

Romantismo e Ficção Moderna*

*Murray N. Rothbard***

Resumo: Neste ensaio, o autor elabora uma crítica da ficção moderna e analisa o artista romântico como aquele que coloca em evidência valores ideais que o homem pode se esforçar para alcançar. Concentrando sua análise no romance *A Revolta de Atlas*, de Ayn Rand, o autor sustenta o argumento de que se trata de um exemplo significativo de ficção romântica que apresenta valores passíveis de implementação concreta, ao mesmo tempo em que apresenta um conteúdo filosófico explícito.

Palavras-Chave: Crítica literária, Romantismo, Ficção moderna, Objetivismo.

Romanticism and Modern Fiction

Abstract: In this essay, the author elaborates a criticism of modern fiction and analyzes the romantic artist as one that brings to the fore ideal values that man can strive to achieve. Concentrating his analysis on Ayn Rand's novel *Atlas Shrugged*, the author argues that this work is a significant example of romantic fiction that presents values that could be implemented, while presenting an explicit philosophical content.

Keywords: Literary criticism, Romanticism, Modern fiction, Objectivism.

Classificação JEL: A12, Y92, Z11.

* Este trabalho escrito, originalmente, no início de 1958, foi publicado somente décadas mais tarde. Esta tradução foi feita a partir de: ROTHBARD, Murray N. Romanticism and Modern Fiction. *Journal of Libertarian Studies*, Vol. 21, No. 4 (Winter 2007): 17-24.

Traduzido do original em inglês para o português por Beatriz Caldas.

** **Murray N. Rothbard** nasceu em 2 de março de 1926, no Bronx, em Nova York. Graduou-se em Matemática em 1945, na Columbia University, por onde também recebeu, em 1956, o título de Doutor em Economia. Lecionou no Brooklyn Polytechnic Institute, de 1964 a 1986, e na escola de negócios da University of Nevada, em Las Vegas, de 1986 até 1995. Rothbard foi o fundador e principal teórico do anarcocapitalismo, um firme defensor do revisionismo histórico, e uma figura central no movimento libertário norte-americano do século XX. É autor de mais de vinte livros, dentre os quais destacam-se o tratado de economia *Man, Economy, and State e Governo e Mercado* (São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2012). Faleceu no dia 7 de janeiro de 1995 em Nova York, nos Estados Unidos.

Contradizendo sua diversidade aparentemente caótica, todos os envolvidos em ficção e crítica moderna têm opinião unânime a respeito de uma questão: a rejeição ao romantismo. A literatura característica do século XX – e, de fato, a arte do século XX em geral – é, em linhas grossas, *naturalista* ou *não objetiva*. Ambas essas escolas nasceram da revolta contra o romantismo do século XIX. O objetivo do naturalista, assim como o dos historiadores da escola de Leopold von Ranke (1795-1886), é “apresentar a vida como ela realmente é”, realizar um trabalho de comunicação honesto e competente sobre as pessoas e lugares que o romancista viu e ouviu. O velho estilo “herói” ou “vilão”, o enredo dramático, e via de regra, o final feliz do romance romântico desaparecem nesse ponto, pois, afinal de contas, há pouquíssimos heróis de valor entre as pessoas que o escritor percebe, e pouco drama precioso ou ambiente de felicidade em seu cotidiano. Em vez disso, o autor estabelece, de forma meticulosa e minuciosa, os detalhes do mundo ao seu redor; e escreve com características de estilo decidido, sem graça e laborioso, em seu jeito tedioso que se encaixa com precisão ao tema maçante e aos personagens monótonos. Nas obras desses escritores, tais como Theodore Dreiser (1871-1945) e James T. Farrell (1904-1979), o romance diretamente naturalista talvez tenha alcançado seu apogeu. A falta de jeito técnica e estilística desses autores foi, de maneira geral, considerada um de seus pontos fortes: pois a honestidade de seu naturalismo não era enfatizada pelo reflexo de seu próprio estilo no tatear desastrado das personagens?

A novela “simbólica” ou não objetiva parece, à primeira vista, estar no pólo oposto da novela naturalista, mas, na realidade, as duas convergem em seus fundamentos. Por um lado, os naturalistas rejeitam a ficção romântica como um sentimentalismo de escape; por outro lado, os não objetivistas e “críticos superiores” — em suma, a *avant-garde* — o rejeitam por ser irremediavelmente simplista e pouco inteligente. Por um lado, os naturalistas opõem-se ao drama; além disso, a *avant-*

garde despreza a linguagem e o significado racionais. Em vez de usar a língua comum como instrumento de comunicação, o escritor não objetivo tenta provar que ele próprio é mais inteligente do que uma série de homens comuns, inventando de forma integral ou parcial uma nova linguagem, repleta de códigos e “chaves” para que os iniciados ansiosos possam entender os “vários níveis de significado”. Ambas as escolas descartam o romantismo, desdenhosamente, como se fosse apropriado apenas para crianças e adolescentes ingênuos, e espera-se que, ao “crescerem”, percebam que são irremediavelmente arrogantes e estreitos de espírito dado que (a) “na vida real as pessoas não agem dessa forma”, e (b) sem a ajuda de explicação detalhada do texto através da Nova Crítica, como poderiam compreender o romance *Finnegans Wake* de James Joyce (1882-1941)?

Nos últimos anos, através de uma espécie de progressão lógica, as escolas naturalistas e não objetivas tendem cada vez mais a se fundir. O naturalismo antigo havia purgado a literatura de todo drama e o tédio se instaurava rapidamente. Como resultado, os naturalistas tendiam cada vez mais a descrever não apenas o “homem comum”, ou a “garota do bairro”, mas também o mais grotesco e depravado de personagens existentes ou concebíveis. Esse passo parecia justificar-se à medida que o mundo percebia que, com o colapso geral dos padrões morais, o número de pessoas depravadas era cada vez maior. Com intensidade crescente, os romancistas e dramaturgos vêm tisonando a ficção com homossexuais, estupradores, ninfomaníacas, viciados em narcóticos, etc., e proclamando: é assim que as pessoas são de fato. Muitas vezes, afirmam que é assim que as pessoas são *realmente*, *no âmago*, logo após ter sido removido o verniz de respeitabilidade. A doutrina freudiana é amplamente utilizada para justificar a afirmação de que o homem, em seu íntimo, é um fosso de iniquidades, e que, portanto, esses escritores estão sendo ainda mais “realistas” sobre o mundo ao seu redor do que o foram os Farrells e Dreisers do passado.

E o grotesco da caracterização é acompanhado por um obscurantismo crescente na língua. Sem dúvida, o apogeu dessa tendência foi alcançado nas últimas peças de Eugène Ionesco (1909-1994) e do discípulo do já mencionado James Joyce (1882-1941), Samuel Beckett (1906-1989), que foram até mesmo além de William Faulkner (1897-1962), Tennessee Williams (1911-1983) e Jack Kerouac (1922-1969), com o intuito de proclamar a falta de sentido da vida através da ausência de enredo, decadência da *dramatis personae*, e verdadeiro contrassenso da língua.

Lançado em um clima literário dessa natureza, não é de admirar que *Atlas Shrugged* [*A Revolta de Atlas*], o novo romance de Ayn Rand (1905-1982)¹, tenha chegado ao mundo como um fenômeno intrigante. Para além da sua controversa filosofia ética e política, a senhorita Rand desconcertou os críticos ao apresentar o primeiro romance importante das últimas décadas com o intuito de recriar e, como veremos, transcender a tradição romântica, uma tradição que por tanto tempo fora direcionada para o submundo através de romances baratos e dramas de costume. Na verdade, uma das únicas virtudes de romance de *Atlas Shrugged* é chamar a atenção, mais uma vez, a respeito da estética romântica.

Qual é, então, a atitude romântica fundamental em relação à arte em geral e ao romance em particular? Como resposta, podemos primeiro fazer a pergunta: afinal, o que é arte? Por que não denominar “arte” um bloco de pedra que sai de uma escavação; e ainda, por que *não* o chamamos arte depois de ser trabalhado por um escultor? E por que *não* o consideramos arte se for talhado para servir como banco ou como parte de um prédio? Só pode haver uma resposta: porque o

escultor transmite *significado* a quem contempla o que ele faz, significados que vão *além* do fato de ser um bloco de pedra, ou de que está sendo usado agora como outro objeto de consumidores, como um banco ou parte de um edifício. Uma vez que apenas os aspectos da realidade objetiva podem ter sentido ao serem transmitidos, isso significa que a arte é a reformulação da realidade pelo artista e a subsequente transmissão aos outros.

Podemos, portanto, de imediato, questionar as credenciais artísticas dos não objetivistas, tanto na pintura, quanto na escultura, ou na literatura. Afinal de contas, se a arte for necessariamente comunicação, um veículo objetivo faz-se necessário com vistas a comunicar. Na literatura, este veículo é a linguagem. Daí, para a literatura, a importância da precisão e objetividade na linguagem, e da clareza de estilo, pois essa clareza é a medida na qual o artista transmite seus significados de forma precisa e eficiente.

A arte não é apenas comunicação; também é seleção, necessariamente. Ninguém, nem mesmo o historiador von Ranke, pode apresentar *toda* a realidade como ela de fato é. Ele *tem de* selecionar algum aspecto da realidade para transmitir. Mas, no momento em que lhe é concedido esse aspecto, também deve haver a garantia de que o artista ou o historiador só possa escolher de acordo com algum *padrão* de seleção. Uma das funções do crítico é julgar esse padrão. A tarefa do historiador ou jornalista é capturar a essência dos acontecimentos do dia ou de uma época, e selecionar e apresentar seus fatos de acordo com essa seleção. Aqui, o padrão é definido pela natureza da disciplina histórica ou jornalística. Mas na ficção, ou em outra arte, não existe tal padrão evidente; porque na literatura, o artista cria seus próprios eventos. Uma vez que é livre para criar seus próprios eventos, o artista difere radicalmente do jornalista, pois caso tente imitar o jornalista e registrar os eventos à sua volta, ficamos livres para perguntar: isso é arte? E, se for, será que não podemos questionar o propósito e os padrões de seleção do artista?

¹ O romance *Atlas Shrugged*, de Ayn Rand, foi publicado originalmente em 1957, um ano antes de Rothbard escrever este ensaio. No Brasil, foi relançado recentemente como *A Revolta de Atlas* e é considerado por muitos críticos como um dos livros mais influentes da História. Ver: RAND, Ayn. **A Revolta de Atlas**. Trad. de Paulo Britto. São Paulo: Arqueiro, 2012. (N. E.)

Qualquer escolha é necessariamente determinada pelos valores do selecionador. A seleção do artista é, portanto, determinada pelos seus padrões de valor. Podemos chegar agora a uma definição de arte como: *a reformulação da realidade, de acordo com os valores do artista, e a transmissão desses valores para o leitor ou espectador*. Em resumo, a arte é a objetivação, a transformação de valores de um artista em realidade tangível. Podemos, agora, prosseguir em uma única tacada para a resposta às perguntas: por que o artista deveria querer fazer o que faz e por que outra pessoa deveria gostar de ler um romance, assistir a uma peça de teatro ou contemplar um quadro? Porque o artista deseja objetivar seus valores em realidade concreta, e o leitor ou espectador gosta de ver seus próprios valores objetivados na realidade. E os significados e os valores podem ser transmitidos de um para outro através dessa objetivação.

Todos nós sabemos que uma das características principais da arte é sua capacidade de induzir a emoção no espectador. Isto é particularmente verdadeiro na ficção, na qual o leitor tende a se identificar com a personagem central. Estamos, agora, em posição de explicar esse fenômeno. Pois as emoções são *respostas-de-valor*, ou seja, são reações determinadas pelos valores de uma pessoa. Se um homem aprova alguma coisa, sente uma emoção favorável em relação a ela; se a desaprova, experimenta uma reação desfavorável. O leitor que gosta e aprecia um romance reage assim porque está vendo seus próprios valores objetivados; o homem que não gosta de um romance reage aos valores que se opõem aos seus. O processo de comunicação entre romancista e leitor, portanto, funciona da seguinte forma: o romancista seleciona e remodela a realidade de acordo com seus valores, e os apresenta em forma concreta; o leitor, ao experimentar as formas concretas, aprofunda, por meio delas, uma compreensão dos valores subjacentes do escritor, e responde à medida em que compartilha desses valores.

Considerando que toda a arte transmite valores, toda a arte está intimamente rela-

cionada à moral. Isso porque os valores são morais ou imorais, bons ou maus. O romance, especificamente, também está ligado à moralidade de outra maneira: lida com a ação das personagens e, uma vez que as ações dos homens são determinadas por seus valores, essas ações podem ser julgadas como morais ou imorais.

Considerando que o artista deve escolher e, portanto, deve escolher de acordo com seus valores, todos os artistas apresentam a realidade não como ela *é*, mas como acreditam que *deveria* ser. Todo romancista, quer tenha consciência disso ou não, é um filósofo da moral e professor. Os escritores naturalistas, que afirmam representar a vida tal como realmente *é*, estão enganando a si próprios; porque toda vez que apresentam gente entediada tropeçando pela vida sem sentido, o que estão dizendo aos leitores é: a vida é um enfado, os homens não conseguem alcançar seus objetivos, são joguetes nas mãos do Destino, ou da Sociedade, ou do Id. Em poucas palavras, esses escritores estão transmitindo seus valores e premissas básicas, sua filosofia de vida. Ademais, quando os mais extremistas dentre eles retratam um mundo de viciados em narcóticos, maníacos homicidas e outras pessoas degeneradas, estão dizendo ao mundo que *é essa* a essência da vida, que *essa* é a verdadeira natureza do homem e tudo o que o homem consegue alcançar.

O autor romântico, por outro lado, percebe que está apresentando o mundo tal como *deveria* ser e, ao fazê-lo, mostra que existem valores e ideais que o homem pode se esforçar para alcançar, os quais tornariam o mundo melhor que o que existe atualmente. Quais são, especificamente, os meios utilizados pelo autor romântico para transmitir esses valores? O mais importante é o *enredo*, e, portanto, não é coincidência que a ausência de um enredo emocionante seja a característica mais importante da ficção especialmente moderna e intelectual. Porque o enredo é a objetivação dos valores e personalidades das personagens dentro do romance. O enredo é uma progressão lógica de eventos, traçada com propósitos,

e é através desta progressão de ações que os valores do autor e as personalidades de suas personagens se materializam. O autor que apresenta personagens sem enredo não está escrevendo um *romance*, mas um livro de estudo de caso psicológico, que pode ou não ter valor como psicologia. O enredo é, portanto, o atributo crítico identificador do romance.

A importância do enredo da obra romântica foi antecipada por Aristóteles (384-322 a.C.) na *Poética*:

[...] tanto a felicidade como a infelicidade estão na ação, e a sua finalidade é uma ação e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu caráter, mas é pelas suas ações que são infelizes ou o contrário. [...] Assim, os acontecimentos e o enredo são o objetivo da tragédia e o objetivo é o mais importante de tudo².

O enredo envolve necessariamente drama e conflitos, e também se constitui como sucessão lógica de eventos fluindo de dentro da interação das personagens do romance. O enredo também implica que cada indivíduo tenha livre-arbítrio, que seja livre para escolher seus valores e tentar alcançá-los com propósitos traçados. Uma vez que o escritor romântico está apresentando um mundo que deveria ser, sua personagem central é um herói, ou seja, um bom homem, um homem com valores bons e apropriados, que luta para alcançar seus valores em meio ao conflito da estrutura da trama. Quanto mais intenso o conflito, mais claramente será enfatizada e dramatizada, em ações, a luta do herói por seus objetivos e valores. E, se sua luta for contra as forças da natureza em vez de ser contra outros homens, muito do propósito da história será perdido, pois a Natureza não tem livre-arbítrio e não pode abraçar valores, não sendo, portanto, de fato, um oponente. Consequentemente, se o herói estiver envolvido em conflitos com outros seres humanos, e se

está tentando atingir bons valores, seus antagonistas serão necessariamente vilões que se opõem a ele com o intuito de instituir valores negativos ou do mal. Por isso, o romance romântico será uma batalha de heróis e heroínas contra vilões.

O clímax do enredo é de suma importância, já que aí reside a resolução final do conflito, a lição final, a apresentação de conclusão da filosofia de vida implícita do autor, o derradeiro impacto sobre o leitor. Daí a importância do “final feliz”, muitas vezes vilipendiado. Afinal de contas, se o autor está reformulando a realidade para objetivar seus valores, então seus bons heróis triunfarão sobre os vilões e, assim, hão de completar e coroar o mundo que está apresentando. Exceto pelo caso raro em que propósito específico do autor é mostrar que o espírito do herói mantém-se inquebrantável, mesmo quando for derrotado fisicamente, um final infeliz exhibe uma conclusão de pessimismo profundo que não tem lugar no romance propriamente dito, lugar em que está sendo criado um mundo melhor. Pois tal final traz e tenta inculcar no leitor a visão segundo a qual o bem, na vida, deve, no final, ser derrotado, seja por gente má ou por mero acaso. Quando Oscar Wilde (1854-1900) satirizou de forma cruel a abordagem moral para a ficção em *The Importance of Being Earnest*: “O bem terminou de forma feliz, e o mal, infeliz. É esse o significado de Ficção”, decreta com mais ironia do que sabedoria. Porque o que estamos dizendo é que a senhorita Prism estava certa.

Portanto, é uma falácia criticar novelas românticas por não apresentarem acontecimentos nem personagens “conforme ocorrem na realidade”. O verdadeiro escritor romântico não tenta expor suas personagens como médias estatísticas, ou modelos de pessoas que vê em torno de si, como eles ocorrem na realidade; ele os molda como *arquétipos filosóficos*, ou seja, como incorporações concretas de determinados conjuntos de valores, quer sejam heroicos, vilões ou claras misturas dos dois. O romântico, portanto, apresenta a essência de suas personagens e não perde tempo

² ARISTÓTELES. *Poética* 6, 1450a. [N. E.: Utilizamos a edição: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. p. 49.]

com acumulação de detalhes. Ao apresentar suas personagens como essências, ele as erge do particular para o status do universal e transmite uma mensagem a todos os leitores, independentemente do tempo e do espaço. O romance naturalista, por outro lado, acumula um número infindável de detalhes que vai até mesmo à inclusão de marcas de roupas, diminuindo assim a importância das personagens e enraizando-as cada vez mais profundamente em concretudes particulares.

Agora podemos ver a razão pela qual as questões e personagens para o autor romântico aparecem como alternativa “preta” ou “branca”, e por que ele veementemente toma o lado da “branca”. Quanto mais firme for uma pessoa na adesão a valores, mais forte e aberta será sua dedicação a eles. Não é coincidência que, assim como a América moderna é marcada por uma decadência na crença em princípio moral, a obra romântica séria praticamente desaparece totalmente da cena literária. Nada sobre *Atlas Shrugged* intriga os críticos mais do que as alternativas “pretas” ou “brancas”, e isso não causa espanto: porque a época atual é um areal inconstante em mutação de atitudes “em cima do muro” em relação a todos os assuntos: estética, ética, ou política — uma época em que o único princípio moral firmemente mantido é que ninguém pode ousar manter os princípios morais com muita veemência.

A ficção romântica foi denunciada como “escapismo”, o que significa que a dona de casa ou o Comerciante Estressado tentam escapar para um mundo de prazer, fugindo de suas preocupações diárias. Mas, longe de ser uma questão de estreiteza de visão, como é geralmente retratada, vimos que tal “escapismo” — a vivência de um mundo onde os próprios valores se tornaram realidade — trata-se precisamente da função mais nobre da ficção. E, uma vez que *Atlas Shrugged* é o nosso exemplo mais marcante de ficção romântica de peso, podemos dizer que, assim como a filosofia moral, política e econômica explícita de Ayn Rand redime o Comerciante Estressado do fardo da culpa que carrega há muito

tempo pela sua produtividade e busca do lucro, os princípios estéticos da escritora o redimem de seu “pecado” de buscar na literatura valores em ação que possa admirar e aplaudir — inclusive heróis nobres que vencem vilões e alcançam seus objetivos. Em resumo, a senhorita Rand, através da construção de seu romance, está dizendo que os intelectuais modernos enganam-se em condenar o Comerciante Estressado de visão estreita e estão igualmente errados ao atacar o seu modo de subsistência.

Atlas Shrugged participa de todos os aspectos da obra romântica tratada acima. Com precisão, foi denominado “melodrama” pelos críticos, tendo o termo melodrama sido tomado na acepção definida pelo dicionário Webster “romantic and sensational drama, typically with a happy ending” (drama romântico e sensacionalista, com típico final feliz), em que o termo “sensational” significa “adequado ou com vistas a provocar grande interesse ou emoção”. De que forma *Atlas Shrugged* ultrapassa a tradição romântica? De duas formas principais. Primeira: não só apresenta valores em ação, mas os retrata como passíveis de serem aplicados e alcançados na vida cotidiana. Isso porque o problema com o maior número de obras de ficção romântica é que os autores não acreditavam que seus valores fossem aplicáveis no mundo real. Consequentemente, fugiam para mundos remotos tais como dramas de época ou de ficção científica. Essa era sua forma ilegítima de “escapismo”. Ao contrário disso, *Atlas Shrugged* apresenta muito claramente um mundo que não só deveria ser, mas pode ser, e sua relação concreta com nosso mundo é evidente. Daí deriva o próprio rótulo de “realismo romântico”, ou, talvez, “romantismo realista”, cunhado pela própria senhorita Rand para sua estética.

Em segundo lugar, e talvez mais importante, a dissidência da senhorita Rand em sua criação de uma nova forma de Romance de Ideias. Um romance que lide explicitamente com ideias filosóficas é tão raro na América moderna, que a maioria dos críticos descartou *Atlas Shrugged* como simples romance porque

a obra traz uma mensagem filosófica explícita. Dessa forma, a obra violou um preconceito americano aparentemente bem enraizado: o que Irving Howe (1920-1993) denomina “a noção de que as ideias abstratas invariavelmente contaminam uma obra de arte e devem ser mantidas a uma distância segura”. Mas *Atlas Shrugged* faz muito mais do que isso. Isso porque os prévios romances de ideias são essencialmente estáticos e destituídos de enredo. São livros nos quais as personagens simplesmente sentam-se e discutem filosofia. Um exemplo moderno típico é *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann (1875-1955), obra na qual o recurso do uso de um sanatório para tuberculosos é usado para legitimar a verdadeira distribuição da ação em uma série de conversas filosóficas entre os pacientes. Outro exemplo é *Os Mandarins*, de Simone de Beauvoir (1908-1986), livro em que a trama se reduz, em essência, a uma série de discussões de salão sobre os princípios e aplicações da filosofia existencialista. A senhorita Rand, por sua vez, não só apresenta explicitamente uma visão de mundo de ampla visão, abrangente e bastante original como também dramatiza essa filosofia de forma implícita através de suas personagens e sua trama. Em suma, ela funde o romance de ideias à melhor forma romântica do romance: um melodrama completamente emocionante. Suas personagens não são apenas arquétipos românticos; são arquétipos que exprimem o sistema filosófico explícito da própria autora. E uma vez que esse sistema abrange e integra todos os aspectos

da ação humana: a metafísica, ética, política, economia, psicologia e sexo, é enorme a amplitude e o alcance do trabalho. Uma vez que suas personagens são desenvolvidas como arquétipos filosóficos em todos os aspectos de suas ações, e assim como a filosofia da senhorita Rand é completamente integrada e interconectada, assim se interligam todas as suas manifestações concretas na novela. Cada tema, cada personagem, cada incidente, cada linha deste romance de 1168 páginas tem a sua função e finalidade como parte do todo.

Deixando de lado, então, o conteúdo específico da filosofia da senhorita Rand, a reação hostil e incompreensível à estética do *Atlas Shrugged* reflete a pobreza e aridez da nossa cena literária e artística. O desaparecimento da forma romântica séria é uma medida de até que ponto perdemos nossa preocupação com valores, que todos nós exigimos como guia para as nossas ações; a ausência de um Romance de Ideias é a medida da esterilidade dos nossos esforços intelectuais atuais, da nossa falta de preocupação com as próprias ideias. Afirmou-se com muita verdade que estamos vivendo em uma Era de Alexandria, uma época que não prima pelo pensamento original e profundo, mas sim, pela classificação taxonômica, pela existência baseada no capital tomado de empréstimo das ideias de nossos antecessores. Talvez a originalidade marcante de *Atlas Shrugged*, no método e no conteúdo, servirá como farol para caminhos literários e intelectuais novos e inéditos. ∞