

Dos tempos afortunados da epopeia ao mundo desencantado da modernidade: a presença do *eu* e do *outro* na literatura

José Ronaldo Batista de Luna¹

Resumo: O mito, e também a presença do simbolismo bíblico, se inscrevem como *subjectum* da literatura ocidental. Na epopeia, herói e mundo formam a mesma esfera. Por outro lado, na modernidade, o romance expressa a inadequação do indivíduo no mundo. O *Don Quijote* é a grande objetivação desse período, a forma que abriga a construção de um herói singular, problemático, jamais coletivo. E também a expressão da literatura como possibilidade de diálogo do eu e do outro, num processo de singularização em que o texto permite a abertura e a cumplicidade do leitor.

Palavras-chave: Epopeia. Modernidade. Romance. Subjetividade.

Abstract: The myth and the presence of biblic symbolism are enrolled as a western literature *subjectum*. In the epic, genre hero and world are pieces of the same sphere. However, in modernity, novel expresses individual inadequacy in the world. *Don Quijote* is the great objectivation of that period, the mold wich houses construction of a singular, problematic and never collective hero. Besides, the composition is the expression of literature as a possible dialogue between the self and the other in a singling process which text allows readers openness and complicity.

Keywords: Epic. Modernity. Novel. Subjectivity.

Resumen: El mito, y también la presencia del simbolismo bíblico, se inscriben como *subjectum* de la literatura occidental. En la epopeya, héroe y mundo forman la misma esfera. Por otro lado, en la modernidad, la novela expresa la inadecuación del individuo en el mundo. El *Don Quijote* es la gran objetivación de ese período, la forma que abriga la construcción de un héroe singular, problemático, jamás colectivo. Y también la expresión de la literatura como posibilidad de diálogo del yo y del otro, en un proceso de singularización en el cual el texto permite la apertura y la complicidad del lector.

Palabras-clave: Epopeya. Modernidad. Novela. Subjetividad.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura (UFPE).

Repletos de si ou carenciados do outro, os homens sempre souberam, desde as tradições mais recuadas, dispensar ao mito um lugar de recorrência. Capaz de revelar o *como* de todas as coisas, já trazia em si, enrustado na resposta, a presença da pergunta. Grafado com maiúscula, André Jolles – no ensaio acerca das *Formas simples* –, o apresenta como sendo a “Forma Simples” que resulta de uma disposição mental. E adiante, com nitidez, conclui (JOLLES, 1976, p. 90): “[...] a forma em que tal Forma Simples se apresenta em cada atualização isolada são os *mitos* ou *um mito*”. I.e., o *Mito* (com maiúscula), o mito maior, da criação do cosmo, se distingue do *mito* (com minúscula), mitos da Lua, do Sol etc.

Desse modo, o mito, na condição de forma simples, ocorre como relato imemorial: destituído de autoria, pois pertence ao arenoso terreno da oralidade, tem a virtude de narrar e contar os acontecimentos fundantes do mundo. Ademais, se inscreve, indubitavelmente, como *subjectum* – no sentido grego de *hypokéimenon* – da literatura no Ocidente. Tanto é assim que, nos poemas homéricos, no mundo ainda homogêneo, homens e deuses confabulam e nos revelam as tramas e entranhas do panteão olímpico. Ou no *Édipo rei*, de Sófocles, cujas bases obviamente também se assentam no mito. Aliás, Aristóteles (1979, pp. 247-249), na sua *Poética*, já o identificara, com muita argúcia, como *alma* da tragédia e da epopeia.

Ou seja, na Grécia arcaica os mitos perambulavam, oralmente, pelas bocas anônimas de homens cujo horizonte mental lhes era assinalado por tais configurações. Assim foi, por exemplo, que o mito

de Édipo, entre tantos, circulava como forma simples, sem intervenção de qualquer autoria, entre todos. Posteriormente, na composição da aludida peça trágica, o gênio sofocleano o atualizou mediante recursos estilísticos e poéticos. Dessa maneira, como substrato dos arquétipos literários, mesmo após o advento do *logos*, sabe-se que o *mythos* não emudeceu.

Ademais, no que tange aos princípios estruturais da literatura ocidental, é notável a presença do simbolismo bíblico. Nesse sentido, Northrop Frye (2013, pp. 145-156), ao analisar a ocorrência das estruturas míticas, distingue as imagens não deslocadas – *apocalípticas* e *demoníacas* – do mito deslocado. Assim, as principais categorias arquetípicas são a *cidade*, o *jardim* e o *aprisco*. Por conseguinte, essa herança clássica e cristã, é evidente, nem sempre ocorre como algo que está explícito, mas que pode verificar-se implicitamente, como deslocamento do mito.

Esses elementos, na literatura, têm como palco de suas primeiras configurações um mundo fundado em completa harmonia, onde a dissonância entre o eu e o outro ainda é algo incogitável. Mas não se deve pensar que a relação entre forma e vida implicará sempre em idênticas configurações, ou que o mundo e a alma apresentarão a mesma medida, pois cada épica possui sua *hora* histórica precisa. Assim, enquanto na epopeia o mundo é homogêneo e sua homogeneidade é visivelmente expressa, o romance é a forma do sujeito em conflito com um mundo fragmentado: constituem ambas, segundo o pensamento lukácsiano, as duas “objetivações da grande épica”.

O mundo da epopeia não é outro senão o descrito nos textos homéricos (*Ilíada* e *Odisseia*), ou seja, aquele onde impera a harmonia e

nenhum elemento altera o ritmo da ordem cósmica. Tudo exala equilíbrio: desde o herói, cujos traços refletem a ordem em que vive, até a forma métrica em decassílabos. Desse modo, num mundo pleno de sentido, o homem grego estava imerso numa configuração que permitiu o surgimento da epopeia como expressão da unidade existente entre sujeito e objeto.

Nos tempos helênicos referentes à era da epopeia, o mundo não excedia o alcance da vista, ou seja, o herói épico conhecia exatamente o caminho que teria de percorrer. Portanto, a existência era teleológica e atada a um destino. Na análise de Lukács (2009, p. 25), são os tempos afortunados “para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados e cujos rumos a luz das estrelas ilumina”. Ademais, não estava sozinho e pensamento e ação concorriam para o mesmo fim: a comunidade pensa em si mesma.

Outra característica concernente ao destino, além de ser algo que terá de cumprir, reside na vinculação do homem com a *polis*. Nesse sentido, é curioso observar que as éticas estabelecidas por Platão e Aristóteles ainda são fundamentadas no mesmo princípio que relaciona o indivíduo com os outros cidadãos. Com efeito, se o destino do homem grego se erigia vinculado à comunidade, constitui o oposto da individualidade moderna. Logo, não podendo tornar-se isolado em si mesmo porque seu destino é também o de seu povo, o herói da epopeia *não é um indivíduo*, mas uma parte de um cosmo integrado. E dessa ausência de fraturas entre ele e o mundo, como força capaz de plasmar “a vida própria da interioridade”, resulta ainda que, entre si, os homens não se distinguem qualitativamente. Sobre esse ponto, claramente, Lukács (2009, p. 66) assevera: “[...] claro que há heróis e vilões, justos e

criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares [...]”. Ainda não se avistasse “a disparidade entre os homens” capaz de produzir “um abismo intransponível” – evidentemente, a chegada da modernidade.

Como fundamento de tudo isso, a relação dos deuses com os homens, cujos passos são sempre guiados por eles, corrobora a unidade e o sentido da vida. Por isso, nesse mundo em que pisa, ainda longe do ofuscante “brilho luciferino” – portanto, do abandono transcendental –, o herói épico desconhece o peso da solidão. Daí tornar-se essencial que comungue da presença dos deuses, de cujo amparo necessita ante a objetividade da realidade. Homero nos oferece, entre outros, um bom exemplo: a deusa Palas Atena aconselha e auxilia Odisseu em seu regresso a Ítaca, como narra o canto XIII da *Odisseia* (2012, pp. 385-409). No entanto, não haverá de ser assim sempre. Obviamente, no devir histórico essa relação se esfacelará até extinguir-se, até que a presença divina não esteja senão fora do mundo. Essa mudança é apontada por Lukács (2009, p. 36) da seguinte forma:

Essa transmutação dos pontos de orientação transcendentais submete as formas artísticas a uma dialética histórico-filosófica, que terá, porém resultados diversos para cada forma, de acordo com a pátria apriorística dos gêneros específicos.

Portanto, de um lado, a epopeia é a forma que expressa a totalidade extensiva da vida: não há possibilidade de atrito pois herói e mundo formam a mesma esfera; por outro, o romance expressa a inadequação do indivíduo solitário num mundo degradado que o abarca. Em suma, enquanto uma das formas conta e canta as grandes realizações do herói e eterniza suas ações como representante de um

povo, a outra, na época moderna, se atém à subjetividade, ao sujeito em sua busca por aproximar-se do mundo.

Na epopeia o herói não padece da angústia nem conhece os tormentos que alimentam a busca e o medo do novo. Tudo flui num círculo estável e homogêneo, configurador das formas que faz do poema épico um conjunto perfeito de harmonia, seja no interior, seja no exterior do ser. Em palavras de Lukács (2009, p. 26):

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se.

Uma vez compreendido o que foi dito, é curioso observar que quando a circunferência presente no mundo grego já não expõe senão fissuras e a inevitável dissolução da totalidade de sentido, restará ainda o vislumbre da possibilidade – como última tentativa – de restabelecer efetivamente uma totalidade no mundo, talvez da “força sedutora” provinda do “helenismo morto”. Ocorre que, por mãos da Igreja, “o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita”, como aponta o texto lukácsiano, principalmente pela obra de Dante Alighieri:

[...] o abismo perdeu o perigo das profundezas efetivas, mas todas as suas trevas, sem nada perder da luz sombria, tornaram-se pura superfície e assim se inseriram à vontade numa unidade integrada de cores; o apelo à redenção tornou-se dissonância no perfeito sistema rítmico do mundo e possibilitou um novo equilíbrio, embora não menos colorido e perfeito que o grego (LUKÁCS, 2009, p. 35).

Com efeito, a manutenção de tal unidade sucumbiu, posto que doravante – distintamente da Grécia arcaica –, já não se podia pensar o mundo senão como contradição e em permanente ruína. Não obstante, em todo caso a *Divina comédia* pode ser apreendida como um elo,

fincado entre os tempos afortunados de Homero e o mundo desencantado da modernidade, como “uma transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance” (LUKÁCS, 2009, p. 69). De modo peremptório, acerca do valor de Dante, o teórico húngaro assevera:

Ele possui a completude e ausência de distância perfeitas e imanescentes da verdadeira epopeia, mas seus personagens já são indivíduos que resistem consciente e energicamente a uma realidade que a eles se fecha e, nessa oposição, tornam-se verdadeiras personalidades (LUKÁCS, 2009, p. 69).

Doravante, rompida para sempre a totalidade ontológica entre o eu e o outro, o mundo que inaugura a modernidade já não revela a mesma medida conferida ao sujeito, pois na nova conjuntura “ser homem significa ser solitário” (LUKÁCS, 2009, p. 34). Desde logo, o romance será a forma necessária dessa época, cada vez mais caracterizada pela consciência da degradação, da cesura – definitiva e irremediável –, e pela necessidade da busca do sentido. Por conseguinte, o romance será marcado pela experiência individual do herói que cruza a própria solidão, a sós com sua alma, ensimesmado em sua árida busca. A propósito, Cervantes, que com perspicácia soube apreender uma das mais densas problemáticas de seu tempo, magistralmente a expressou nas páginas imorredouras de seu *Don Quijote*. Ou seja, com essa obra é configurada uma forma já completamente distinta do romance de cavalaria.

Nos albores do século XVII Cervantes inaugura não somente o mais importante gênero da literatura moderna, o *romance*, como também uma tradição – posteriormente continuada por escritores da estirpe de Laurence Sterne e Machado de Assis – chamada por Carlos Fuentes (2001) de *tradición de la Mancha*, marcada sobretudo pelo

elogio da imaginação, pela ficção que se sabe ficção e pela presença da ironia –, seja enquanto conteúdo, seja enquanto forma.

O homem, para quem o mundo será, forçosamente, mais vasto ou mais estreito, terá outra maneira de relacionar-se com ele. Portanto, o novo modo de ser será um existir sempre submetido à distância: sensação de permanente desabrigo da alma. Tal situação se intensificará porque resultará inútil qualquer apelo aos deuses, cuja postura será de evidente abandono.

Nesse sentido, em um mundo sem deus se instaura o demonismo do herói romanesco: baldo da presença divina capaz de guiá-lo em seu destino, resta-lhe o panorama de um cosmo fragmentado cujo percurso não lhe foi assinalado por nenhum oráculo, mas que terá ele mesmo de eleger no tenso fio de suas aventuras. Longe de constituir um círculo perfeito e acabado, somente é possível o conflito e a busca da interioridade manifesta no caráter pessoal do indivíduo. A esse respeito, são contundentes as palavras de Lukács (2009, p. 89): “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca”. E mais adiante, complementa:

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência (LUKÁCS, 2009, p. 91).

O demonismo do herói, conforme os escritos do jovem Lukács a esse respeito, confere distintos tipos da forma romanesca. Uma vez ausente a harmonia, isto é, a imanência de sentido à vida, alma e mundo divergem em extensão: ora há um estreitamento, ora uma amplitude em relação ao outro, mas nunca ambos ostentam a mesma

medida. No *idealismo abstrato*, da inadequação do personagem a sua situação surge o herói aventureiro, “combativo”, que “sai a campo”. Nesse sentido, é notório o traço de ambiguidade do mundo, a mescla de realidade efetiva e imaginada. “É a mentalidade que tem de tomar o caminho reto e direto para a realização do ideal”, diz Lukács (2009, p. 100), “que, em deslumbramento demoníaco, esquece toda a distância entre ideal e ideia, entre psique e alma”. Evidentemente, o *Don Quijote* é a grande objetivação desse período, o conflito da interioridade contra a vida exterior, expressão da situação de desamparo diante do mundo sem deus, do “demonismo à solta”.

Pelos elementos que a caracterizam, essa obra permanece isolada – com raras exceções no século XVIII: *Tristan Shandy*, de Sterne e *Jacques, o fatalista, e seu amo*, de Diderot –, em contraste com o romance do XIX, na terminologia lukácsiana, *romance da desilusão*. Quando a inadequação promana do fato de a alma exceder a extensão do mundo, a interioridade é enriquecida pela reflexão, plena de conteúdo frente ao que lhe é externo: a aventura é um elemento ausente. Portanto, a relação fragmentária entre *eu* e *mundo*, nesse caso, é sumamente intensificada. E ante essas duas configurações do romance moderno, Lukács (2009) aponta uma das obras de Goethe – *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* –, como expressão de reconciliação entre interioridade e mundo, encontrada na dualidade e no conflito.

Dessa maneira, o mundo moderno assistiu à *produtividade do espírito*, momento em que o Eu se desloca e distingue do Outro, a individualidade se ergue perante a face do mundo. Iniciadores desse processo, escritores como Shakespeare e Cervantes, pode-se afirmar, inventam o humano na literatura. Abarcando o novo horizonte mental,

suas obras configuram o abismo entre sujeito e objeto. Seja no teatro shakespeariano, seja no romance cervantino, o humano já não depende dos deuses, já não está subordinado a um destino – como na literatura clássica –, nem a uma determinada comunidade. O personagem possui seu próprio rosto, psicologicamente se distingue dos demais, sua condição o investe de si mesmo. É notável como o autor da *Teoria do romance* caracteriza esse momento:

Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão. [...] Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade (LUKÁCS, 2009, pp. 31-32).

Ou seja, a literatura passa a expressar um recorte, um aspecto da vida – vida que só se torna medida pela arte.

Portanto, a *produtividade do espírito* foi, progressivamente, fragmentando a totalidade, desfazendo o acordo entre interior e exterior: tensão de um mundo cindido em que o indivíduo já não é capaz de transformar em ação aquilo que é objeto de sua reflexão. Em suma, a forma artística expressa a dissonância fundamental da individualidade com um mundo que se tornou inadequado e estranho.

Por isso, no que tange ao romance – é evidente –, as condições do Novo Mundo não possibilitam senão a construção de um *herói singular*, jamais coletivo. Por conseguinte, caracterizado pela representação da subjetividade do homem e sua relação problemática com o exterior; caracterizado, ademais, pela carência de certezas, estigma inapagável da condição humana. Nesse sentido, merece menção o início de duas

narrativas: *Don Quijote* (1605) e *Jacques, o fatalista, e seu amo* (1778). Em ambas, a *sabedoria da incerteza*, na expressão de Milan Kundera (2000): num incerto lugar da Mancha onde vive um incerto cavaleiro, também de incerto nome; e o encontro de dois heróis a meio do caminho, sem que se saiba de onde vêm nem para onde vão. No primeiro caso (CERVANTES, 2004, p. 27, grifo meu): “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un *hidalgo* de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco [...]”. E no outro (DIDEROT, 2001, p. 15): “Como eles se encontraram? Por acaso, como todo mundo. Como se chamavam? Isso acaso interessa? De onde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde iam? Quem sabe para onde vai?”.

Nesse primado da experiência individual, a interioridade do herói constitui a pedra angular das formas literárias. O herói romanesco é problemático: é visível, em sua ação, uma procura, tentativa de reconciliar-se com o que aspira profundamente; seu ser está em construção, em processo de amadurecimento, ao interagir com as instâncias de seu entorno. No drama shakespeariano, o heroísmo também se tornou problemático: o herói da tragédia moderna reconhece sua medida humana, seus limites, o convívio com a dúvida. Segundo Lukács (2009, p. 41), “ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial”, mas precipitar-se na própria solidão, “no derradeiro e trágico isolamento”. Mas em volta de outros solitários o diálogo será a possibilidade de comunhão. Portanto, a solidão constitui a aura do novo herói, a essência mesma do trágico, “pois a alma que se fez a si mesma destino pode ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros” (LUKÁCS, 2009, p. 43).

Com efeito, de maneira irremediável, nos séculos que sucedem, gradativamente se intensifica a fragmentação do mundo e a ruptura entre sujeito e objeto. Nesse sentido, é evidente a relevância do movimento romântico, cuja linguagem imbuída de reflexividade, cada vez mais se volta para si. Ao mesmo tempo, ao tornar imprescindível o lugar do leitor no poema para operacionalizar a relação entre o poeta e a linguagem, o romantismo produz a quebra do modelo clássico de leitura. Ou seja, enquanto no classicismo o leitor necessitava recorrer a um modelo para decifrar a metáfora presente no poema – a ideia de leitor como espectador –, na poesia moderna já não se faz mister tal procedimento porque cada poeta passou a construir seu modelo individual. Portanto, “entre o poeta e a linguagem, o leitor do poema deixa de ser o consumidor para se incluir como latência de uma linguagem possível”, afirma João Alexandre Barbosa (2009, p. 14), pois o leitor, convidado a participar da produção de sentido, ao se aproximar do poema “passeia sua fome de respostas”.

Sendo assim, a poesia moderna reflete a inadequação na forma de relacionamento entre poeta e sociedade. Não obstante, é curioso observar que tal atividade poética – apesar de ser extremamente voltada para o eu –, carece, em contrapartida, da cumplicidade do leitor, como decorrente de uma linguagem que o inclui de mãos dadas com o poeta. Nesse caso, o leitor representa, portanto, uma das pontas do sentido, cujo tenso fio – urdido maximamente pela linguagem – balança na outra ponta (o escritor), não menos inquieto, não menos em conflito: diálogo possível, esperança de reconciliação.

Nesse sentido, pode-se enxergar, da plena condição de inadequação entre indivíduo e mundo, a obra literária como

possibilidade de encontro do eu e do outro. No caso do poema moderno, “entre leitor e poeta estabelece-se a parceria difícil de quem joga o mesmo jogo” (BARBOSA, 2009, p. 22). Por sua vez, no que concerne ao romance – notadamente no século XX –, instaurado um modo de ler cujo traço essencial implica a delegação de parte da narrativa ao leitor, sua forma aponta para um novo modo de narrar.

A esse respeito, nos vem acudir os aportes teóricos de Theodor Adorno, a seguir referidos. Como vimos, desde sua fundação por mãos de Cervantes, em 1605, o romance é a forma literária que expressa a experiência individual do personagem, portanto experiência única e nova. Evidentemente, desde essa data, o gênero se consolidou e, enquanto forma, alguns elementos sofreram transformações.

Nesse sentido, na primeira palestra de suas *Notas de literatura I*, Adorno (2009) se expressa da seguinte maneira, no tocante ao modo de narrar no romance contemporâneo: “Ela [a posição do narrador] se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2009, p. 55). Ou seja, já não se pode mais seguir narrando tal como na forma romanesca tradicional, ao modo típico de “palco italiano”, na qual o leitor assume uma postura de espectador, logo, de passividade: o narrador ergue o cortinado e ele “assiste” – à distância – à sucessão dos acontecimentos narrados.

Por conseguinte, a narrativa – cuja base ergue-se nos moldes do *referir* e do *interpretar* (LIMA, 1991, pp. 138-148) –, no caso do romance contemporâneo, quebra a tranquilidade contemplativa do leitor ao provocar o encurtamento da distância estética entre ele e o que é lido. Trata-se, fundamentalmente, da *crise do narrador* no romance, i.e., uma parte da narrativa é delegada para o leitor, que a complementa e

constrói novos sentidos. Esse fenômeno pode ser observado já antecipadamente em Machado de Assis, e após, nas obras de James Joyce, Marcel Proust e Franz Kafka, embora não se reduza, como é óbvio, a estes romancistas.

Nesse sentido, é emblemático o caso de *Rayuela* [Jogo da amarelinha], de Julio Cortázar, romance publicado em 1963. A própria ideia do livro, ao possibilitar distintos processos de leitura – não necessariamente seguindo a ordem linear em que os capítulos aparecem estabelecidos –, à maneira da amarelinha, cuja destreza do jogador o conduz por diferentes números, sinaliza a inevitável participação e comprometimento do leitor diante da obra. I.e., o leitor, ao eleger os capítulos a seu talante, decide os rumos da narrativa. E mais: como no jogo não é obrigatório passar por todas as casinhas enumeradas em ordem para alcançar o final, o leitor não necessita ler todos os capítulos. Daí, nesse livro, a existência de *capítulos dispensáveis*, proposta pelo autor. De sorte que a distância estética entre narrador e leitor foi completamente desfeita. Outrossim, no que tange à essa obra, é ainda mais significativo o capítulo 68, no qual o sentido da narrativa é inteiramente delegado ao leitor, pois o narrador recorre a uma linguagem puramente inventada. A seguir, lê-se um fragmento:

Apenas él le *amalaba* el noema, a ella se le agolpaba el *clémiso* y caían en *hidromurias*, en salvajes *ambonios*, en *sustalos* exasperantes. Cada vez que él procuraba *relamar* las *incopelusas*, se enredaba en un *grimado* quejumbroso y tenía que *envulsionarse* de cara al *nóvalo*, sintiendo cómo poco a poco las *arnillas* se *espejunaban*, se iban *apeltronando*, *reduplicando*, hasta quedar tendido como el *trimalciato* de *ergomanina* al que se le han dejado caer unas *filulas* de *cariaconcia*. (CORTÁZAR, 1996, p. 305, grifo meu).

Em língua espanhola, um processo análogo já havia sido empregado na poesia, em 1931: Vicente Huidobro, ao escrever o canto VII de seu *Altazor*, lança mão de possibilidades inventivas da linguagem, cuja familiaridade, para o leitor, apenas se reconhece no sistema fonético do castelhano:

Tempovío
 Infilero e infinauta zurrosía
 Jaurinario ururayú
 Montañendo oraranía
 Arorasía ululacente
 Semperiva
 ivarisa tirirá
 Campanudio lalalí
 Auriciente auronida
 Lalalí
 Io ia
 i i i o
 Ai a i ai a i i i o ia
 (HUIDOBRO, 2009, p. 138).

Ou seja, o poema huidobriano, pautado em tons luciferinos, ao mesmo tempo em que assinala limitações também aponta para novas possibilidades expressivas, nas quais – como latência – se instaura o lugar do leitor ativo.

Desse modo é que a obra literária, enquanto forma de um mundo cada vez mais degradado e dissonante, erige-se como possibilidade de diálogo do eu e do outro, porque mais do que nunca – paradoxalmente – apesar da tirania da informação e do *mass media*, os homens se distinguem pela incompletude do ser e pela solidão. Nessa óptica, a literatura fabrica, pode-se dizer, o *anticorpus* capaz de impedir a esclerose da sociedade. O romance – do latim *novella* – cujo sentido etimológico indica *notícia*, *nova*, continua como novidade, menos de conteúdo que de forma, processo de singularização cujo texto permite a abertura, a cumplicidade do leitor. E a poesia, que nem nos distrai do

mundo nem o explica, nos entrega em carne viva a condição tão humana de nossas almas, numa realidade que nos parece sempre estranha e inevitável.

Referências

- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.
- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la lengua española. San Pablo: Santillana Ediciones Generales, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega & Saúl Yurkievich. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- COSTA LIMA, Luiz. A questão da narrativa. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. P. 138-148.
- DIDEROT, Denis. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- FRYE, Northrop. Crítica arquetípica: teoria dos mitos. In: *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1984.
- FUENTES, Carlos. *Machado de la Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- HOMERO. *Odisseia*. Edição bilíngue; trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HUIDOBRO, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Edición de René de Costa. 16ª ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- JOLLES, André. O mito. In: *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Madrid: Tusquets, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

Recebido em 09/07/2015. Aprovado em 07/08/2015.