

## Formas históricas: o romance e a cisão do mundo<sup>1</sup>



Newton de Castro Pontes  
Doutorando/Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

### Resumo:

Utilizando-se da noção de “formas históricas”, o presente trabalho busca compreender, na passagem da epopeia ao romance, como condições históricas e filosóficas foram plasmadas por este gênero, permitindo-o tornar-se a forma literária por excelência da era moderna. Analisaremos a sua representação de uma paisagem humana cujo significado lhe é imanente (e não transcendental, como na epopeia), seu modo particular de apreensão dos mitos e o seu caráter intensamente subjetivo, arguindo suas possibilidades de urdir o eu e o outro ao mesmo tempo em que é considerado uma “forma da crise”, representativo de uma cisão da totalidade ontológica do mundo humano.

**Palavras-chaves:** formas históricas; romance; pensamento mítico; subjetividade.

### Abstract:

Using the concept of “historical forms”, this paper seeks to understand, in the transition from epic poetry to novel, how philosophical and historical conditions have been represented by this genre, allowing it to become the literary form par excellence of the modern era. We will review its representation of a human landscape whose significance is immanent (not transcendental, as in the epic), its particular way of understanding the myths and its intensely subjective nature, arguing its ability to weave the self and the

---

1. Recebido em setembro de 2010. Aprovado em outubro de 2010.

other while it is considered, at the same time, a “form of crisis”, representative of a split of the ontological totality of the human world.

**Keywords:** historical forms; novel; mythical thinking; subjectivity.

**Resumen:**

Utilizando el concepto de “formas históricas”, este trabajo trata de entender, en el pasaje de la epopeya hasta la novela, como condiciones históricas y filosóficas han sido representados por este género, lo que le permitió convertirse en la principal forma literaria de la era moderna. Nosotros revisaremos su representación de un paisaje humano cuyo significado es inmanente (no trascendental, como en la epopeya), su particular forma de entender los mitos y su carácter intensamente subjetivo, argumentando su capacidad de tejer el yo y el otro al mismo tiempo que se considera una “forma de crisis”, que representa una división de la totalidad ontológica del mundo humano.

**Palabras-clave:** formas históricas; novela; pensamiento mítico; subjetividad.

Ao discutir a necessidade de uma “semântica da forma” que analise os gêneros literários como estruturas históricas, Peter Szondi assinala, na introdução à sua *Teoria do drama moderno* (Szondi 2001), que enquanto teóricos desde Aristóteles têm condenado o aparecimento de traços épicos no seio da forma dramática, alguém que hoje exponha o desenvolvimento da dramaturgia moderna não poderia se arrogar esse papel de juiz. Tal diferença entre a tradição aristotélica e a moderna, segundo o autor, se dá não apenas por uma mudança superficial na teoria, mas por uma alteração na concepção particular de formas literárias: a tradição aristotélica ignora a História em seu modo de ver a literatura. Ou pelo menos a ignora quando trata da estética: embora os conteúdos das obras possam assimilar questões concernentes às diferentes eras e espaços geográficos em que se manifestam, as formas literárias em si são vistas como sempiternas, imutáveis. De tal modo que, se por necessidade de desenvolvimento da fábula, um autor inseria em um texto

dramático um segmento épico, julgava-se que o erro se achava na escolha da matéria representada – como se lê na *Poética* de Aristóteles (2005:39), segundo nossa tradução:

É preciso, como dissemos muitas vezes, lembrar-se de não dar à tragédia uma estrutura épica; chamo épica uma multiplicidade de fábulas, por exemplo, compor uma com toda a fabulação da *Iliada*. Ali, graças à extensão, as partes recebem todo o desenvolvimento adequado; ao invés, nos dramas elas acabam muito aquém da concepção.

Ou seja: se a forma da arte dramática exige do autor a constituição de uma unidade de tempo (pois a tragédia não deveria durar mais que “uma revolução do sol”) e de ação, a fábula (ou organização do conteúdo) a ser representada deve enquadrar-se nestas condições – não deve ser múltipla, nem demasiado extensa. Estamos tratando, portanto, de uma concepção dualista do literário, uma concepção que trata forma e conteúdo como instâncias separadas, que se desenvolvem distintamente. Por tal concepção, a forma está dada, e cabe ao autor escolher um conteúdo que nela se enquadre. Assim, a forma é vista como a-histórica, imutável no tempo.

A partir de Hegel, entretanto, parte-se para outra dimensão do pensamento estético: o filósofo consideraria como verdadeiras obras de arte aquelas em que o conteúdo e a forma são idênticos, mas não pelo enquadramento, e sim por uma identidade dialética entre os dois – a conversão de conteúdo em forma. Daí resultaria uma visão inteiramente diferente sobre o pensamento estético – pois o conteúdo, deixando de ser pré-determinado pela forma (ao contrário: esta será resultado de uma síntese dialética com aquele), passa a ser dotado de uma potencialidade dinâmica: o escritor não é mais obrigado a adequar sua escrita a formas que são expressão de tempos e lugares culturalmente divergentes do seu. Ao contrário, espera-se que, em sua literatura, consiga expressar o caráter de sua própria cultura que, estando sujeita ao tempo, acaba por sujeitar ao tempo também a literatura. Provém

disso a emergência de uma concepção histórica das formas artísticas – como se assumia a viabilidade de historicização do conteúdo, uma concepção dialética acarretaria também uma historicização da noção de forma e, por extensão, da própria poética dos gêneros.

A análise de Peter Szondi acerca da forma moderna do drama parte do pressuposto de que é possível revelar a possibilidade dessa mesma história como um *resultado histórico* a ser verificado no interior das obras, partindo da exploração das camadas sedimentadas durante esse processo em sua estrutura formal, o que significa sair do historicismo – ou seja, apenas associar a produção de determinadas obras literárias às datas e lugares em que foram escritas – e buscar uma *historicidade*, analisando a partir das dinâmicas estruturais das obras um processo histórico em andamento. Neste sentido, a *Teoria do drama moderno* pressupõe uma mudança no interior da própria teoria, mudança que já vinha sendo explorada na *Teoria do romance*, de Georg Lukács, na *Teoria do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, e na *Teoria da nova música*, de Theodor W. Adorno – essas três obras foram, como bem indicou Imanish Rodrigues em ensaio sobre a obra de Peter Szondi, referências centrais no pensamento deste teórico, e compartilham de uma retomada da concepção de Hegel da forma como “conteúdo sedimentado” e da necessidade de estabelecimento de novas categorias e conceitos acerca do fenômeno estético: pois a antiga teoria, forjada para analisar formas também antigas, demonstraria suas insuficiências quando aplicada a formas estéticas modernas. Tal teoria só seria capaz de apontar as “falhas” das formas modernas, ignorando suas características específicas, pois estaria sendo utilizada para analisar “um modelo que já não é mais o seu” (Rodrigues 2005:214).

Como escreveria Szondi (2001:24), “a lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas”. Estaríamos lidando, então, com dois tipos de enunciados: o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo; lidamos também (por sua relação dialética) com a possibilidade de contradição entre os dois enunciados:

Se, no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo. (Szondi 2001:26)

As formas poéticas operariam, portanto, a partir dessa antinomia interna: o surgimento de diferentes formas literárias correspondendo a diferentes tentativas de resolução dessa contradição entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo.

Contradição que, para o Georg Lukács de *A teoria do romance*, é resultado de uma antecipação do estético em relação ao metafísico – relação inversa ao que acontecia na era helênica. Pois, segundo Lukács, as artes gregas são resultado direto do desenvolvimento cultural e filosófico de seu povo: com a metafísica antecipando todo o estético, “os gregos percorrem na própria história todos os estágios correspondentes às grandes formas *a priori*; sua história da arte é uma estética metafísico-genética; sua evolução cultural, uma filosofia da história” (Lukács 2000:31) – e, por isso, uma mudança das formas literárias gregas implica numa mudança da própria filosofia grega e sua forma de apreender as relações entre o homem e o mundo. Assim, na passagem da epopeia à filosofia, o que ocorre não é apenas uma mudança superficial na estética, mas uma alteração na relação entre ética e estética que Lukács descreveria como um processo de “evasão da substância”: “da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável, transcendência em Platão; e seus estágios, clara e precisamente distintos entre si (aqui o helenismo não conhece transições)” (Lukács 2000:31). Graças a essa coincidência entre desenvolvimento estético e filosófico, cultural e histórico, mesmo as formas da transcendência permanecem plenas de sentido (ainda que o sentido não se encontre mais no plano puramente humano, vivente) – poderíamos dizer que a literatura grega, ao contrário da literatura no mundo moderno, não busca respostas: todas as perguntas já estão respondidas antes que a obra seja escrita. Pois a única matéria considerada sublime para a literatura clássica é

aquela que só pode ser retirada do *mythos* nacional: os destinos e caracteres de todos os heróis são bem conhecidos ainda antes de serem cantados pelo *aedo*, ou encenados pelos atores – a dimensão da experiência, tão importante ao romance, é completamente desconhecida aqui; os heróis surgem já formados, seus propósitos e significados são anteriores à obra (e não buscados ao longo do enredo, como no caso dos heróis romanescos).

O que observamos neste aspecto imanente à literatura clássica é uma confluência do pensamento mítico sobre arte mimética: André Jolles, em *Formas simples*, demonstrou a profunda oposição entre *mito* e *conhecimento*, notando que o primeiro está relacionado a uma disposição mental que observa um mundo em que as coisas se criam de modo autônomo e devem ser entendidas a partir de si mesmas, enquanto o *conhecimento* e a *descoberta* apresentam-se como processo, vontade de conhecer e transformar o mundo pelo trabalho humano, penetrando intelectualmente este mesmo mundo a fim de esclarecer a natureza de seus fenômenos, uma disposição mental que entende que os objetos não se criam – e sim, são produzidos. Devido a essa diferença, pensar o mundo a partir do mito significa que:

[...] todo conhecimento é vão; que toda tentativa feita pelo homem de penetrar o universo e compreendê-lo a partir de si mesmo corre, a cada instante, o perigo de se perder no erro e no contra-senso; que são os deuses quem conhecem a profecia; que os mitos são divinos; e que o saber divino, conhecedor das coisas a partir delas mesmas, é mito. (Jolles 1976:92)

“Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o 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”, diria Lukács (2000:26) a respeito da era da epopeia. Pois o significado ético da epopeia (que segundo Costa Lima (2003:32) é duplo: celebrar os imortais e as explorações dos homens valentes, cujos feitos não tomam forma senão através da palavra – pois ele vale o que vale seu *logos*)

é anterior à sua elaboração estética, resultando em uma perfeita “adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude” (Lukács 2000:26).

É esta relação entre ética e estética que é alterada no pós-helenismo, em que:

[...] os gêneros se cruzam num emaranhado inextricável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente; a sua soma resulta meramente numa totalidade histórica da empiria, onde, para as formas individuais, bem se podem buscar e eventualmente encontrar condições empíricas (sociológicas) de sua possibilidade de surgimento, mas onde o sentido histórico-filosófico da periodicidade nunca mais se concentrará nos gêneros erigidos em símbolo, sendo impossível decifrar e interpretar nas totalidades das eras históricas mais do que nelas próprias se encontra. Mas enquanto a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correlações transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que essa consagração, por maiores que sejam as comoções, pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada. (Lukács 2000:39)

Para Lukács, portanto, a relação entre ética e estética é essencial para se compreender a literatura produzida pelo mundo moderno – em especial o romance. Enquanto nas formas fechadas (a tragédia e a epopeia) a ética funciona apenas como um pressuposto formal que possibilita a totalidade condicionada pela forma e equilibra os elementos constitutivos, no romance ela é “visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (Lukács 2000:72) – daí o romance aparecer como algo em devir (“inacabado”, como diria Mikhail Bakhtin), em contraposição aos demais gêneros, assentados na existência em repouso de uma forma consumada. Pois se a matéria da

literatura clássica era o legado dos tempos passados, o romance situa-se no presente, e sua matéria é a própria invenção, a descoberta e a experiência – os heróis precisam construir-se no interior da própria narrativa; devem descobrir seus propósitos, significados, e buscar seu destino (que ainda não está traçado). Estamos lidando, então, com uma forma literária em que a ética sustenta a estrutura enquanto funciona como conteúdo, e não um *a priori* formal; além disso, esta mesma ética, sendo fator intrínseco da vida, não mais coincide com seu substrato de ação nas estruturas (Lukács 2000:74). Frederic Jameson, ao analisar as principais conclusões a que chegou a *Teoria do romance* de Lukács, explicaria a ética romanesca em outros termos:

Assim, o romance, como tentativa de conferir significação ao mundo exterior e à experiência humana, é sempre o resultado de uma vontade subjetiva, de uma obstinação. A sua unidade não brota do mundo, como na epopeia, mas da mente do romancista que tenta impô-la à força. Por esta razão, a atividade do romancista se desenvolve sob o signo do que os românticos alemães chamaram Ironia; pois a ironia romântica se caracteriza por uma estrutura na qual a obra leva em conta sua própria subjetividade de origem, na qual o criador completa sua criação apontando para si mesmo: *larvatus prodeo*. [...] O romance tem, portanto, um significado ético. O objetivo ético final da vida humana é a Utopia, ou seja, um mundo no qual o sentido e a vida sejam novamente inseparáveis, no qual o homem e o mundo sejam uma unidade. Porém, tal linguagem é abstrata, e a Utopia é um visã, não uma ideia. Portanto, não é o pensamento abstrato mas a narração concreta mesma que é capaz de prover o solo para a atividade utópica, e os grandes romancistas oferecem uma demonstração concreta dos problemas da Utopia na própria organização formal de seus estilos e intrigas, enquanto que os filósofos da Utopia apenas oferecem um sonho pálido e abstrato, uma realização do desejo sem substância. (Jameson 1985:137)

As considerações de Jameson apontam para dois aspectos essenciais da forma romanesca: sua iniciativa subjetiva e sua configuração irônica.

Foi Ian Watt quem, ao estudar as condições sociais da ascensão do romance inglês (tomando como objetos de sua pesquisa as obras de Defoe, Richardson e Fielding), descobriria no realismo filosófico de Descartes e Locke, na ascensão da classe média, na secularização da sociedade e no individualismo econômico os elementos que possibilitaram a busca por uma estética “realista” e subjetiva no romance. O autor notou que:

As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. (Watt 1990:15)

Para Watt, a crescente individualização burguesa (que também se refletiu no realismo filosófico) teve influência determinante na forma romanesca: no caso da Inglaterra, Defoe foi o pioneiro na inauguração de uma tendência na ficção de subordinar o enredo ao modelo da memória autobiográfica (como observamos em *Robinson Crusoe*), afirmando a primazia da experiência individual no romance – da mesma forma que fazia o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia. Assim, os agentes do enredo deveriam ser situados em uma perspectiva literária nova: situados como pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não como tipos humanos representantes de sua comunidade (portanto, não-individualizados). O romance dispensaria uma grande atenção à particularização da personagem; Watt exemplifica este elemento através da “maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como indivíduo nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real” (Watt 1990:19) – embora na ficção anterior os indivíduos também fossem nomeados, os nomes próprios costumavam ser denotativos de qualidades particulares

ou que tinham conotações estrangeiras, arcaicas ou literárias que excluía qualquer sugestão de vida real e contemporânea (Cf. Watt 1990:20). Além disso, para Watt, a filosofia realista contribuiu para a preocupação romanesca pela correspondência entre as palavras e as coisas – na tradição estilística da ficção mais antiga, a preocupação estava mais relacionada às belezas extrínsecas que o uso da retórica poderia conferir à descrição e à ação. Por isso, no romance, a função da linguagem acabaria por ser mais referencial que em outras formas literárias; o gênero funcionaria mais graças à apresentação exaustiva que à concentração elegante (Cf. Watt 1990:30). Da relação entre o romance e a filosofia realista pode-se concluir, portanto, que:

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; [...] o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa [...] de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum a outras formas literárias. (Watt 1990:31)

É graças a essa necessidade de subjetivação das personagens e individualidade dos lugares e épocas presentes na narrativa que a imagem do homem literariamente representado passou do domínio distante do passado absoluto da epopeia (um tempo imemorial, hierarquicamente superior à atualidade e essencialmente mítico) para o contato com o tempo presente e seu caráter ambíguo, inconclusivo e calcado na realidade vivenciada através do cotidiano. O homem romanesco passa a ser explorado com maior liberdade, a partir de seus contrastes, suas disparidades – o duplo modo de representar a realidade (mediante o sublime e o grotesco) acarretou uma percepção da não-coincidência entre aparência e fundo, entre “as possibilidades e a sua realização” (Bakhtin 1998:424) no homem que, assim, deixava de coincidir

consigo mesmo. O sublime e o grotesco passam a compor, simultaneamente, o *ethos* da mesma personagem: em seu delírio, Dom Quixote é o mais altivo dos cavaleiros andantes, defensor das donzelas e reparador de injustiças; discursa sabiamente, domina a arte retórica, e é movido pelos mais puros ideais – entretanto, tais características não encontram eco em sua realidade vivente. Os injustiçados da fantasia são criminosos que espancam o herói; a princesa em seu castelo, uma estalajadeira em uma humilde choupana; o discurso heróico, um sintoma da demência. Coexistem *Alonso Quijano* e o engenhoso fidalgo *Dom Quixote de La Mancha* no mesmo homem, que pode ser cômico sem deixar de ser trágico, constituindo, assim, um dos melhores exemplos de inadequação da personagem romanesca, da não-coincidência entre a essência pura e ideal dessa personagem e sua baixa realidade vivente.

No mundo da epopeia vigora o que poderíamos chamar de um “homem comunitário”: este faz parte de um mundo homogêneo; não é portador de uma substancialidade rigorosamente transcendental que o leve a considerar a possibilidade de uma inadequação ao seu meio – seu destino e o de seu povo coincidem plenamente. Daí a ausência de figurações reflexivas nas epopeias: dentro de um mundo organizado deste modo, tal homem não pode ser um solitário como a personagem romanesca geralmente o é – a teoria das pessoas “extraordinárias” (contrapostas às “ordinárias”), formulada por Raskolnikov em *Crime e castigo* (em que considera a si mesmo uma pessoa extraordinária e, portanto, separada das demais), é a síntese da situação da personagem no romance. Para Bakhtin, no romance, “o homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (Bakhtin 1998:425) – algo similar ao que já escrevera Lukács, para quem a inadequação entre alma e obra, interioridade e aventura, no romance, tem “*grosso modo* dois tipos: a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (Lukács 2000:99). Assim:

O homem não se encarna totalmente na substância sócio-histórica de seu tempo. Não existem as formas que poderiam encarnar totalmente todas as possibilidades e exigências humanas, onde ele

poderia dar tudo de si até a última palavra – como o herói épico ou trágico – formas que ele poderia preencher até os limites e, ao mesmo tempo, sem extravasar. Sempre resta um excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele. [...] Mas esta humanidade excedente, não encarnada, pode se realizar, não no personagem, mas no ponto de vista do autor (por exemplo, em Gógol). (Bakhtin 1998:425-426)

Lukács já chegara a uma conclusão semelhante: “pois a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental” (Lukács 2000:38). Por fim, com a cisão entre aparência e interioridade, a subjetivação passa a ser objeto da representação literária, visto que “Finalmente, o homem adquire no romance uma iniciativa ideológica e linguística que modifica a sua figura (um tipo novo e superior de individualização do personagem)” (Bakhtin 1998:426).

É dessa crescente necessidade de individualização que surgiria um novo problema a ser enfrentado pelo romance: o perigo de configurar apenas um aspecto subjetivo da totalidade existente, destruindo a intenção de objetividade receptiva exigida pela grande épica.

A auto-superação dessa subjetividade, para Lukács, é justamente o que os estetas românticos (primeiros teóricos do romance) chamariam de “ironia”. Nessa concepção, em que é interpretada como um constituinte formal, ela se dá como uma cisão do sujeito normativamente criador em duas subjetividades: a primeira, como interioridade, “faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração” (Lukács 2000:75); já a segunda subjetividade “desvela a abstração e portanto a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamentos de sua existência” (Lukács 2000:75) – tal desvelamento permite ao sujeito criador a percepção de um condicionamento recíproco entre o mundo exterior e o interior, configurando assim um mundo unitário, ainda que esteja mantida sua dualidade.

Desse modo, a ironia, resultado da interação entre dois complexos éticos (como vimos, “sua dualidade no formar e sua unidade na figuração”) é a função corretiva do caráter fragmentário do romance: ela funciona como uma perspectiva de vida, que percebe o entrelaçamento entre a capacidade de vida descontínua das partes e a ligação destas com o todo, ocorrendo essa unificação apenas através da composição. Ao mesmo tempo, é resultado do caráter duplo assumido pela ética do escritor no tocante ao conteúdo: esta ética se refere sobretudo “à configuração reflexiva que cabe ao ideal na vida, à efetividade dessa relação com o destino e à consideração valorativa de sua realidade” (Lukács 2000:86), sendo que esta mesma configuração reflexiva será tomada como objeto de reflexão: sabe-se que ela é mero ideal subjetivo, uma postulação que “se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino este que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado” (Lukács 2000:86). A percepção da necessidade de realizar essa reflexão, mas ao mesmo tempo da impossibilidade de torná-la realidade efetiva, é justamente a ironia que se volta contra os heróis romanescos: há uma sensação de profunda desesperança em sua luta (pois sabem que a realidade, no fim, triunfará sobre suas aspirações transcendentais), mas também há desesperança no abandono dessa mesma luta, no desejo de adaptar-se a um mundo carente de ideais.

E na medida em que configura a realidade como vencedora, a ironia revela não apenas a nulidade do mundo real diante do seu adversário derrotado, não apenas que essa vitória jamais pode ser definitiva e será reiteradamente abalada por novas insurreições da ideia, mas também que o mundo deve sua primazia menos à própria força, cuja grosseira desorientação não basta para tanto, do que para uma problemática interna – embora necessária – da alma vergada sob os ideais. (Lukács 2000:87)

Desse modo, é através da ironia que o romance conserva a objetividade da épica mesmo ao investir em uma nova subjetividade – o romance acaba por urdir tanto o sujeito quanto o objeto, ainda que a partir de sua relação

conflituosa (uma vez que a realidade fragmentária é tornada unidade pela própria figuração subjetiva das personagens).

O que nos leva ao problema das “literaturas nacionais” e das novas relações entre a literatura e o mito: pois, sendo a forma do romance resultado da dialética conflituosa entre o indivíduo e seu meio social, perde-se tanto a noção de unidade nacional figurada através do texto quanto a possibilidade de um pensamento mítico que ligue o indivíduo a um possível propósito transcendental (a experiência humana, no romance, é por excelência inerentemente terrena e solitária, sem o amparo dos deuses).

Em relação ao mito, conforme observamos anteriormente, coube ao romance advogar uma disposição mental que favorecesse o campo da experiência e do aprendizado sobre o mundo autônomo de certezas do pensamento mítico – pois o pensamento mítico é, essencialmente, coletivo, correspondendo a um conjunto de respostas (em forma de narrativa) que uma determinada sociedade tem para os fenômenos que a cercam. Como a natureza das coisas, no mito, é autônoma (pois elas são criadas independentemente do trabalho humano), o próprio mito também o é – não cabe ao indivíduo questioná-lo. O mito não está aberto à análise individual – seu domínio é o da coletividade, e sua base é a da certeza.

Northrop Frye notaria que “a literatura, à medida que se desenvolve do primitivo ao autoconsciente, mostra uma mudança gradual da atenção do poeta – da narrativa para valores significativos –, sendo essa mudança de atenção a base da distinção de Schiller entre poesia ingênua e sentimental”<sup>2</sup> (Frye 2000:24) – pois enquanto a resposta mental à *narrativa* seria essencialmente passiva, o romance estaria aberto à dimensão da *significação*, cuja resposta mental exigida é, contrariamente ao mito, ativa. Assim, caberia ao romance não apenas uma ressemantização dos antigos mitos, mas também

---

2. Georg Lukács, na *Teoria do romance*, fez distinção semelhante: “A epopeia ou é o puro mundo infantil, no qual a transgressão de normas firmemente aceitas acarreta por força uma vingança, que por sua vez tem de ser vingada ao infinito, ou então é a perfeita teodiceia, na qual crime e castigo possuem pesos iguais e homogêneos na balança do juízo universal” (Lukács 2000:61), enquanto o romance é uma *forma da virilidade madura* porque “a completude de seu mundo é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação” (Lukács 2000:71).

a criação de novos mitos que, arquetipicamente, pudessem plasmar a nova condição do homem dentro de sua comunidade (acima de tudo, sua condição de indivíduo). Ian Watt os nomearia “mitos do individualismo moderno”, e tomaria como exemplo quatro personagens que, ascendendo da condição de personagens exclusivamente literárias à de figuras do imaginário popular europeu (e sendo reinterpretadas por diversos escritores, especialmente no romantismo e no modernismo), são fundamentais ao desenvolvimento do romance como forma: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe. Profundamente relacionadas ao realismo filosófico europeu (como comentamos anteriormente), estas personagens seriam caracterizadas pelas energias positivas e individuais do Renascimento que entraram em conflito com as forças da Contra-Reforma, sendo punidas por isso – Watt enxerga na criação destes mitos uma profunda relação com as condições socioculturais do período em que são engendrados. Portanto, enquanto no helenismo a literatura se serviu de um aparato mítico, ao romance foi necessário criar seus próprios mitos ao mesmo tempo em que se definia como gênero – os mitos do individualismo seriam, por excelência, originariamente literários. Neste sentido, a análise de Watt se difere de Northrop Frye, para quem todos os mitos seriam anteriores à literatura: pois, para Frye, uma das funções mais importantes da literatura seria a *anagnorisis* aristotélica, traduzida como *reconhecimento*. Segundo o autor:

[...] na leitura de ficção há dois tipos de reconhecimento. Um é o contínuo reconhecimento da credibilidade, fidelidade à experiência e daquilo que não é tanto semelhante à vida quanto vivo como a vida. O outro é o reconhecimento da identidade do desenho global, no qual somos iniciados pelo reconhecimento técnico do enredo. (Frye 2000:37)

O segundo reconhecimento tem origem no tipo de história constituída através do mito – que é auto-suficiente, vê a natureza em forma humana (assimilando essa natureza através da analogia e da identidade) e tem uma tendência orgânica de absorver outros mitos, formando estruturas maiores.

O mito teria absorvido em sua forma, a partir da natureza, os seus dois movimentos principais: de ascensão, presente nos mitos de primavera, aurora, nascimento, casamento e ressurreição, e o movimento descendente, presente nos mitos de morte, metamorfose e sacrifício. Esses movimentos fundamentais seriam herdados pela literatura, que também herdaria os elementos conceituais da analogia e da identidade – e é através do reconhecimento destes elementos que, segundo Frye, “a configuração unificadora do desenho inteiro fica visível” (Frye 2000:32).

Nothrop Frye toma, portanto, os mitos como estrutura, a partir dos seus movimentos e elementos narrativos – e se, de fato, reconhecemos tais elementos na literatura do mundo moderno, eles não são suficientes para explicar as formas literárias de um mundo em que o individualismo e a subjetividade receberam uma ênfase (em vários momentos) desmesurada. Pois não encontramos nos mitos o caráter orgânico das narrativas romanescas – embora eles tenham uma tendência a “formar estruturas maiores”, nunca perdem seu caráter episódico, de modo que cada mito permanece autônomo, tendo pouca influência sobre os outros. No romance, cada capítulo “reescreve” o anterior, e é impossível chegar ao todo a partir da compreensão de cada parte separadamente (como exemplo do caráter episódico do mito, podemos citar o mito bíblico da criação, em que a luz é criada antes do sol e dos outros astros: os elementos são perfeitamente independentes entre si). Assim, o romance não difere do mito apenas em conteúdo ou disposição mental: sua estrutura textual é diferente. Enquanto no mito cada episódio tem a função de responder a uma pergunta que o antecede, no romance somos conduzidos a uma interpretação do todo. Por isso, no romance, o destino da personagem está de acordo com o conjunto das suas ações, enquanto no mito o destino de um protagonista pode ser anterior a ele (ainda antes de Édipo nascer, já fora feita a profecia do parricídio e do incesto).

É na própria subjetividade romanesca que encontramos o motivo para sua organicidade: pois, como escreveu Lukács (2000:77), “a forma exterior do romance é essencialmente autobiográfica”; sua unicidade é resultado de uma visão subjetiva sobre o mundo, que submete o conteúdo fragmentário

da realidade à iniciativa individual da personagem, e o próprio tempo à sua memória (no romance, vigora o mesmo caráter subjetivo do tempo percebido por Kant (cf. 2003:73) em sua *Crítica da razão pura*).

Por causa dessa expressão subjetiva e individual (ou mesmo individualista) do romance é tão difícil pensar em *romances nacionais* (no sentido de representativos de uma nação, engajados em uma construção identitária coletiva de alcance nacional) ou *de gênero* (geralmente separadas pela crítica em dois grupos: literatura feminina e literatura homoerótica), pois tais romances implicariam uma totalidade ontológica entre a personagem e o grupo de que é representativa – e, sendo o romance uma “forma da crise” (como diria Szondi sobre o drama moderno, em muitos aspectos similar à forma romanesca), tal totalidade acarretaria problemas formais de difícil solução.

A solução atual mais buscada por alguns teóricos da cultura (em especial Homi K. Bhabha) consiste em, a partir de noções como *entre-lugar da cultura*, *culturas híbridas* e *sujeitos nômades*, teorizar uma nova rede de relações sociais em que a subjetividade estaria perdendo espaço devido a um aspecto simulacral das sociedades na modernidade tardia (ou “pós-modernidade”), o que tornaria possível o surgimento de uma literatura que, plasmando tais aspectos sociais, também apresentaria um enfraquecimento da noção de subjetividade.

Sem deixar nossa postura crítica, analisemos as possibilidades de tal iniciativa teórica. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, ao pôr a questão da identidade no centro das discussões, Stuart Hall inicia seu estudo a partir da seguinte constatação sobre os atuais rumos da teoria social:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (Hall 2006:7)

A “crise de identidade” abordada por Hall em sua obra refere-se não só a um problema filosófico, mas a uma questão cultural: ao contrário da concepção iluminista do sujeito, que o imaginava como indivíduo centrado, unificado, possuidor de um núcleo interior essencialmente contínuo e que o individualizaria (ao mesmo tempo em que o ligaria aos outros homens por serem também estes dotados de uma essência), ou da concepção sociológica, em que esse mesmo núcleo deixaria sua autonomia para ser formado a partir da interação com a sua sociedade, a intervenção de “*procedimientos genéticos y sociocomunicacionales que favorecen la invención y simulación de sujetos*” (Canclini 2003:15) na modernidade tardia levariam à compreensão do sujeito pós-moderno como um amálgama de identidades simuladas que estariam em constante alternância, mantendo um certo aspecto lúdico, sem ser necessário que estas mesmas identidades orbitem ao redor de um “eu” coerente. Ao contrário: tais identidades seriam caracterizadas justamente por seu caráter contraditório, de modo que, se temos a sensação de uma identidade unificada do nascimento à morte, essa seria o resultado de uma “cômica estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (Hall 2006:13). A identidade passa a ser entendida como uma “celebração móvel”, deslocando continuamente a rede de identificações do sujeito, que agora passa a ser resultado de uma forma altamente reflexiva de vida.

Semelhantemente a Hall, Néstor García Canclini examina (mas sob outro ponto de vista) essa reconsideração da questão do sujeito no ensaio “*Quién habla y en qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad*”, a partir do qual destaca dois assuntos: a necessidade de falar de sujeitos interculturais, entendendo a interculturalidade como fator constituinte na configuração atual da subjetividade, e sobre o caráter móvel, flutuante desta, que adere aos enfoques pós-modernos e às condições tecnológicas e culturais, tornando duvidosa a formação e permanência dos sujeitos. As identidades subjetivas passariam a ser formadas em processos interétnicos e internacionais, entre fluxos produzidos pelas tecnologias e corporações multinacionais; intercâmbios financeiros globalizados, repertórios de imagens e informação recriados para ser distribuídos em todo o planeta pelas indústrias culturais. O

pensamento pós-moderno, a partir disso, redefiniria os sujeitos como nômades. Esta desconstrução dos sujeitos ensimesmados e conscientes, ligados a um território, é radicalizada quando posta em um mundo em rede: chegaríamos assim ao universo de simulacros sugerido por Jean Baudrillard, em que não há sentido a distinção entre cópia e modelo, espetáculo e realidade.

Entretanto, segundo Canclini, a proposta de Baudrillard peca por nos impedir de construir um ponto de vista crítico: admitimos a relativização e pluralidade dos saberes, mas esperamos que um teórico aspire à distinção entre as máscaras e algum substrato que estabilize as relações sociais. Canclini vai ainda mais além ao considerar que a inserção de todos os sujeitos sob a categoria de nômades interculturais esbarra em alguns problemas de ordem social: um dos pontos observados é o fato de que o sentido da reconstrução atual das identidades e da subjetividade é diferente para as distintas classes sociais. Também há um desacordo estrutural entre a ordem política organizada em estados nacionais (que só tem competência em assuntos internos) e o fluxo de capitais, bens, mensagens e migrações (os quais circulam transnacionalmente sem admitir regulamentos globais nem permitir a participação de cidadãos nessa escala supranacional). Por último, há um rasgo antidemocrático do processo de globalização, “*que sustrae las decisiones sobre los nuevos procesos de interdependencia entre capitales, inversiones, producción y consumo de bienes, de la acción de los ciudadanos*” (Canclini 2003:34). Canclini conclui que a despersonalização do poder resultante desse processo “desidentifica” a maioria dos habitantes do planeta.

Desse modo, para situar “*quién habla y desde dónde lo hace*”, é necessário explicitar o lugar geopolítico e cultural da emancipação. Faz-se necessária a construção de uma racionalidade capaz de entender as razões de cada um como a estrutura dos conflitos e negociações. Para Canclini, o objetivo final de um trabalho cientificamente consistente não é representar a voz dos silenciados, mas entender e nomear os lugares de onde suas demandas ou sua vida quotidiana entra em conflito com os outros. O modo de conceber a investigação defendido por Canclini tem como núcleo as categorias de contradição e conflito. A absolutização de sujeitos privilegiados como fontes

de conhecimento (tipo de pensamento manifesto em estudos que buscam “dar voz aos silenciados”) tem algo de simulação: o crítico social deve buscar as intersecções, os lugares em que os sujeitos falam e atuam, transformam-se e são transformados.

Ao buscar um método de estudo das subjetividades em seu texto, Canclini evita cair na relativização e no reducionismo dos estudos pós-modernos: primeiramente, percebendo que as construções “nômades” das subjetividades não são iguais em todas as classes sociais; posteriormente, ao perceber que a ordem política não possui o mesmo alcance supranacional que o capital – a liberdade de ser sujeito intercultural se restringe a minorias anônimas, que muitas vezes respondem não por sujeitos mas por siglas, por grandes corporações, resultando na despersonalização do poder. Além disso, seu posicionamento crítico revela o aspecto simulacral por trás dos discursos científicos que se pretendem a representar as minorias, os quais absolutizam os sujeitos alçados ao papel de fonte de conhecimento. O estudo da subjetividade, assim, ultrapassa a relativização e busca reconstruir a dinâmica entre o sujeito e o sistema que o engloba, identificando empiricamente os indivíduos e abandonando uma metafísica que os interpreta como meras abstrações conceituais.

Tal é a lição, enfim, do romance: sua tendência a um alto grau de subjetivação das personagens, se por um lado teve como efeito adverso sua atomização, por outro as tornou mais que figurações arquetípicas, meros repositórios de ideais. A personagem romanesca, ao pensar seu próprio conflito com o mundo, redimensiona seu papel frente à sua sociedade, o que a torna potencialmente dinâmica: enquanto na epopeia o homem surge unívoco e imutável (sua essência não pode ser perdida – e, por consequência, nunca é percebida, questionada – e sua situação empírica só pode ser modificada a partir de ações externas do destino, que em parte desconhece e sobre o qual não mantém nenhum controle), no romance a personagem é dotada de uma dimensão psicológica que possibilita a dialética entre suas aspirações individuais e a coletividade que a circunda. Embora esta seja, na manifestação contemporânea do romance, uma dialética negativa (como bem notou T.

W. Adorno), ainda assim apresenta a possibilidade de contemplação do destino individual, e, portanto, da negação de uma singularidade que ignora a possibilidade de uma não-identificação entre o indivíduo e o grupo abstrato a que um discurso científico enviesado pretende, conceitualmente, enquadrá-lo. Aqui identificamos a importância de estudar a subjetividade a partir das categorias de contradição e conflito defendidas por Canclini: não buscando “dar voz” aos grupos silenciados (e, em consequência, roubando-lhes a fala), mas permitindo que seus indivíduos cortejem sua própria emancipação. Estudar as personagens de autores como Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu e Mia Couto, divisando-as em grupos homogêneos de “personagens femininas”, “personagens homoeróticas” e “personagens pós-coloniais” é propor uma indiferenciação que nega as potencialidades individuais de cada personagem, em cada obra, imaginando uma unidade conceitual que, empiricamente, não pode ser observada.

Tendo em vista tais implicações teóricas, consideramos que, assim como na modernidade que o gerou, não é possível ignorar a profunda cisão existente entre o sujeito e seu mundo, e do próprio mundo internamente, no romance. Solitário e abandonado pelos deuses, o herói romanesco é um sujeito extraordinário: sua alma, mais ampla ou mais estreita que o mundo, só pode ser representativa de sua individualidade, única substância verdadeira em um meio de desilusão. A este ser estranho, alheio à sua comunidade, é necessário encontrar e preservar um significado em sua própria experiência, única fonte de aprendizado: ele é inimigo de seu mundo. Se no mito este mundo era unificado pela ação dos deuses, agora, relegado à revelia, vaga no limbo, vazio de ideais, fragmentado: e apenas a inclinação utópica do herói é capaz de dar-lhe sentido (ainda que este sentido esteja limitado à sua psicologia, ao modo como contempla a realidade). Pois esta é a forma do romance: a forma da cisão do mundo.

## Referência bibliográfica

ARISTÓTELES. 2005. Poética. In. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, pp. 19-52.

BAKHTIN, Mikhail. 1998. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, pp. 397-427.

CANCLINI, Néstor García. 2003. Quién habla y en qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 22, pp. 15-37, julho/dezembro.

FRYE, Northrop. 2000. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. São Paulo: Nova Alexandria.

HALL, Stuart. 2006. A identidade em questão. In: \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, pp. 7-22.

JAMESON, Frederic. 1985. Em defesa de Georg Lukács. In: —. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Editora HUCITEC, pp. 127-160.

JOLLES, André. 1976. O Mito. In: \_\_\_\_\_. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, PP. 83-108.

KANT, Immanuel. 2003. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Martin Claret.

LIMA, Luiz Costa. 2003. A explosão das sombras: *mimesis* entre os gregos. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, pp. 25-84.

LUKÁCS, Georg. 2000. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades.

RODRIGUES, Raquel Imanish. 2005. Teatro e crise. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 71, pp. 209-219, mar.

SZONDI, Peter. 2001. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

WATT, Ian. 1990. O realismo e a forma romance. In: \_\_\_\_\_. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 11-33.