ocupações ordinárias em contextos relativamente familiares, refletindo, em tudo isso, questões e problemas da sociedade contemporânea mediante a

referência a fatos e experiências reconhecíveis. Mas Spacks observa que basear-se nessas características para chamar aquela produção de “realista” é ignorar muito do que as obras faziam – por exemplo, o quanto elas se apoiavam no puro artifício ao costurar os enredos e satisfazer os desejos dos personagens, extrapolando, no limiar da inverossimilhança, o que se poderia esperar do transcurso de vidas reais. Especificamente em *Pamela*, de Samuel Richardson, Spacks identifica a estrutura do conto de fadas, uma estória de Cinderela; ao obscurecer esses procedimentos compositivos, a noção de “realismo” distorce a compreensão da formação do romance na Inglaterra, especialmente quando se percebe que o recurso de Watt àquele critério derivou da aplicação de parâmetros composicionais do século XIX – quando o realismo de fato se tornou soberano – a momentos anteriores da história do gênero, sob o pressuposto de que ele teria uma única história, linear e contínua, iniciada na Inglaterra do século XVIII.

Em direção contrária, levarei em consideração as diferenças entre as manifestações iniciais do romance e as características contextualmente assumidas quando o gênero, após um período inicial de experimentação, se tradicionalizou em sistemas literários distintos – na Grécia, na Espanha, na Inglaterra... Dessa atenção às suas diferentes histórias locais é possível induzir um conceito ampliado de romance, finalmente aplicável ao *Romance de Alexandre*. O realismo foi seu atributo majoritário apenas num período preciso da sua história, sendo mesmo então mobilizado, pela crítica literária, de maneira imprecisa: para além da oposição trivial à “fantasia”, o termo sugere uma correspondência genérica entre a representação textual e a nossa percepção do real. Os personagens não são reais, mas agem, falam e pensam como se fossem; detalhes do espaço e do contexto social parecem plausíveis; as relações de causa e efeito são críveis; os problemas enfrentados pelos personagens são comparáveis a problemas presentes no mundo cotidiano. Em conjunto, isso produz um senso de reconhecimento que abafa a percepção dos elementos fantasiosos que operam na composição: é um conceito vagamente definido que remete à densidade dos detalhes e à plausibilidade da ação, dependendo, no mais, do apelo a uma impressão de leitura – como diria Roland Barthes, o realismo é um “efeito”. A sua incorporação como atributo necessário do gênero implica, ademais, a extensão de concepções de romance do século XIX a períodos anteriores e posteriores da sua história: que história seria essa, e que aporte ela traz para a conceitualização do gênero?

Em décadas recentes tem-se consolidado a noção, inicialmente popularizada pela edição americana da enciclopédia de Franco Moretti (2006), pela qual o romance teve uma poligênese, ou seja, várias origens diferentes no decorrer do tempo. A evolução do romance antigo teria sido independente do romance medieval, o romance da China imperial foi autônomo ao romance ocidental, o romance da primeira modernidade teve trajetórias distintas, paralelas e descontínuas, na Espanha, na França, na Inglaterra... Processos de formação transcorreram na Grécia romanizada no início da era cristã, no Japão medieval, em vários países europeus na Primeira Modernidade (mas não no Brasil e na América hispânica, onde o gênero desembarcou após séculos de experimentação na Europa). Em alguns lugares o gênero teria chegado a conhecer aparições e desaparecimentos: na Espanha, um dos seus centros de inovação nos séculos XVI e XVII, nenhum romance foi publicado por quase cem anos

a partir de meados do século XVIII (Resina, 2006). Poligênese, seguida de uma história descontínua e não-linear: é nesse quadro que eu proponho situar o *Romance de Alexandre*.

Essa redescritção da história traz implicações para a conceitualização do gênero. Em seus usos atuais o termo “romance” tem uma clara condição nominalista. A sua acepção se estabilizou tardiamente (apenas em finais do século XVIII), produzindo sentido ao agregar coisas que já existiam, e só assim passando a orientar a produção subsequente. O sentido retrospectivo de organização do passado prenunciava o momento posterior em que o termo passaria a evocar expectativas regulares – ainda que sempre relativamente abertas – quanto às características das obras que ele poderia abarcar. É o caso típico do conceito que produzia aquilo que estava pretensamente identificando, especialmente ao estabelecer distinções categoriais entre tipos diferentes de prosa ficcional (no caso paradigmático da Inglaterra, tratava-se inicialmente da distinção entre *novel* e *romance*). É importante ter em mente esse componente tardio da formulação do conceito ao observarmos que, em seus processos de surgimento, as obras que mais tarde seriam aglutinadas pelo termo exploravam o campo literário sem qualquer intenção de produzir um novo gênero, e sem imaginar que algum dia seriam aglutinadas num denominador comum. Pseudo-Calístenes, Murasaki Shikibu, Rabelais, Cervantes e Defoe não queriam “criar” ou “fundar” a prática letrada que hoje chamamos de romance; na época da picaresca ninguém na Espanha antecipava que *Dom Quixote* iria um dia aparecer, o que torna ambígua a narrativa que o situa como “ponto de chegada” ou “obra mais representativa” do primeiro romance espanhol: *Dom Quixote* não deve ser posicionado no vértice da formação do romance espanhol porque essa formação nunca teve vértice algum, transcorrendo como um processo aberto, desprovido de *telos* e não coordenado, em que várias coisas foram experimentadas sincrônica e diacronicamente. Processos semelhantes transcorreram em outros lugares: na própria Inglaterra a palavra “*novel*” não existia na sua acepção atual quando obras hoje canônicas foram escritas e publicadas; a “ascensão do romance”, conforme descrita por Ian Watt, foi conduzida por autores que desconheciam a noção de romance que ele mais tarde empregaria.

Resumindo: pela teoria da poligênese o gênero não tem uma única história, com uma origem precisa e uma trajetória linear e contínua até o presente, mas várias histórias paralelas, ou conectadas de maneira imprevista. É uma história descontínua e interpolada, com tradições paralelas e conexões variadas. Essa proposição historiográfica tem consequências para a teoria literária, pois um conceito que possa abranger esse *corpus* ampliado deverá ter menor carga teórica e maior abrangência empírica. Será um conceito inspirado por uma visão da história desatrelada do “longo século XIX” dos estudos literários, não tomando o “realismo” como medida, não priorizando noções de “inovação” e “subjativação” da autoria, nem buscando identificar “cortes históricos” em obras e autores representativos de segmentos estilisticamente distintos. Que conceito seria esse?

2

De saída é bom lembrar que não existe exemplar “puro”, “ideal” ou “perfeito” do gênero, do qual se possam derivar atributos “necessários e suficientes” para a inclusão

das obras na categoria. Isso fragiliza as tentativas de definição baseadas em atributos formais ou temáticos delimitados (como o “modo imitativo baixo” de Frye e a “verdade romântica” de Girard), ou em determinantes ambientais e intelectuais localizadas (como o “sujeito moderno” de Watt ou a “busca da totalidade de sentido” de Lukàcs), sugerindo, em contrapartida, que as constantes do gênero sejam localizadas em “denominadores comuns” que possam se instanciar em obras bastante diversas, com poder de estruturação. Penso em fundamentos que permaneçam constantes em meio à diversidade sincrônica e diacrônica do *corpus*, preservando a continuidade do gênero enquanto dotam-no de flexibilidade suficiente para permitir (e fomentar) a diversidade de produções que eles possibilitam. Seguindo os resultados da minha pesquisa sobre a teoria da poligênese do romance (Chagas; Okimoto, 2016), proponho que essas estruturas são três: a escrita narrativa em prosa de longa extensão, a condição ficcional, a função de remissão moral à experiência vicária.

Faço um comentário rápido sobre a validade empírica e a consistência lógica dessa proposição: o conceito a ser descrito não se pretende normativo nem restritivo, e a correlação entre os seus termos constituintes não é necessária, mas apenas majoritária nas produções do gênero. Um romance em verso continua sendo um romance (como na Idade Média), assim como um romance não-ficcional (como o romance-reportagem dos anos 60 e 70): o modelo pretende funcionar na vasta maioria dos casos, mas não para a totalidade das obras. Outra consideração importante é que as características estruturais que eu lhe atribuo não são exclusivamente suas, pois fica claro que elas também aparecem em outros gêneros e mídias; é o romance, no entanto, a forma cultural que as entrelaça. Essas ressalvas não impedem, em todo caso, que o conceito seja eficiente ao auxiliar o historiador e o teórico da literatura a organizar os seus objetos de estudo ao redor de expectativas coerentes quanto às características típicas do gênero.

Antecipei que essas características estruturais incluem a escrita narrativa em prosa de longa extensão. Isso soa óbvio: à exceção das suas versões medievais, romances são textos escritos em prosa. Mas quão longos eles devem ser para se encaixar nesse modelo? Não há tamanho preciso, pois o que importa é que a extensão permita que se produza aquilo que romances costumam fazer: encenar processos de mudança em personalidades, contextos e conflitos; a quantidade de texto permite não apenas que muitas coisas possam acontecer na narrativa, mas que as coisas possam mudar de maneira coerente e profunda. Romances costumam articular transições de estado nos mundos ficcionais que eles constroem, transições cuja dramatização a longa extensão favorece: por mais que não se possa precisar a extensão relativa a distinguir, por exemplo, a novela do romance, em geral romances trazem mais quantidade de informação e maior intensidade de mudança que outros tipos de prosa ficcional.

Quanto à sua condição ontológica, a ficcionalidade implica que as obras suscitem no leitor uma relação de *make-believe* (na expressão de Currie, 1990) com o texto: o leitor processa as informações textuais como se elas fossem reais mesmo sabendo que elas não o são, potencialmente imergindo na leitura por não pensar continuamente se o conteúdo é ou não verdadeiro. Como diria Richard Gerrig (1993), Coleridge estava errado e não há qualquer suspensão *voluntária* da descrença ocorrendo antes ou durante a leitura, pois nenhum

leitor decide conscientemente suspender a sua ciência da ficcionalidade do conteúdo lido. Pelo contrário, a pesquisa recente sobre a psicologia da leitura (Bortolussi; Dixon, 2003) sugere que o leitor processa cognitivamente a informação ficcional da mesma maneira como processa informações verdadeiras, e é isso que permite a leitura fluente: tradicionalmente a ficção faz sucesso por permitir o processamento de mundos criados sem impor ao leitor grande custo cognitivo, pois ele frui cada novo universo processando a informação tal como ele costuma fazer ao ler outros tipos de texto. Ao mesmo tempo, na condição de “artefato abstrato” (Thomasson, 1999), toda ficção escrita é obra de alguém, publicada nalgum lugar, dependente de suportes materiais (os papiros, os pergaminhos, os livros, a tela do computador...) para existir, mas que, mesmo dependendo dessa materialidade, não tem existência espaço-temporal alguma: Capitu depende de exemplares de *Dom Casmurro* para seguir existindo, mas não “está” em nenhum deles. Juntando tudo isso, entendo a ficção romanesca como um mundo autoral e autoconsistente, veiculado como livro e processado como experiência mental, que se relaciona ao real de várias maneiras, mas existe paralelamente a ele, e não como derivação do real ao qual faz referência (nisso se diferenciando de ficções não-literárias como os “experimentos mentais” da filosofia, os “mundos possíveis” da ciência e os contrafactuais da história). Ficções dialogam com o real compartilhado ao simularem realidades alternativas, estimulando a imaginação e os afetos do público para temas de interesse próximo, dramatizados num mundo paralelo e artificialmente construído.

Essa capacidade permitiu, por fim, que o romance explorasse a função que ele majoritariamente atribuiu a si mesmo ao longo da história. Concordo com Thomas Pavel (2013) que o gênero predominantemente remete a problemas de cunho moral no universo social contemporâneo, mediante a encenação de situações cuja lida coloca em crise a moral normativa, situando-se entre as lacunas dos sistemas dominantes de produção de sentido. São questões que, em geral, manifestam-se nas vidas pessoais de personagens com as quais o leitor pode se identificar pessoalmente, dentro das condições atuais de experiência e ação no mundo social, mesmo que aquelas personagens estejam distantes do seu domínio pessoal de vida. A partir desse germe inicial o romance buscou outras funções, contextuais e historicamente específicas, mas ordinariamente exploradas em conjunto ou por meio daquela função primeira: no Brasil do século XIX, quando a representação da identidade nacional se tornou uma tópica importante, ela seria explorada, em *Iracema*, numa estória de amor e confiança entre indivíduos culturalmente apartados; era uma tópica tradicional, investida de tensão moral nas relações pessoais dos protagonistas, e apropriada, naquele caso, para uma nova função.

Por fim, um quarto elemento atuante na sua formação histórica também daria ao romance características de longa duração: a sua posição marginal no campo letrado. Nas várias culturas em que ele surgiu, o gênero foi inicialmente marginal: na Antiguidade ele sequer chegou a ser nomeado, não recebendo tratados e poéticas como aquelas que, desde Aristóteles, eram dedicadas aos gêneros canônicos. A sua canonização só ocorreu em meados do século XIX, e para sempre de maneira incompleta (subgêneros inteiros costumam ser excluídos do cânone). Retrospectivamente, no entanto, essa marginalidade se revelou uma vantagem: ela

retardou a institucionalização do romance, mas deu-lhe uma liberdade inaudita para explorar temas e formas quaisquer, ficcionais e não-ficcionais, cultas e incultas, populares e eruditas. Romances podem mobilizar temas e mimetizar códigos e convenções de quaisquer outros gêneros, abrindo espaço para a representação de tipos, conflitos, situações e espaços sociais tradicionalmente ignorados (ou menosprezados) pela “alta cultura”. Em suas origens não apenas marginais, mas também tardias no campo letrado, em todos os seus contextos de aparecimento – na Grécia, no Japão, na Espanha, na Inglaterra... – o romance apareceu em culturas letradas consolidadas, dotadas de gêneros já institucionalizados. Ele então cavaria a sua diferença em relação àqueles gêneros assumindo uma condição meta-letrada: foi o único gênero que nasceu escrito, não se originando de alguma tradição oral prévia, desde cedo se comportando como um texto de textos, um gênero intertextual, intersemiótico e pluridiscursivo.

Em suma, era desde o início um tipo de fazer literário que visava a elaboração de narrativas escritas de longa extensão, tendo a ficcionalidade como condição ontológica, encenando dramas morais familiares ao público presente, e majoritariamente se oferecendo ao público como objeto de consumo prazeroso, e que assim, *a priori* descompromissado – enquanto gênero – com as expectativas da “elite do gosto”, tinha liberdade para assimilar quaisquer funções e convenções que lhe interessassem em seus processos de comunicação com o leitor. É uma prática letrada coerente e ao mesmo tempo fomentadora de diversidade, capaz de se autorregular na sua constante variação: suas estruturas orientadoras permitem uma enormidade de explorações e realizações. Como resultado, não deve surpreender que o gênero tenha sido sempre tão variado, muitas vezes abrigando, numa mesma obra, uma grande diversidade de convenções estilísticas e estratégias de comunicação – como no *Romance de Alexandre*.

São obras que podem comportar diversidade, sem implodir a coerência estrutural que sugere classificá-las como “romances”. A partir desse quadro, que expectativas o historiador pode ter sobre o comportamento inaugural do gênero? O que se pode esperar das relações das suas obras com o público e o ambiente letrado? Que características composicionais devem ser analisadas para que essas relações sejam identificadas? Um gênero que foi se estruturando não como um modelo a ser aplicado, mas como uma estrutura flexível e aberta à variação; um gênero que exploraria ativamente o ambiente letrado, gerando diversidade sincrônica enquanto construía diacronicamente a sua tradição: logo cedo coisas bem diferentes surgiram, e vale destacar, com Tomas Hägg (1991), que já na Antiguidade é difícil acreditar que tenha havido um “primeiro exemplar” (um “exemplar original”) do gênero. O romance evoluiu por tentativa e erro, nas inovações trazidas por várias obras diferentes, que foram experimentando códigos de maneira independente. Com o tempo, o sucesso de algumas delas fomentou a estabilização de uma tradição continuada, dotada de convenções próprias, como os enredos de amor e aventura de *Quéreas e Calírroe*, *As efesíacas* e *As etiópicas*. Mas para que essa tradição se estabelecesse, era preciso cavar um lugar para a plena exploração da ficcionalidade – aí eu situo a importância do *Romance de Alexandre*.

3

Voltemos à “pseudoficcionalidade” do *Romanço de Alexandre*, pela definição de Gregory Currie.

Currie sabe que não existem propriedades materiais compartilhadas por *todas* as ficções, e ausentes das não-ficções: não há enumeração suficientemente exaustiva dos usos ficcionais da linguagem. A ficcionalidade é um atributo relacional, afirmado na diferença comparativa com a não-ficção, e isso é importante: em que medida o *Romanço de Alexandre* afirmava a sua ficcionalidade ao *parecer* diferente de outros tipos de texto?

Antes de lidarmos com esse ponto, observemos que caracterizar a ficcionalidade como um atributo relacional não leva Currie a uma teoria institucional, pela qual ficção seria tudo que certa comunidade de leitores compreende como tal. Pelo contrário, ele propõe que a ficcionalidade deriva de uma intenção implicada já na produção do artefato, que é resultante, desse modo, de um ato intencional e explícito de *fiction-making*. Um ato explícito e ostensivo, pois a ficção é um ato de comunicação: inventar “estórias imaginativas” para o próprio gozo pessoal pode envolver “fantasia”, mas “ficção” pressupõe dirigir-se a certo público com a intenção de fazê-lo *acreditar* na estória contada. Esse tipo de “acreditar” é o *make-believe* em atuação, o “fazer de conta” que Currie situa como propriedade distintiva da ficção: a sua capacidade de fazer com que o leitor “faça de conta” que a estória é verdadeira, com isso distinguindo-a da mentira e do fingimento (que produzem engano), e da imitação e da paródia (que pressupõem elementos reais, identificáveis pelo leitor, aos quais se faz referência). À ficção o público responde de maneira diferente: numa proposição confirmada pela psicologia da leitura (conforme indicado anteriormente), a crença do leitor na estória é espontânea, não resultando de algum “ato voluntário” – como vimos, não há “suspensão voluntária da descrença” implicada no processo. Não há uma decisão consciente de acreditar, o leitor simplesmente acredita numa estória que ele sabe não ser real. Essa predisposição a *make-believe* a estória contada é semelhante à lógica da crença: descobrimos o que é importante e (ficcionalmente) verdadeiro na estória tal como fazemos diante de um falante que nos conta uma estória qualquer; acreditar ou duvidar da estória por acreditar ou duvidar do contador da estória nos orienta no processamento do conteúdo. Ou seja, não precisamos acreditar em fantasmas para acreditar que Hamlet *de fato* encontrou um fantasma, pois assim nos é contado na peça.

O *make-believe* permite alcançar na imaginação o que não existe na realidade. É um estado proposicional, composto por personagens, eventos, lugares, estados de coisas, dirigido à imaginação do leitor ao definir a sua atitude diante do conteúdo lido. Mas aqui entra um ponto importante, que Currie não aborda diretamente: embarcar no *make-believe* não é algo que nascemos sabendo fazer, ou que o campo letrado tenha desde sempre incluído entre as suas proposições de rotina. Em nosso aprendizado de leitura, precisamos frequentar a ficção para aprendermos a processar o texto no modo do *make-believe*. E sabemos que textos que estimulem esse modo de relação demoraram a aparecer, sugerindo que a ficção precisou de tempo para cavar espaço na cultura letrada. Acredito que isso transcorreu num processo de experimentação, até que se consolidasse um público preparado para a sua leitura: no meu entender, obras como o *Romanço de Alexandre* foram decisivas nesse processo.

Currie fala de “pseudoficções”: se o *make-believe* define a atitude do leitor diante do conteúdo ficcional, as “pseudoficções” podem permitir o seu processamento como *make-believe* – ou não. A depender do leitor ou do público, dentro de certo quadro histórico ou no decorrer da história, “pseudoficções” podem ser lidas como ficções ou não-ficções. São “pseudoficções” a épica e a tragédia: apesar das suas semelhanças formais com obras ficcionais, elas não suscitavam originalmente o *make-believe*: para aquele público os seus personagens e acontecimentos eram reais ou lendários, e a *artificalização* ou poetização das representações não eliminava essa condição. Ou seja, que a estória fosse contada poeticamente, isso não mitigava a crença do público na sua condição real ou lendária. Atualmente a Bíblia é assim, ficcional para os ateus, não-ficcional para os fiéis; o texto permite as duas atitudes de leitura, crença ou *make-believe*. Mas a assimetria fica clara: um texto não intencionalmente ficcional, como a *Odisseia*, pode vir a ser lido como ficção, mas é difícil imaginar que um texto intencionalmente ficcional venha a ser lido como não-ficção. O que era o *Romance de Alexandre*, então?

Na tragédia o *mythos* orientava a ação do poeta, que podia contar a estória à sua maneira, mas devia pautar-se pelas crenças predominantes a seu respeito. Um personagem de ficção não encontra expectativas desse tipo; ele é novo. Com isso, à diferença da épica e da tragédia, as ficções romanescas, com seus enredos e personagens, aumentam a quantidade de coisas existentes no mundo. Essa capacidade de aumentar a quantidade de coisas existentes sempre foi importante para o sucesso da ficção, cujas produções entram nas comunicações públicas ao estimularem o imaginário com as novidades que ela traz – o adjetivo “quixotesco”, por exemplo, indica que personagens e situações ficcionais podem ter um apelo emocional e cognitivo tão forte a ponto de transformar as novidades da ficção em símbolos de ampla circulação. Mas o que fazia o *Romance de Alexandre*? Ele aumentava ou mantinha a quantidade de coisas existentes? Lembremos que exatamente a capacidade criativa da ficção colaborou para marginalizar inicialmente o romance perante o saber institucionalizado, que costumava desconfiar ou menosprezar as suas invenções: para que perder tempo, afinal, com produções *a priori* descomprometidas com a verdade factual, a moralidade tradicional e o fazer prático? Mas textos como o *Romance de Alexandre* e o *Romance de Esopo* eram diferentes, pois eles prometiam resgatar histórias reais enquanto de fato ampliavam a quantidade de coisas existentes, ao mesclarem a invenção e a estória lendária. Acredito que, naquele quadro inicial de produção, o *status* epistêmico ambíguo daquelas obras foi importante para a consolidação do romance: acredito que a “pseudoficcionalidade” foi uma mediação importante para a tradicionalização da ficção. Não falo de um passo diacrônico, em que primeiro teria vindo a “pseudoficcionalidade”, depois a ficção. Uma e outra dividiram o palco na formação do romance. Mesmo a Calíroe de Cáriton, heroína de uma obra ficcional, tinha um pé na história; era uma ficção cheia de pequenos elementos históricos – que nela faziam o quê, afinal?

Uma primeira analogia é que, numa relação de “figura e fundo”, no *Romance de Alexandre* a história era a figura e a ficção era o fundo; em *Quêreas e Calíroe*, a ficção era a figura e a história era o fundo. Neste último, breves inscrições da trama na história parecem conferir autojustificação à sua narração, mas não apagam a novidade do narrado; no *Romance de Alexandre* o enquadramento histórico é ostensivamente anunciado, mas não apaga as inscrições pontuais da ficcionalidade. A ficção se desenvolveu como prática oral, e cavava o seu espaço como prática letrada sem dispor de tradição estabelecida e de uma distinção clara,

filosoficamente articulada, em relação ao engano e à mentira. Essa ambiguidade epistêmica despertava a desconfiança da elite erudita, e nunca de fato desapareceu: a “demanda de realidade” se coloca sobre a ficção até hoje; não é incomum ouvir que a “pura fantasia” é entretenimento ocioso, valorizando-se, em direção contrária, a ficção que “mostra o real” de alguma maneira. Ou seja, boa parte do elogio a produções ficcionais se dirige aos seus componentes pretensamente não-ficcionais, e por isso não deve surpreender – essa é a minha proposição – que o estabelecimento da ficção como tradição textual demandou a abertura de espaço para que o escritor jogasse com objetos de crença coletiva, de maneiras imprevisíveis pelos gêneros institucionalizados. O que seria melhor, nesse caso, do que falar de figuras lendárias, suficientemente familiares para conferir aparente solidez epistemológica ao texto, mas suficientemente distantes para permitir que o autor inserisse invenções nas lacunas do registro histórico?

O narrador mimetizava o tom e a forma do discurso historiográfico ao falar de um personagem real, mas cuja estória era tradicionalmente transmitida oralmente em relatos diferentes, e por isso era sempre um pouco diferente aqui e ali. Explorando essas variações de fundo no relato histórico, o Pseudo-Calístenes mostra a cena bufá da sedução de Olímpia durante a ausência de Felipe: isso é história? Alexandre era filho de um egípcio, Nectanebo: história, ficção? Nas lacunas dos relatos tradicionais sobre a vida do rei, o autor “transcreveu” cartas de Alexandre, que o leitor acessa “em primeira mão”: o que poderia ser mais ficcional do que isso? Já se tinha nisso o romance heterovocal e pluridiscursivo de que falaria Bakhtin: apresentando-se em situações diegéticas historicamente plausíveis, lemos cartas escritas por Alexandre, com o tom e o vocabulário que ele supostamente utilizaria, revelando ao leitor a sua psicologia e a sua racionalidade estratégica.

Nas frestas da história, portanto, o Pseudo-Calístenes inscreveu criações pessoais. Houve espaço para uma visita às amazonas, e para que Alexandre inventasse a geringonça que ele usaria para explorar o fundo do mar – de onde é lançado de volta à terra por um peixe enorme. Houve espaço para um Alexandre que tomava decisões, depois refletia sobre a própria ambição num tom de gravidade moral, e disso tirava lições de humildade: era o acesso direto à consciência do herói, procedimento que notabilizaria a prosa de ficção até a modernidade. E ao escrever essas coisas o autor misturava um pouco de tudo: o tom e a dicção do historiador, a filosofia moral que induzia generalizações da experiência singular, a comédia na sedução de Olímpia por Nectanebo, a expressão em primeira pessoa que dava acesso à psicologia do herói (em seus pensamentos e nas cartas que ele escrevia), a fantasia na descrição de lugares estranhos e seus habitantes, a aparência de precisão do dado factual, o recurso intertextual a Aquiles na modelagem do herói... Era o romance nascendo como gênero de gêneros, recorrendo a códigos e convenções de práticas letradas preexistentes, que não tinham evoluído tendo o *make-believe* como padrão de recepção. Códigos e convenções de gêneros não-ficcionais eram mobilizados para impulsionar a ficção como prática textual – mas sem necessariamente suscitar o *make-believe* em todo e qualquer leitor. Pois Pseudo-Calístenes manteve a possibilidade de que o texto fosse lido fora do modo do *make-believe*, i.e., como uma representação da história de Alexandre. Diante do seu texto o leitor era solicitado a um jogo de regras maleáveis, que ele mesmo, no limite, teria que definir.

Em suma, Pseudo-Calístenes inventava coisas, mas com dubiedade suficiente para que o seu texto fosse lido como não-ficção. O meu argumento é propositivo: acredito que, sem contar com uma tradição própria, essa pseudoficcionalidade pode ter ajudado a criar um público que se habituaria, de maneira tateante, à ficcionalidade e às experimentações composicionais do romance. Há pouco sugeri que o gênero aconteceu por tentativa e erro, de maneira exploratória, na convergência de três estruturas que não lhe são específicas: a narrativa escrita em prosa, usando convenções de gêneros estabelecidos; a condição ficcional; a remissão moralizada à vida prosaica. Se não pode haver um exemplar original do gênero, é porque a convergência desses elementos em cada uma das obras se deu de maneira tateante. Ninguém decidiu inventar o romance; houve poligênese já em seus contextos iniciais de produção. Acredito que a pseudoficcionalidade foi parte importante desse processo de experimentação, ao favorecer que a ficção construísse para si um público habituado à sua leitura e, com isso, favorecendo que o romance cavasse seu lugar no ambiente letrado. Esta teria sido a contribuição do *Romance de Alexandre* para a história do gênero – ou pelo menos assim eu quis sugerir. Se isso faz sentido, um último corolário se afirma: o *Romance de Alexandre* e o *Romance de Esopo* são romances de fato, ao lado de *Quéreas e Calírroe*, *As efesíacas*, *Dafne e Clóé*, *Leucípe e Clitófonte*, *As etiópicas* – todos eles compartilharam, afinal, uma história comum na evolução diacrônica da produção ficcional na Antiguidade.

REFERÊNCIAS

- BORTOLUSSI, Marisa; DIXON, Peter. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CHAGAS, Pedro; OKIMOTO, Mariana. O conceito de romance e o romance na história. *Revista Eutomia*, n. 18, v. 1, p. 20-41, 2016.
Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/13376>
- CURRIE, Gregory. *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- GERRIG, Richard J. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- HÄGG, Thomas. *The novel in Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- MORETTI, Franco (org.). *The Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. v. 1.
- PAVEL, Thomas. *The lives of the novel – a history*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- RESINA, Joan Ramón. The short, happy life of the novel in Spain. In: MORETTI, Franco (org.). *The Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2006. v. 1, p. 291-312.
- SPACKS, Patricia Meyer. *Novel Beginnings. Experiments in eighteenth-century English fiction*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- THOMASSON, Amie. *Fiction and metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.