

*Nascentes***A PERSONAGEM ROMANESCA:  
O DILACERAMENTO ENTRE O EU E O MUNDO***Luciana Brito\***Ana Gabriela Dutra da Silva\*\**

**RESUMO:** O artigo em questão tem por objetivo refletir, tomando como base os estudos de diversos teóricos, sobre o dilaceramento entre o eu e o mundo presente na personagem romanesca, um herói problemático que não possui a segurança proporcionada pelo mundo épico, visto que se trata de um ser controverso em busca da totalidade perdida que nunca será alcançada. Para tanto, foram utilizados diversos estudiosos que se dedicaram ao estudo do romance, como é o caso de Lukács (2009), Bakhtin (1988), Adorno (2003), Goldmann (1976), Watt (1990), Fehér (1972) e outros que se mostraram indispensáveis ao longo do estudo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dilaceramento; Herói problemático; Personagem romanesca.

**Introdução**

No momento em que a epopeia, com seu desejo de “relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome” (ADORNHO, 2003, p. 48) perde seu sentido, o gênero romance consolida-se como a exigência de uma nova forma: a “moderna epopeia burguesa”, conforme definido por Hegel (2004, p. 137). Com a ascensão da burguesia no mundo moderno, a existência de uma totalidade espontânea do ser, conforme ocorria nas epopeias antigas, na qual a alma “ao sair em busca de aventuras e vencê-las” 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” (LUKÁCS, 2009, p. 26), não é mais possível. O mundo moderno elimina o espírito coletivo da epopeia, assim como o sentido positivo do mundo grego: a totalidade do ser. Viver em sociedade passa a significar solidão; o sujeito tornou-se um ser solitário que se volta constantemente para um abismo impenetrável que reside em si próprio. No mundo burguês, estrutura e fisionomia individuais nascem do

---

\* Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Docente da Universidade Estadual do Norte do Paraná (Uenp) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (Uel). Líder do Grupo de Pesquisa Leituras Literárias: teoria crítica, análise e ensino/CNPq.

\*\* Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (Uel). Pesquisadora do Núcleo Institucional de Pesquisa da Universidade Estadual do Norte do Paraná (Uenp). Membro-pesquisador do Grupo de Pesquisa “Leituras Literária: teoria crítica, análise e ensino”.

desequilíbrio entre parte e todo, da reflexão que se volta para si própria, da personalidade que, além de errante, é solitária (LUKÁCS, 2009), o que faz com que o romance reflita mais plenamente essa concepção moderna de busca da verdade tida como uma tarefa individual (WATT, 1990).

Foi necessário o desaparecimento da epopeia para que surgisse uma nova forma literária que tivesse condições de lidar com as configurações do novo mundo: o romance, um gênero em constante transformação e que, por isso, consegue refletir mais profundamente e mais plenamente a modificação dessa realidade. Sendo assim, torna-se a personagem principal da evolução literária na era moderna porque ele, melhor do que qualquer outro gênero, “expressa as tendências evolutivas do novo mundo” por ter nascido e ser em tudo semelhante a ele (BAKHTIN, 1988, p. 400).

O romance, então, passa a ser a epopeia de um mundo abandonado por Deus (LUKÁCS, 2009), e sua personagem passa a ser a lacuna entre aventura e interioridade e a representação 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 sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91). O romance moderno, definido por Lukács (2009) como a busca de algo que não pode revelar de imediato os caminhos e objetivos para atingi-lo, traz um tipo de personagem na qual a objetivação psicológica é determinante da forma romanesca: o herói problemático. Esse não possui a segurança interior proporcionada pelo mundo épico, pois no romance a aventura não está mais divorciada da interioridade como no mundo da epopeia - em que o herói percorre uma série variada delas e das quais a superação nunca é posta em dúvida, tanto interna quanto externamente - uma vez que o romance é “a forma da aventura do valor próprio da interioridade” (LUKÁCS, 2009, p. 91) e, por esse motivo, assume a forma representativa da época moderna por suas categorias estruturais coincidirem constitutivamente com a situação do mundo em que os sujeitos saem em busca de uma totalidade perdida.

### **O gênero romance: a epopeia do mundo burguês**

Em suas lições sobre estética, Hegel “caracteriza o romance como a epopeia que surge numa realidade *prosaica* como é a sociedade burguesa moderna, contrapondo-o à epopeia clássica grega que surge numa realidade *poética*” (ANTUNES, 1998, p. 188, grifos da autora). O filósofo alemão salienta que o épico descreve atos e acontecimentos, mas não uma ação individual que procede de um único ponto central e que nele procura sua unidade e fechamento, como é possível no gênero romanesco. O conteúdo e a forma do épico seriam, então, a visão de um mundo e objetividade totais de um espírito do povo (HEGEL, 2004), o que

Fehér (1972, p. 30) sintetiza da seguinte forma: “a epopeia exprime, por sua vez, o espírito de um povo, enquanto o romance trata apenas de uma história privada”. Isso posto, é possível perceber que a épica não apresenta o mundo interior do sujeito que poetiza, a subjetividade da produção deve estar em segundo plano, pois “não se pode reconhecer qualquer maneira subjetiva do representar e do sentir. [...] A questão, o modo da intuição objetiva do povo, somente, é o que se expõe” (HEGEL, 2004, p. 97).

Hegel define o herói épico como um indivíduo total que, reunindo em si o que está disperso no caráter nacional, permanece humanamente belo, notável e livre. O herói da epopeia, em oposição ao herói do romance moderno, pode “ceder às circunstâncias, sem prejuízo para a sua individualidade poética” (HEGEL, 2004, p. 127). Assim, esse indivíduo total conquista o direito de ser colocado no topo e, posicionado em um lugar privilegiado, é capaz de enxergar o acontecimento principal que está ligado à sua individualidade; ele é a base da concentração nacional e luta pelo empreendimento principal da coletividade, suportando o destino dos acontecimentos (HEGEL, 2004).

No romance, o estado de mundo originariamente poético do qual nasce a epopeia propriamente dita está ausente, pois a cisão entre interior e exterior se torna presente quando entra em cena uma ordem diferente da que se encontra no mundo antigo. Essa nova ordem torna-se notável já no romance grego antigo, que assume uma forma embrionária do romance moderno por trazer a dissolução do modo antigo de produção ocasionada pelo surgimento de uma economia mercantil (ANTUNES, 1998). Dessa maneira, a diferença entre epopeia e romance fica clara, pois este “expressa o caráter prosaico da vida moderna e a revolta dos homens contra estas circunstâncias prosaicas na tentativa de mudá-las” (ANTUNES, 1998, p. 193).

É no fim do século XIX, com o surgimento de *A Teoria do Romance*, de Lukács, que, ao aplicar pela primeira vez de forma concreta os resultados da filosofia hegeliana em problemas estéticos, se “extrai, com mais clareza, todas as consequências – mais tarde tornadas manifestas – da filosofia da história e da estética nas hesitações espirituais da época de Goethe, Schiller e Hegel” (FEHÉR, 1972, p. 4).

Apesar de Lukács apontar a carência de condições da estética clássica para ir além da comparação entre epopeia e romance, como já referido, é exatamente isso que o jovem filósofo húngaro faz em grande parte de sua *Teoria do Romance*. Essa ocorrência talvez se justifique pela inegável influência hegeliana herdada de maneira tão pertinente por Lukács, bem como pela extraordinária dificuldade de se criar uma teoria sobre um gênero tão mutável e longe de ser consolidado como é o romance (BAKHTIN, 1988), sem nem sequer falar sobre

as diferenças e as semelhanças entre ele e a possível forma a qual substituiu. De acordo com Fehér (1972, p. 5), “a tese de partida – ao mesmo tempo estética e de filosofia da história – desta obra é que o período épico e seu produto artístico são de uma ordem superior e de maior valor que o capitalismo e sua epopeia, o romance”.

A circunstância do estudo de Lukács ter sido desencadeado pela Primeira Guerra Mundial ratifica a questão de a teoria ter como intenção a busca por uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente e que é baseada na essência das formas literárias. Assim, no filósofo húngaro permanece a problemática estética de Hegel e seu desenvolvimento desemboca, do ponto de vista histórico-filosófico, em uma espécie de suplantação dos princípios estéticos que até então haviam determinado o curso da arte (LUKÁCS, 2009). Em relação a isso, Bakhtin (1988) afirma que, com a superação desses princípios dos gêneros já consolidados em que o romance se estabelece como um gênero predominante, a literatura é afetada por um processo de evolução, no qual todos os gêneros se “romancizam”, ou seja, todos os gêneros que até então haviam conservado com persistência seu antigo cânone acabam por adquirir um caráter de estilização. Com a presença do gênero romanesco agora dominante, “as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ter uma ressonância diferente, diferente daquela época em que o romance não pertencia à grande literatura” (BAKHTIN, 1988, p. 399).

Bakhtin (1988) aponta a dificuldade de estudo do gênero romanesco exatamente por ser um gênero que ainda está muito distante de se constituir e, por esse motivo, inacabado. Para ele, a epopeia e a tragédia, por exemplo, já são gêneros profundamente envelhecidos, tendo sua existência histórica uma “ossatura dura e já calcificada” (BAKHTIN, 1988, p. 397). Essa dificuldade de estudo do romance apontada por Bakhtin (1988) se explica pelo fato de que ele é o único gênero que ainda está por se transformar em meio aos outros gêneros já formados, exatamente por ser o único nascido e alimentado pela modernidade e, consequentemente, por não se harmonizar com os outros gêneros. Tal fato se explica, pois, segundo Bakhtin (1988), o romance parodia, extingue e integra os outros gêneros à sua construção particular, reinterpretando-os e, assim, dando-lhes um novo tom.

Bakhtin (1988) define certas particularidades que determinam a influência e a ação do romance sobre a literatura e que também o distinguem dos outros gêneros, sendo elas: I) a tridimensão estilística do romance que se liga à consciência plurilíngue realizada nele; II) a modificação radical das coordenadas temporais das representações literárias no gênero romanesco; e III) a nova área de estruturação da imagem literária no romance, sendo ela a área de contato máximo com o presente inacabado. Todas essas características se entrelaçam e se

condicionam por certa crise ocorrida na história da sociedade europeia: a mudança de um “estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlinguísticas” (BAKHTIN, 1988, p. 404).

Para que fique mais claro, a primeira particularidade explica-se pelo fato de que o plurilinguismo sempre esteve presente, ainda que não tenha sido o responsável pelo processo linguístico-literário. O grego clássico, por exemplo, era sensível aos múltiplos dialetos literários gregos, mas a consciência criadora realizava-se nas línguas puras e fechadas. A nova consciência cultural e criadora dos textos literários, ao contrário, está inserida em um mundo considerado ativamente plurilinguístico, o que favorece relações totalmente novas entre a língua e seu objeto (o mundo real), que trazem consequências para todos os gêneros constituídos em uma época de unilinguismo fechado. O romance formou-se e desenvolveu exatamente nas condições dessa ativação aguçada do plurilinguismo, o que faz dele seu elemento natural e explica o fato de que o romance iniciou, de fato, um processo de renovação e desenvolvimento da literatura concernente ao plano linguístico (BAKHTIN, 1988).

As duas outras particularidades mencionadas acima dizem respeito aos aspectos temáticos da estrutura do gênero romanesco e se desenvolvem e se explicam por meio da comparação entre romance e epopeia. Sendo assim, para que possa se esclarecer melhor essas particularidades, é necessário que se considere que a epopeia, como um gênero constituído, caracteriza-se por três traços constitutivos, de acordo com Bakhtin (1988): I) o passado nacional épico, em que o passado absoluto serve como objeto da epopeia, isto é, o passado épico absoluto torna-se a única fonte e origem de tudo o que é bom para os tempos modernos. Desse modo, a memória torna-se a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga, o passado é absoluto e perfeito e não cede lugar ao inacabado e se separa das épocas posteriores por uma fronteira impenetrável; II) a lenda nacional atua como fonte da epopeia que mantém o passado épico; III) o mundo épico é isolado da contemporaneidade, do tempo do escritor pela distância épica absoluta na qual a única maneira de aceitação do mundo épico ocorre de forma reverente, mas nunca de forma aproximada, pois ele está fora da atividade humana propensa às mudanças e reavaliação. Conseqüentemente, a distância épica exclui qualquer possibilidade de atividade e modificação, bem como a reavaliação e a reinterpretação, o que faz com que o mundo épico atinja sua perfeição excepcional que não entra em contato com o presente inacabado (BAKHTIN, 1988).

A partir das especificações desses três traços constitutivos da epopeia, torna-se perceptível a diferença entre epopeia propriamente dita e romance, visto que o romance é definido pela experiência, pelo conhecimento e pela prática, “o romance está ligado aos

elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais”, “está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer” (BAKHTIN, 1988, p. 411).

O romance adquire uma problemática totalmente nova e específica, na qual seus traços passam a ser a reinterpretação e a reavaliação permanente que transferem o centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado para o futuro – a “modernidade” do romance, assim, assume a indestrutibilidade (BAKHTIN, 1988), que evidencia ainda mais que esse novo gênero não poderia existir sem o mundo moderno, sem a transição histórico-filosófica do feudalismo para o capitalismo, visto que “o romance *é* o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto” (MAGRIS, 2009, p. 1016, grifo do autor).

Bakhtin (1988) salienta que a narração da epopeia, diferente da romanesca, pode começar e terminar a qualquer momento, já que o interesse pela continuidade e pela conclusão é característico do romance, que as torna possíveis pela proximidade antes não presente na epopeia, ainda que, posteriormente, no romance do século XX ocorra o “fluxo da consciência”, que “significa uma ruptura no tempo cronológico”, em que não mais existe “a história contada com princípio, meio e fim, pois passado e presente estão juntos simultaneamente na mente” (MANZANO, 2011, p. 81-82). Com a modificação da orientação temporal e da zona de edificação das representações que ocorrem no romance e, por consequência, em toda literatura, também ocorre uma reestruturação da representação do homem na literatura. A respeito desse processo de reorientação para um futuro real do gênero romanesco, Bakhtin (1988, p. 428) atesta:

[...] no solo sem perspectivas da sociedade antiga, este processo de reorientação para um futuro real não podia ser concebido: pois este futuro real não existia. Esta reorientação se concretizou pela primeira vez no período da Renascença. Nesta época, o presente, a atualidade, se fizeram sentir não só como um prolongamento sem fim do passado, mas também como um novo e verdadeiro começo heróico [...]. Pela primeira vez, na época da Renascença, o presente se fez sentir com toda nitidez e consciência, incomparavelmente mais próximo e mais aparentado ao futuro do que ao passado.  
O processo de evolução do romance não está concluído.

Em relação ao romance, Watt (1990), por sua vez, acredita ser ele uma nova forma iniciada pela maneira diferenciada pela qual a prosa ficcional se apresenta em relação à do passado, como a da Grécia e a da Idade Média. Para tal constatação, o estudioso inglês salienta a necessidade de uma boa definição das características romanescas que, ao mesmo tempo, exclua tipos prévios de narrativas e abarque tudo o que se classifica em geral como romance. Segundo o teórico, no caso de uma definição de romance, os escritores não

ajudaram muito, visto que nem os escritores do século XVIII “nem seus contemporâneos nos forneceram o tipo de caracterização do novo gênero do qual precisamos” (WATT, 1990, p. 12). Os historiadores do romance, em compensação, apresentaram uma perspectiva muito mais ampla na tarefa de determinar as especificidades dessa nova forma. Em síntese, de acordo com Watt (1990), eles consideraram como a essencial a diferença entre a ficção anterior e os romancistas do início do século XVIII o “realismo”. Aqui, o termo “realismo” é empregado no sentido de retratar a vida vulgar. De acordo com Watt (1990, p. 12-13), “[...] o auge dessa tradição está nos romancistas ingleses do século XVIII e nos franceses Frutière, Scarron e Lesage: o “realismo” dos romances de Defoe, Richardson e Fielding é intimamente associado ao fato de Moll Flanders ser ladra, Pamela ser hipócrita e Tom Jones ser fornicador.” Em relação a essa questão do realismo presente no romance, Adorno (2003, p. 55) ratifica que “o realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados ‘fantásticos’, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real”. O realismo do romance não está presente na espécie de vida que ele apresenta, mas sim na maneira com que essa vida é apresentada. Dessa maneira, o romance parece colocar de modo mais intenso do que qualquer outra forma dita literária a questão da correspondência entre obra literária e a realidade imitada por ela (WATT, 1990). Adorno (2003, p. 57, grifos do autor) parece concordar com essa questão ao atestar:

*Se o romancista quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. Desde sempre, seguramente desde o século XVIII [...].*

Segundo Watt (1990), o romance surgiu na era moderna na qual a orientação intelectual geral era a de se afastar da herança clássica e medieval por meio da rejeição dos valores universais. Sendo assim, a correspondência entre literatura e vida encontrada na prosa de ficção do século XVIII, por exemplo, possui a consistência das particularidades da experiência individual. Essa concepção moderna de busca da verdade tida como uma tarefa individual é refletida de maneira mais plena pelo romance, já que as formas literárias anteriores a ele

[...] refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia 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. (WATT, 1990, p. 14-15)

Watt (1990, p. 27) atesta que “todas as características técnicas do romance [...] contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo: a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais”. Para que tal objetivo pudesse ser alcançado, seria necessária a ruptura com outras tradições ficcionais além das já mencionadas, sendo talvez a mais relevante a adaptação do estilo da prosa para que fosse possível uma impressão de total autenticidade. Isso posto, a conclusão a que se chega é a de que

[...] a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias; que o gênero funciona graças mais à apresentação exaustiva que à concentração elegante. Esse fato sem dúvida explicaria por que o romance é o mais traduzível de todos os gêneros; por que muitos romancistas incontestavelmente grandes, de Richardson e Balzac a Hardy e Dostoiévski, muitas vezes escrevem sem elegância e algumas vezes até com declarada vulgaridade; e por que o romance tem menos necessidade de comentário histórico e literário que outros gêneros – sua convenção formal obriga-o a fornecer suas próprias notas de pé de página. (WATT, 1990, p. 30)

Resumidamente, o romance é definido por Watt (1990) como sendo um relato autêntico e completo da experiência humana e que tem como dever o fornecimento de detalhes da história e da individualidade das personagens, bem como as particularidades da época e dos locais onde se passa a ação. Tais detalhes são fornecidos a partir de uma linguagem empregada de modo muito mais referencial do que em outras formas literárias.

### **O dilaceramento entre o eu e o mundo presente na personagem romanesca**

Para Bakhtin (1988, p. 400), “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)”. É exatamente essa questão que ocasiona “o acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si immanentemente perfeito” (LUKÁCS, 2009, p. 14). A epopeia é considerada uma forma fechada precisamente por marcar a integração entre o eu e o mundo, na qual há uma fusão entre sujeito e objeto e, conseqüentemente, um acabamento; o romance, enquanto produto da era moderna, por sua vez, é considerado uma forma aberta exatamente por corresponder à fratura entre sujeito e mundo, se concebendo, assim, como representação do inacabado.

Esse cruel mundo moderno, portanto, não mais torna possível a existência de uma totalidade espontânea do ser na realidade do presente, como era na época antiga das epopeias propriamente ditas, nas quais a alma, “ao sair em busca de aventuras e vencê-las”, 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” (LUKÁCS, 2009, p. 26). Consequentemente, quando a alma ainda não conhece em si mesma nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas inacessíveis, quando a divindade que rege o mundo e distribui as graças desconhecidas e desonestas do destino se coloca junto dos homens, então toda a ação não passa de um traje elegante da alma. São essas as características que concebem a era epopeica como algo perfeito e acabado (LUKÁCS, 2009).

O mundo moderno, nascido de uma “sociedade sem comunidade” (FEHÉR, 1972, p. 15) gerida por “posses e títulos, que discrimina e exclui os homens [...], uma sociedade centrada em bens, valores e prazeres materiais”, o que favorece a desumanização do homem e cria um abismo entre o eu e o mundo, é muito maior do que o círculo em que vivem os gregos e, por isso, jamais poderíamos nos imaginar nele com vida, pois o

[...] círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. (LUKÁCS, 2009, p. 30)

Em relação a esse círculo mais ampliado da sociedade moderna, Fehér (1972, p. 38, grifo do autor) afirma que

O nascimento da civilização industrial ampliou, *objetivamente*, o círculo da vida cotidiana, uma multiplicidade de formas de ação inimagináveis para o homem da comunidade orgânica se manifestam e, como nenhum princípio, nenhuma convenção da sociedade se relaciona com a maioria delas, uma variedade igualmente infinita de hábitos se estabelece.

O mundo moderno possibilita um dilema jamais conhecido pela era epopeica: o da representação do que é e do que não é cotidiano, visto que na epopeia “era preciso mostrar as funções de todos os dias em toda sua evidência” (FEHÉR, 1972, p. 38). Como resultado, esse mundo moderno anula, elimina, extingue o produto do espírito coletivo da epopeia, bem como o sentido positivo e depositário da vida grega: a totalidade, uma vez que esse termo, para a filosofia grega, compreende o significado de que somente

[...] algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (LUKÁCS, 2009, p. 31)

A existência, assim, passa a significar solidão. O sujeito agora se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo; sua essencialidade lhe é contestada apenas como requisição eterna em um céu fantasioso do dever-ser; ele tem de surgir de um abismo impenetrável que reside em si próprio, a essência é somente aquilo que se ergue dessa profundidade, e ninguém jamais foi capaz de pisar e visualizar sua base. A nova essência do mundo, portanto, está em constante ruína (LUKÁCS, 2009).

Desse fato vem à tona a questão de que uma totalidade simplesmente aceita já não é mais dada às formas, o que faz com que elas tenham apenas duas possibilidades: ou de estreitar e volatilizar aquilo que configuram até poder sustentá-lo ou demonstrar de maneira polêmica a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade inerente do único objeto possível – a fragmentação da estrutura do mundo introduzida no mundo das formas (LUKÁCS, 2009). O mundo agora criado para os homens por si mesmos não mais é um lar paterno, mas um aprisionamento, no qual a vida própria da interioridade só se torna possível e necessária quando a dessemelhança em meio aos homens

[...] tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2009, p. 67)

O objeto deixou de ser, como na epopeia homérica, o destino de uma comunidade, na qual a vida encontra em si um sentido imanente, em que as categorias da organicidade são as que tudo determinam. No mundo de agora, estrutura e fisionomia individuais não mais nascem do equilíbrio no condicionamento recíproco entre parte e todo, mas sim da reflexão polêmica que se volta para si própria, da personalidade que, além de errante, é solitária (LUKÁCS, 2009).

O destino universal [...] é o que, na epopeia, confere conteúdo aos acontecimentos; e o fato de portar tal destino não cria isolamento algum à volta do herói épico; antes, prende-o com laços indissolúveis à comunidade cujo destino cristaliza-se em sua vida.

E a comunidade é uma totalidade concreta, orgânica – e por isso significativa em si mesma; eis por que o conjunto de aventuras de uma epopeia é sempre articulado, e nunca estritamente fechado: é um organismo dotado de uma plenitude de vida intrinsecamente inesgotável, que tem por irmãos ou vizinhos outros organismos idênticos ou análogos. O fato de as epopeias homéricas começarem no meio e não concluírem no final tem seu fundamento na legítima indiferença da verdadeira intenção épica diante de toda construção arquitetônica, e a introdução de conteúdos alheios [...] jamais poderá perturbar esse equilíbrio, pois na epopeia tudo tem a sua vida própria e cria a sua integração a partir da própria relevância interna. Nela, o que é alheio pode serenamente estender as mãos ao que é central; o mero contato de fatos concretos entre si faz surgir relações concretas, e o que é alheio, por seu distanciamento perspectivo e por sua plenitude irrealizada, não

ameaçará a unidade do conjunto e terá, todavia, a certeza da existência orgânica. (LUKÁCS, 2009, p. 68)

Dessa forma, a epopeia teve de desaparecer para dar lugar a essa nova forma que possui condições de lidar com essa nova configuração de mundo, posto que o romance, por ser um gênero ainda em transformação, como já referido, é o único que consegue refletir mais profundamente e mais rapidamente a evolução dessa realidade, pois só “o que evolui pode compreender a evolução”. Assim, ele se torna a personagem principal da evolução literária na era moderna porque ele, melhor do que qualquer outro gênero, “expressa as tendências evolutivas do novo mundo” por ter nascido e ser em tudo semelhante a ele (BAKHTIN, 1988, p. 400).

O romance, então, passa a ser a epopeia de um mundo abandonado por Deus (LUKÁCS, 2009), em que sua mentalidade se expressa como uma virilidade madura e a característica de sua matéria é seu modo descontínuo, a lacuna entre aventura e 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 sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91). Essa descrição sobre o conteúdo da forma romanesca trazida por Lukács enquadra-se perfeitamente ao que Bakhtin (1988) definiu como uma das principais variantes do gênero romanesco: o romance de provação. Para o pensador russo,

A ideia de provação do herói e da sua palavra é, talvez, a principal ideia organizadora do romance, que cria sua diferença radical do relato épico: o herói épico se coloca desde o início livre de qualquer provação; é inconcebível uma atmosfera de dúvida quanto ao heroísmo do herói no mundo épico. (BAKHTIN, 1988, p. 182)

Por consequência, a ideia de provação do herói permite que se organize profunda e substancialmente o dinâmico material romanesco – que pode mudar de acordo com as diferentes épocas e os diferentes grupos sociais – em torno do herói (BAKHTIN, 1988).

Esse romance moderno, definido por Lukács (2009) como a busca de algo que não pode revelar de imediato os caminhos e objetivos para atingi-lo, traz um tipo de personagem na qual a objetivação psicológica é determinante da forma romanesca: o herói problemático. Esse indivíduo problemático do romance não possui a segurança interior proporcionada pelo mundo épico. Oliveira (2011, n.p.) corrobora essa afirmação ao declarar que “se o sujeito não encontra mais disponível espontaneamente a forma ordenadora do mundo, nada garante que figure dele apenas um aspecto ou apenas suas reflexões e impressões sobre ele, sem atingi-lo minimamente”, pois para haver épica seria necessário que existisse a “possibilidade de que o sujeito falasse mais do que de si mesmo; que houvesse canal entre o sujeito e o

mundo, da qual a forma era a comprovação ativa” (OLIVEIRA, 2011, n.p.). Este herói problemático “está condenado à errância no mundo”, mas, ao contrário do herói das epopeias, “ao final do percurso possibilitado pelo romance ele reencontra apenas a si mesmo, [...], suas dúvidas e aspirações” (SILVA, 2006, p. 89).

Em outras palavras, a aventura não está mais divorciada da interioridade como no mundo da epopeia, na qual o herói percorre uma série variada delas e das quais a superação nunca é posta em dúvida, tanto interna quanto externamente, pois o romance é “a forma da aventura do valor próprio da interioridade” (LUKÁCS, 2009, p. 91) e, por esse motivo, assume a forma representativa da época moderna por suas categorias estruturais coincidirem constitutivamente com a situação do mundo onde os sujeitos saem em busca de uma totalidade perdida.

Goldmann (1976), define o romance, semelhantemente a Lukács, como sendo “a história de uma investigação *degradada* (a que Lukács chama ‘demoníaca’), pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente”, sendo os valores ditos autênticos não os que a crítica e o leitor julgam como autênticos, mas sim aqueles que organizam o conjunto do universo romanesco, ainda que não estejam manifestamente presentes no romance (GOLDMANN, 1976).

Considerando, então, que o romance seja um gênero épico caracterizado pela ruptura invencível entre herói e mundo, de acordo com Goldmann (1976), em Lukács se encontra uma análise que aborda dois tipos de degradação: a do herói e a do mundo. Ambas devem conceber uma “*oposição constitutiva*, fundamento dessa ruptura insuperável, e uma *comunidade suficiente* para permitir a existência de uma forma épica” (GOLDMANN, 1976, p. 9, grifos do autor). Dessa maneira, o romance, situado entre essas duas extremidades, possui uma natureza dialética ao se considerar que ele “participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda a forma épica supõe, e, por outra parte, de sua ruptura insuperável” (GOLDMANN, 1976, p. 9).

Dito de forma mais clara, o conteúdo presente nesse novo gênero literário criado na sociedade individualista e que é denominado romance, conforme Goldmann (1976), que nesse ponto concorda com o filósofo húngaro, é a busca degradada e inautêntica de valores considerados autênticos em um mundo de convenção e conformismo. Goldmann (1976, p. 16, grifos do autor), então, salienta que “a forma romanesca parece-nos ser a *transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida na produção para o mercado*”, existindo, assim, uma equivalência rigorosa entre a forma literária do romance e a relação diária

dos homens com os bens materiais, bem como dos homens com os outros homens que habitam uma sociedade que produz para o mercado.

Essa afirmação leva à conclusão de que

O romance analisado por Lukács e Girard já não parece ser a transposição imaginária das estruturas conscientes de tal ou tal grupo particular, mas parece exprimir, pelo contrário, (e talvez seja esse o caso da arte moderna, em geral) uma busca de valores que nenhum grupo social defende, efetivamente, e que a vida econômica tende a tornar implícitos em todos os membros da sociedade. (GOLDMANN, 1976, p. 20)

Ainda que a criação cultural tenha sido ameaçada pela “sociedade coisificada”, ela não foi suspendida; sendo a literatura romanesca uma forma autêntica de criação cultural sem que seja necessário relacioná-la com a consciência de um grupo social específico. Com a mudança da vida econômica, bem como a “substituição da economia de livre concorrência por uma economia de cartéis e de monopólios” (GOLDMANN, 1976, p. 23) que se inicia no final do século XIX, ocorre uma transformação da forma romanesca e do indivíduo. Tal modificação culmina em uma dissolução progressiva e no desaparecimento do herói, na qual uma das tentativas para “salvaguardar a forma romanesca” é a de lhe dar “um conteúdo aparentado, sem dúvida, ao conteúdo do romance tradicional [...], mas, no entanto, essencialmente distinto” (GOLDMANN, 1976, p. 24).

Goldmann (1976) caracteriza a forma romanesca como uma forma de resistência à sociedade burguesa que está em desenvolvimento, mas que não pode estar apoiada no centro de um grupo específico, exatamente porque “as resistências conscientes que poderiam ter elaborado formas literárias implicando a possibilidade de um herói positivo [...] não se desenvolveram suficientemente nas sociedades ocidentais”, o que resulta no fato de que “o romance de herói problemático define-se assim, contrariamente à opinião tradicional, como uma forma literária ligada, sem dúvida, à história e ao desenvolvimento da burguesia, mas que não é a expressão da consciência real ou possível dessa classe” (GOLDMANN, 1976, p. 25).

No entanto, deve-se pensar se paralelamente ao romance de herói problemático não se desenvolveram algumas formas que teriam como correspondentes os valores conscientes e as aspirações da classe burguesa. Aqui, Goldmann (1976, p. 25) usa como exemplo hipotético a obra de Balzac por ser considerada por ele “a única expressão literária de envergadura do universo estruturado pelos valores conscientes da burguesia”. Tal hipótese também se associa ao fato de que Balzac está situado em uma época na qual o individualismo era a estrutura da consciência de uma burguesia que construía uma nova sociedade e que se encontrava no mais alto nível de sua eficácia histórica (GOLDMANN, 1976).

A conclusão a que Goldman (1976, p. 27) chega, então, é:

[...] não é por acaso, pois, que, excetuando algumas situações particulares, não encontramos grandes manifestações literárias da consciência burguesa propriamente dita. Na sociedade vinculada ao mercado, o artista é [...] um ser problemático, e isso significa que se põe à sociedade e seu crítico.

Para Fehér (1972), retomando e analisando o que já foi mencionado por Lukács (2009), o romance é problemático em duplo sentido, já que representa o caráter problemático das estruturas e do homem de seu período e também porque, conseqüentemente, seu modo de expressão, toda sua representação exprime uma tarefa insolúvel, um problema. Essa afirmação significa que em algum momento da história existiu uma medida do não problemático originado do passado e que pode ser encontrada nas aspirações de Goethe, Schiller, Hegel e Lukács, por exemplo (FEHÉR, 1972). No tocante a essa questão, o autor afirma:

A expressão “isolamento transcendental”, a propósito do romance, é extremamente pertinente, na medida em que este mesmo movimento social que desenvolveu suas estruturas formais, que as impôs frente a formas culturais mais antigas, mais tradicionais, torna cada vez menos possível – na proporção de sua universalização – sua realização num nível mais elevado, mais rico em valores. A perda de fé do escritor na evidência forma-estrutura dá o sinal de crise do romance. (FEHÉR, 1972, p. 13)

Para o autor, essa crise do romance tem como significado a percepção da ambivalência já mencionada anteriormente e, assim sendo, o empenho para o desagregamento da forma artística original se desenvolve juntamente com o capitalismo e com o esforço de substituição por outra forma que corresponda melhor aos aspectos da emancipação humana (FEHÉR, 1972). Em muitos dos casos, essa crise desembocou em um impasse que foi acompanhado por uma transformação totalmente disforme da forma original; em outros, acabou por influenciar iniciativas que representaram a recriação de inúmeras possibilidades antigas da forma, bem como inovações que iam além do gênero épico presente na chamada primeira “sociedade social” (FEHÉR, 1972).

Fehér (1972) atesta, concordando com Bakhtin (1988), que a orientação para o futuro presente no romance é o que compõe sua originalidade. Tal afirmação justifica-se pelo seguinte fato:

Se Deus abandonou o romance, deu-lhe, ao mesmo tempo, sua liberdade; este elemento estrutural que determina fundamentalmente a forma exprime intensamente o fato de que, em relação à epopéia, o gênero épico da sociedade “puramente social” comporta os acréscimos da emancipação. Em segundo lugar, e como consequência do que precede, por força da atividade, do dinamismo da “práxis” burguesa que se deflagra, a direção da história universal do movimento épico se transforma. Ao contrário de todas as formações que o precedem e que são orientados para o passado, o capitalismo é, sem dúvida alguma, dirigido – em

decorrência do “processo infinito” da produção capitalista – para o futuro. (FEHÉR, 1972, p. 17)

Certamente, a evolução e a modificação do romance foram acompanhadas de uma transformação da personagem romanesca, o que, de acordo com Goldmann (1976), culminou em uma dissolução progressiva e no desaparecimento do herói. Tal afirmação ilustra-se bem com a constatação de Watt (1990, p. 83) de que “os termos do problema do romance e do pensamento moderno foram definidos quando a velha ordem das relações sociais e morais naufragou, com Robinson Crusoe, na maré alta do individualismo”.

O próprio termo “individualismo” só surgiu em meados do século XIX com o advento do moderno capitalismo industrial, ainda que seja possível encontrar ações individualizadas e não-épicas nos romances anteriores a este período. Segundo Watt (1990, p. 56), “para os que se integraram à nova ordem econômica a entidade efetiva em que passaram a basear os arranjos sociais já não era a família, a igreja, a guilda, o município ou qualquer outra entidade coletiva, mas o indivíduo”. No que diz respeito a essa questão do individualismo no mundo moderno, Paz (1976, p. 65-66) salienta:

Parece desnecessário recordar os fracassos da religião da humanidade ou da ciência. E como ao sacrilégio não se sucedeu a consagração de novos princípios, produziu-se um vazio na consciência. Esse vazio se chama o espírito laico. O espírito laico ou a neutralidade. Ora, “onde morrem os deuses, nascem os fantasmas”. Nossos fantasmas são abstratos e implacáveis. A pátria deixa de ser uma comunidade, uma terra, algo concreto e palpável e se converte em uma idéia a que todos os valores humanos se sacrificam: a nação. Ao antigo senhor – tirânico ou clemente, mas a quem se pode assassinar – sucede o Estado, imortal como uma idéia, eficaz como uma máquina, impessoal como elas e contra o qual não valem as súplicas nem o punhal, porque nada o faz piedoso nem o mata. Ao mesmo tempo o culto à técnica conquista as almas e substitui as antigas crenças mágicas [...]. Tudo muda porque tudo se comunica. A metamorfose é a expressão desta vasta comunidade vital da qual o homem é um dos dois termos [...]. O homem mágico está em comunicação constante com o universo, faz parte de uma totalidade na qual se reconhece e sobre a qual pode operar. O homem moderno serve-se da técnica como seu antepassado das fórmulas mágicas, sem que esta, ademais, lhe abra porta alguma. Ao contrário, fecha-lhe toda possibilidade de contato com a natureza e com os seus semelhantes: a natureza converteu-se em um complexo sistema de relações causais no qual as qualidades desaparecem e se transformam em puras quantidades; e seus semelhantes deixaram de ser pessoas e são utensílios, instrumentos.

As considerações de Paz levam a uma interessante reflexão sobre a difícil relação homem e mundo. Com o fim do período clássico, nasce a liberdade criadora guiada pela ciência, retiram-se os deuses e desponta o homem. O ideal de harmonia desaparece, cedendo lugar ao mundo capitalista, voltado para a desarmonia e a desunião na medida em que valoriza a propriedade privada, a impessoalidade, o individualismo e o culto à técnica. À medida que as sociedades se democratizaram e que a visão idealista foi desaparecendo junto com a

sociedade aristocrática, a noção de heroísmo foi se modificando e com ela a de herói. Desse modo, é possível perceber o desaparecimento da personagem épica que reunia em si o belo e a comunidade em um mundo moderno que não poderia abrigá-la e o surgimento do herói romanesco que sofre transformações, assim como o romance, como já mencionado.

### **Considerações finais**

O surgimento da forma romanesca e suas subseqüentes transformações, como abordado ao longo deste artigo, também foram acompanhadas, conseqüentemente, por uma modificação da personagem que habita esse gênero. Em outras palavras, com as transformações pelas quais o mundo passou, as noções de heroísmo e de herói também se modificaram, fazendo com que “as histórias e os heróis romanescos” refletissem essa mudança ao se tornarem “mais banais, mais comuns, como a sociedade burguesa em que eram produzidos” até desembocar no ponto em que a personagem romanesca vai se extinguindo juntamente com as relações humanas (MANZANO, 2011, p. 72). O mundo do romance moderno não pode abrigar um herói das narrativas clássicas que, nas palavras de Hegel (2004, p. 127), é definido como um indivíduo total, humanamente belo, notável, livre e que pode “ceder às circunstâncias, sem prejuízo para a sua individualidade poética”.

Essa personagem da era clássica encarna e simboliza os valores e as aspirações de um povo, sendo a narração de suas aventuras e desventuras a forma de entendimento do mundo. O homem dos grandes gêneros distanciados (epopeia e tragédia, por exemplo), ao contrário do homem que habita os romances, é o homem do passado absoluto e de uma representação longínqua, inatingível, o que faz dele um ser plenamente perfeito e concluído em um nível altamente heroico; ele está inteiramente representado na epopeia e, do início ao fim, ele coincide consigo mesmo e é igual a si próprio, entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há qualquer diferença, já que ele se tornou tudo o que poderia se tornar e não poderia ter se tornado outro; seu ponto de vista sobre si mesmo é o mesmo dos outros sobre ele, pois o mundo épico conhece apenas uma concepção de mundo inteiramente acabada, igualmente obrigatória e indiscutível para as personagens, autor e ouvintes; nem mesmo os deuses estão separados dos humanos por alguma verdade particular – a língua, a concepção de mundo e o destino são os mesmos (BAKHTIN, 1988).

A personagem romanesca do mundo moderno, em contrapartida, não se adapta ao seu destino ou à sua situação, pois ela ou é superior ao seu destino ou inferior à sua humanidade por não se adequar totalmente à substância sócio-histórica de seu tempo. Ou seja, sempre lhe resta um excedente de humanidade não realizado, sempre permanece a necessidade de

um futuro e de um lugar indispensável para ela, o que traz à tona uma divergência entre homem interior e homem aparente e que resulta no aspecto subjetivo do homem como objeto de experiência e representação. Assim, no romance, o homem adquire uma iniciativa ideológica e linguística que modifica a sua figura – um tipo novo e superior de individualização da personagem. A personagem do romance é, obrigatoriamente, um ideólogo em maior ou menor grau e é exatamente essa característica que torna possível sua reconstrução no romance. Em suma, esse novo herói é considerado a incontestável representação do indivíduo que habita o mundo moderno, no qual estrutura e fisionomia individuais nascem da reflexão polêmica que se volta para si própria, da personalidade que, além de errante, é solitária (LUKÁCS, 2009); um mundo no qual a busca da verdade é tida como uma tarefa individual (WATT, 1990), como consequência da inexistência do sentido de comunidade antes representado pela epopeia propriamente dita, como já apontado anteriormente.

#### THE NOVELISTIC CHARACTER: THE RUPTURE BETWEEN THE SELF AND THE WORLD

**ABSTRACT:** Based on the studies of various theorists, this article aims to reflect on the rupture between the self and the world present in the novelistic character, a problematic hero who does not have the security provided by the epic world, since it is a controversial being in search of the lost totality that will never be reached. Therefore, several scholars who dedicated themselves to the study of the novel were used in this work, such as Lukács (2009), Bakhtin (1988), Adorno (2003), Goldmann (1976), Watt (1990), Fehér (1972) and others that are essential throughout the study.

**KEYWORDS:** Rupture; Problematic hero; Novelistic character.

#### REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ANTUNES, Letizia Zini. Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini et al. São Paulo: Editora da Unesp, 1988.
- FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- GOLDMANN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MANZANO, Thais Rodegheri. A era da ansiedade. In: \_\_\_\_\_. *E se a literatura se calasse?* São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

OLIVEIRA, I. T. de. Sociedade e forma na crítica literária de Lukács, Candido e Schwarz. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2011. Curitiba. *Anais...* Curitiba: ABRALIC, 2011. n.p.

PAZ, Octavio. A ambiguidade do romance. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SILVA, Arlenice Almeida da. O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem Gyogy Lukács. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 29, n. 1, p. 79-94, 2006.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

*Recebido em: 17/05/2021.*

*Aprovado em: 09/12/2021.*