

A formação e o desenvolvimento do romance

Claudia Chalita de Azevedo

Submetido em 27 de maio de 2013.

Aceito para publicação em 20 de setembro de 2013.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 47, dezembro de 2013. p.104 - 122.

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Segunda-feira, 23 de dezembro de 2013
23:59:59

A FORMAÇÃO E O DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE

Claudia Chalita de Azevedo*¹

RESUMO: O objetivo deste artigo consiste em apresentar a formação e o desenvolvimento do gênero romance, no século XIX e XX, com ênfase sobre a teoria. Além disso, serão apresentados a formação e o desenvolvimento do gênero romance no Brasil, considerando a tradição no país iniciada no século XIX, e posteriormente, a produção do século XX e início do século XXI, com foco na teoria.

PALAVRAS-CHAVE: formação; desenvolvimento; romance.

Esse futuro herdeiro, portanto, suposto filhote rejeitado da epopeia, parente e primo pobre dos outros gêneros, não teve existência legal, nem estado civil, durante a antiguidade. Disse que ele não teve nome, nem existência? Ou será que, ao contrário, teria ele tido existência múltipla, multiplicada?

Dunod

O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta e mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico.

Julio Cortazar

Sem antepassados ilustres na literatura grego-latina, o romance é um gênero recente, mas dominante. Sua constituição se dá sobre a desagregação da estética clássica e também sobre a dissolução da narrativa imaginosa do barroco. Os romances gregos, quando merecem ou justificam o nome, já carregam, em formas embrionárias, características de modernização e de ambivalência. O primeiro romance em sentido estrito é *Dom Quixote* de Cervantes. Quixote aventura-se a trilhar as estradas do mundo como se este fosse encantado, poético e carregado de significado. Este gênero nasce com essa desilusão e com essa paradoxal resistência. Mescla de celebração e crítica da modernidade, o romance é, concomitantemente, a representação do mundo moderno com o seu nexos de produção e consumo. Constitui-se como gênero literário burguês por excelência. A burguesia produz e consome romances em um ritmo no qual fica difícil dizer se é a demanda que condiciona a oferta ou o contrário. Encarnando a voz da instabilidade, o romance insere a literatura no mercado, no mecanismo do consumo e da concorrência.

O romance, no sentido em que é compreendido atualmente, de acordo com Robert (2007), consiste em um gênero relativamente recente que mantém laços frouxos com a tradição de que se originou. Segundo a intérprete francesa de Franz Kafka, que considera o gênero romance como indefinido e uma potência provavelmente sem precedentes, a sua origem pode ser explicada da seguinte forma:

¹ * Jornalista e professora universitária. Graduada em comunicação social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Doutoranda na Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista CAPES.

Para alguns, nascido com as peripécias de Dom Quixote, para outros, com o naufrágio e a ilha de deserta de Robinson Crusoe², o romance moderno, a despeito das nobres origens a ele atribuídas pelo historiador e que ele próprio reivindica, é na realidade um recém-chegado nas Letras, um plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco por ele suplantados, continua parecendo um arrivista, às vezes até mesmo um aventureiro. (...) O extraordinário destino percorrido em tão pouco tempo pelo romance resulta na verdade de seu caráter arrivista, pois, ao examinarmos de perto, ele o deve, sobretudo, a conquistas nos territórios de seus vizinhos, os quais ele pacientemente absorveu até reduzir quase todo o domínio literário à condição de colônia. (ROBERT, 2007, p.11)

Auerbach (2004) acredita que a literatura e, por sua vez, o romance, se nutre de raízes antigas, que definiram, em grande parte, a sua trajetória social. A primeira está em Homero e a segunda nos textos bíblicos. Ao comparar a narrativa *Satiricon* de Petrônio com os textos do Novo Testamento, o crítico alemão depreende que o prosador romano não consegue dar a sua obra a constituição séria existente nos acontecimentos subjetivos e trágicos que circundam a história de Cristo. Petrônio escreve de ‘cima’, com superioridade em relação aos fatos mundanos narrados. Já as narrações bíblicas são redigidas de ‘dentro’, em meio aos acontecimentos, descendo “às profundezas cotidianas e vulgares da vida do povo” (AUERBACH, 2004, p.38) para levar a sério a realidade mimetizada. Ao contrário de *Satiricon*, o mundo real, nos relatos bíblicos, é “sacudido em seus alicerces, modifica-se e renova-se perante os nossos olhos” (AUERBACH, 2004, p.37). Embora, na literatura helenística e latina, apareçam algumas narrativas de particular valor literário como *Satiricon* (documento de sátira social), o romance constitui-se como uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas ocidentais.

O termo romance, segundo Aguiar e Silva (1976), remonta à época medieval. Primeiramente, designou a língua vulgar, a língua românica que, embora resultado de uma transformação do latim, já se apresentava de forma diferente. Posteriormente, a palavra romance alcançou um significado literário, apontando determinadas composições redigidas em língua vulgar. Apesar de suas flutuações semânticas, o vocábulo começou a denominar, sobretudo, composições literárias de cunho narrativo que eram primitivamente em verso para serem recitadas e lidas. É possível aproximar o preconceito em relação ao primeiro momento – escolha linguística, língua vulgar, romana – ao preconceito posterior, ou seja, o público. O romance, até o século XVIII, era um gênero literário desprestigiado, apreciado por leitores pouco exigentes, que se dirigia a um público feminino cujos objetivos eram o entretenimento e a evasão. Além de ser considerado um gênero inferior, era visto como um elemento de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes.

As estreitas relações entre o romance inglês do século XVIII e o pensamento cartesiano são estudadas por Ian Watt (2010). Ao discutir as ligações entre o público leitor, o desenvolvimento da imprensa e o surgimento do romance moderno, Watt considera o romance diverso das produções da antiguidade e da idade média. Para o inglês, o romance, pela forma como representa a realidade, como incorpora em si a

² Dom Quixote é provavelmente o primeiro romance ‘moderno’, se entendermos por modernidade o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema de seus relatos. Robinson Crusoe pode reivindicar uma outra espécie de prioridade: é ‘moderno’ sobretudo na medida em que reflete com bastante clareza as tendências da classe burguesa e mercantil oriunda da Revolução Inglesa. Nesse sentido, com efeito, pode-se dizer que o romance é um gênero burguês que, antes de se tornar internacional e universal, começou como especificamente inglês. Veremos adiante os laços e as diferenças que se revelam à análise entre a ‘robinsonada’ e a ‘quixoteria’.

experiência individual “é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p.13) e confere originalidade e vitalidade a uma cultura e a diferencia de outras formas anteriores. Watt afirma que o romancista, assim como o filósofo, está à procura do relato autêntico das experiências individuais; no entanto, o romance está interessado em como as peculiaridades de determinada coletividade são extraídas e transfiguradas. Se a ficção antiga apresenta termos de autêntica singularidade, da mesma forma que a encontrada nos romances do século XVIII, isso não passa de casos raros:

Homero, por exemplo, tinha em comum com eles essa ‘clareza de visão’ que se manifesta nas descrições ‘detalhadas, extensas e deliciosamente acuradas’, abundantes em suas obras; na ficção posterior, de O asno de ouro a Aucassin e Nicolette, de Chaucer a Bunyan, há muito trechos que mostram as personagens, suas ações e seu ambiente com uma particularidade tão autêntica quanto de qualquer romance do século XVIII. Contudo há uma diferença importante: em Homero e na prosa de ficção mais antiga esses trechos são relativamente raros e tendem-se a destacar da narrativa geral; a estrutura literária total não era orientada no sentido do realismo formal, e o enredo, sobretudo – em geral tradicional e quase sempre muito improvável – estava em conflito direto com suas premissas. Mesmo quando declararam perseguir um objetivo inteiramente realista, como foi o caso de muitos autores do século XVII, os escritores mais antigos não eram sinceros. (WATT, 2010, p.13)

Ciente de que o termo realismo é ambíguo para ser um elemento central de diferenciação, Watt (2010) esclarece que o ponto de mudança entre a prosa de Daniel Defoe e Henry Fielding e a produção que os antecede não é o conteúdo narrativo, mas o modo de representação. Isto significa que, segundo Watt, “seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 13). Daniel Defoe com *Robinson Crusóé* é apontado como a primeira figura chave no surgimento do romance. O personagem do escritor inglês vincula-se aos mitos ocidentais marcados pelo individualismo na busca pela concretização dos seus desejos, pelo egocentrismo que o condena à solidão, e pela liberdade econômica, social e intelectual do indivíduo. Sequer Cervantes, com *Dom Quixote*, é considerado por Watt como romance autêntico, sendo praticamente ignorado em suas argumentações sobre o surgimento do romance no século XVIII.

Edward Foster (1998), escritor, teórico literário e contemporâneo de Jane Austen, em *Aspectos do romance*, afirma que, quando se discute sobre a literatura inglesa, o crítico não pode ser provinciano:

Uma verdade desagradável e impatriótica deve ser encarada aqui. Nenhum romancista inglês é tão grande quanto Tolstoi – isto é, deu um retrato tão completo da vida do homem seja em seu lado doméstico ou heroico. Nenhum romancista explorou a alma humana tão profundamente quanto Dostoiévski. E nenhum romancista de parte alguma analisou a consciência moderna com tanto sucesso como Marcel Proust. (...) Mas o romance inglês não possui o que há de melhor até agora escrito e, se negarmos isso, seremos culpados de provincianismo. (FOSTER, 1998, p.11)

Ao discorrer que o provincianismo em um crítico consiste em uma falta grave, Foster (1998) utiliza uma introdução de Mr. Eliot, *The Sacred Wood*, para afirmar que não se pode examinar e preservar a tradição. “A tradição literária é zona limítrofe que se estende entre a literatura e a história.” (FOSTER, 1998, p.24). Deve-se ver a literatura para além do tempo; visualizar os romancistas para além das limitações de data e lugar.

Além disto, a sentimentalidade não deverá falar alto ou muito cedo, pois, para muitos, é mais maléfica do que o demônio da cronologia. Foster afirma: “O romance está encharcado de humanidade” (FOSTER, 1998, p.25), e consiste em “uma das áreas mais úmidas da literatura – irrigada por uma centena de riachos, degenerando-se ocasionalmente num pântano.” (FOSTER, 1998, p.9). Mikhail Bakhtin (1998) ao situar o texto na história e na sociedade, posteriormente, vai desenvolver a noção de dialogismo.

Se Ian Watt (2010) elege a literatura inglesa em detrimento da ficção francesa, alemã e russa, tanto Georg Lukács (2000) quanto Mikhail Bakhtin (1998), em momentos diferentes, designam a obra de Dostoiévski como a que mais se aproxima do que é o romance como forma literária da modernidade. Bakhtin reflete apenas sobre a obra de Dostoiévski, enquanto Lukács disserta sobre *Dom Quixote*, de Cervantes, os romances ingleses, e os de Balzac, Stendhal, Flaubert e Dostoiévski.

Tendo como contexto a eclosão da primeira guerra mundial, *A teoria do romance* de Lukács, segundo o seu autor, surgiu como um repúdio à “psicose bélica” (LUKÁCS, 2000, p. 8). O romance, para o húngaro, exacerbou a insuficiência do mundo que se tornou opaco, denunciando o que está ausente. O hiato entre o sujeito e o objeto não foi abolido, mas agravado. Lukács (2000) retoma do romantismo alemão a concepção da arte alicerçada na oposição entre antigos e modernos. A epopeia é a forma de expressão da unidade do mundo grego, enquanto o romance constitui-se no modo de expressão da modernidade problemática e também como manifestação da possibilidade de uma busca de sentido. “O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia” (LUKÁCS, 2000, p. 71). Na Grécia, o destino dos homens estava ligado a uma comunidade; na modernidade está vinculado à individualidade, à ética racional de Kant, estritamente individual e subjetiva:

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma das suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. (LUKÁCS, 2000, p.67)

O rompimento com o referencial antigo é acatado, mas o filósofo húngaro continua lhe rendendo homenagens. A epopeia ainda é a referência. Por outro lado, existe o incômodo, por parte de Lukács, do romance referendar o que já está institucionalizado. A sua reflexão revela uma fuga do niilismo e do desencantamento. Lukács (2000) estabeleceu um marco na maneira de estudar as relações entre o romance e a modernidade, através de uma perspectiva sociológica marcada pela influência de Hegel. Em 1962, ao analisar a sua obra, no prefácio inserido em *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, o marxista relativiza algumas argumentações. Alguns julgamentos positivos foram mantidos através da reformulação, como é o caso acerca da reflexão sobre a obra de Cervantes, Balzac, Goethe, Tolstoi, Dostoiévski. Outras premissas negativas, acerca da obra de Sterne, Jean Paul e Zola, foram mantidas.

O teórico Mikhail Bakhtin (1988), em seu estudo sobre o romance, afirma que este gênero caracteriza-se por estar em constantes modificações, além de refletir em si mesmo a evolução da sua própria realidade e do seu característico inacabamento:

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as

tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa a futura evolução da literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. (BAKHTIN, 1988, p.400)

O esqueleto do romance enquanto gênero encontra-se longe de fixar-se aos moldes de um espartilho, pois não há como supor todas as suas possibilidades. O estudioso russo empreendeu a sua reflexão através de uma análise histórico-discursiva acerca do gênero. Esse passa a ser visto como um conjunto e é caracterizado como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Cabe ao autor orquestrar as diferentes vozes. A obra de Bakhtin (1988) examina a linguagem em seus diferentes ângulos e em suas diversas manifestações. “Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 1988, p. 88). O romance caracteriza-se, para o teórico russo, pela defrontação, pelo entrecruze das diversas vozes sociais que se manifestam sobre um dado objeto. Esta representação dos espaços discursivos de uma dada formação social no romance pode ser exemplificada, por exemplo, quando Georg Lukács, em um ensaio sobre *Ilusões Perdidas* de Balzac, lembra que Engels afirmou que Balzac desmascarou a França realista e feudal. E que havia aprendido mais sobre a sociedade francesa lendo sua obra romanesca do que todos os historiadores e economistas da época (LUKÁCS, 1965, p.14.).

Na resenha “Crise do romance”, Walter Benjamin (1985) debate o tema baseando-se na obra e na teoria de Alfred Doblin, respectivamente *Berlin Alexanderplatz* e “A construção da obra épica”. Benjamin cita também o *Diário dos falsos moedeiros* de André Gide em oposição à perspectiva dobliniana. A crise do romance é delineada em relação à crise épica. Doblin fazia um apelo aos romancistas para deixarem de lado os princípios estilísticos do romance do século XIX e acompanharem as mudanças de sua época, denominada por ele de era naturalista. Sentia-se fascinado pela junção da arte e técnica presente no cinema e como possibilidade de reproduzir a realidade empírica. *Berlin Alexanderplatz* de 1929, ao invés de apresentar uma narrativa linear, introduz em cena um estilo comparável ao da montagem do cinema. A cidade é construída através de um emaranhado de textos, um caleidoscópio no qual eles se entrecruzam na história do protagonista Franz. O pioneirismo de Doblin está em usar o princípio estilístico da montagem. É delineado, na resenha de Benjamin, um saudosismo, identificado no desejo de resgate no romance de algumas características da épica.

Para o crítico alemão, a natureza do romance é distinta de “todas as formas de prosa – contos de fada, sagas, provérbios, farsas” (BENJAMIN, 1985, p.55); distingue-se da narrativa da tradição, pois não se vincula à experiência. Porém, se baseia na vivência do particular, não vislumbrando a possibilidade de receber ou dar conselhos:

O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1985, P. 54)

Enquanto gênero narrativo calcado na escrita, o romance tem em si a expressão da interioridade em oposição à predominância do mundo exterior cultuado pela épica.

Theodor Adorno (2003) estabelece contribuições importantes acerca da literatura no século XX. “Posições do narrador no romance contemporâneo” consiste em um

ensaio que emerge em um ambiente histórico conflituoso. A experiência traumática das duas guerras mundiais produz uma indiferença nos seres humanos, dirá Adorno (2003). A atitude contemplativa é destruída. O preceito épico da objetividade é derrubado. Ocorre uma desintegração da identidade da experiência:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar as suas aventuras. (ADORNO, 2003, p.56)

O romance representa uma sociedade feita por homens sem vínculos permanentes e, por isso mesmo, desencantados com a sua realidade intrínseca e extrínseca. Através de uma análise estético-social, Adorno (2003) aponta, no romance, características que o diferenciam de outros gêneros e contribuem para delinear o seu papel na sociedade moderna. A ambiguidade consiste em uma das características fundamentais do romance da modernidade. Além disso, é um elemento que mostra as feridas dos indivíduos abandonados pela barbárie da civilização e que terminam por liquidar a si mesmos; é também fruto de uma forma literária gerada em um mundo que busca o sentido em sua própria existência:

De fato, os romances que hoje contam aqueles que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. (...) Essas epopeias compartilham com toda a arte contemporânea a ambiguidade dos que não dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. (ADORNO, 2003, 62)

Não há isenção ideológica para o romance. Este é visto como uma possibilidade de resistência à alienação e de transcendência estética.

Henry James, em 1884, publica o ensaio “A arte da ficção” e mostra-se cuidadoso ao discorrer sobre a natureza do romance. A partir da conferência de Walter Bessant, romancista inglês, realizada na Royal Institution, James (2011) constrói reflexões acerca do romance e afirma que este debate é pertinente, pois mostra a vitalidade do gênero na Inglaterra. A crítica da época dividia-se em dois grupos. A primeira corrente considerava que a arte tinha uma finalidade moral. A outra defendia a ideia da arte pela arte, ou seja, a autossuficiência em relação à realidade. Segundo James (2011, p.12), “A arte vive da discussão, de experimentação, de curiosidade, de variedade de tentativas, de troca de visões e de comparação de pontos de vistas.”. Ao tratar sobre o futuro do romance, o autor de *A volta do parafuso* analisa o rumo que este gênero está trilhando. Ele crê que o romance transformou-se em um objeto de consumo, “uma coisa de pouca cerimônia” (JAMES, 2011, p.54). Inúmeros modos de produzi-lo foram descobertos, para o bem ou para o mal. Essa variedade é lançada, comprada, manuseada, admirada, ignorada por muitos. Ao se questionar sobre como as gerações encaram o que James denomina de monstruosas multiplicações, o escritor afirma que a especulação sobre este desenvolvimento “apenas preenche, na verdade, a expectativa dos ouvidos, enquanto assistimos ao progresso do navio da civilização – a expectativa pelo grande ruído que virá como resposta a um imperativo e unânime ‘Desembarcar!’” (JAMES, 2011, p.54).

É preciso levar em consideração que algumas ideias de Henry James são datadas, consistem em um depoimento da sua época histórica. Se por um lado, o escritor compara o romance a um retrato abrangente e elástico, por outro lado, segundo o inglês,

um sinal dos tempos é que “a desmoralização e a vulgarização da literatura em geral” (JAMES, 2011, p.54) torna o leitor irreflexivo e acrítico. A responsabilidade disso reside no fato da Inglaterra e dos EUA terem publicado uma grande quantidade de romances, de forma rápida e sem se preocupar com a qualidade. James representa uma geração que optou pela estética realista – “um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão” (JAMES, 2011, p.19).

Assim como Henry James, André Gide também teorizava sobre o que escrevia. No entanto, o real é visto de forma diferente por estes dois escritores. Gide objetivava “tirar o romance de seu ramerão realista” (GIDE, 2009, p.70) para submetê-lo a um afastamento voluntário da vida, como faziam as tragédias gregas que apresentavam um universo humano sem, contudo, parecer real. O autor refletia sobre vários pontos de vistas – “nada é bom para todos, mas somente para alguns; que nada é verdade para todos, mas somente em relação aos que pensam que é” (GIDE, 2009, p. 214). Dois anos após a publicação do seu romance *Diário dos moedeiros falsos*, em 1925, André Gide publica uma caderneta com as ideias e observações acumuladas ao longo da redação do seu romance. Este livro constitui um estudo sobre o romance em vários aspectos, a partir das observações do escritor sobre o tempo, o espaço, a elaboração e a função das personagens utilizadas como instrumentos de narrativa, espelhos do autor e das criaturas imaginadas.

Julio Cortazar (1993), no capítulo “Situação do romance”, em *Valise de Cronópio*, apresenta um olhar de escritor e de latino americano. De início, o romancista delimita os territórios da literatura e da história. A reconstrução do passado compete aos historiadores; a literatura prefere os temas mais imediatos no tempo e no espaço, as zonas mais amiudadas e os objetos mais próximos dos seres humanos. Segundo Cortazar:

Por isso, e uma vez que Narciso continua sendo a imagem mais cabal do homem, a literatura organiza-se em torno de sua flor falante, e se empenha (está nisso) na batalha mais difícil e caprichosa de sua conquista: a batalha pelo indivíduo humano, vivo e presente, vocês e eu, aqui, agora, esta noite, amanhã. (CORTAZAR, 1993, p.62-63)

Argumentos são reunidos por Cortazar (1993) para fundamentar a sua defesa do romance moderno do século XX enquanto ápice de uma evolução do gênero cujo diferencial vem a ser a incorporação da linguagem poética, e, conseqüentemente, das metáforas e de outras figuras de linguagens próprias da poesia e da expressão do eu. O romance é comparado a um monstro que é “coisa impura, o monstro de muitas patas e muitos olhos. Tudo ali vale, tudo se aproveita e confunde.” (CORTAZAR, 1993, p. 71). Ao estabelecer a diferença entre os romances do século XIX e XX, Cortazar lembra que os primeiros eram lidos como forma de ilusão ou fuga e jamais como maneira de encontro ou de antecipação; já os segundos são escritos ou lidos para “confrontar-se hoje e aqui; com todo o vago, nebuloso e contraditório que possa caber nestes termos” (CORTAZAR, 1993, p.82).

Ao refletir sobre o romance no século XX, Jean-Yves Tadié (1992) identifica duas tendências: uma consiste em dar voz ao autor em uma extensão proliferante; a outra abole essa fala para anunciar a morte do escritor. No primeiro caso, o artista opta pela sua pessoa e por sua função à obra. Esta não é um fim, mas o meio de construção ou de destruição da sua pessoa. André Gide e Louis-Ferdinand Céline são exemplos de um mito pessoal edificado que domina as suas respectivas narrativas. “No século XX, o apresentador de marionetes surge no palco com seus bonecos: mais poderoso do que

eles, deixa de esconder-se e torna-se ele próprio o centro do espetáculo” (TADIÉ, 1992, p. 12). A primeira pessoa do singular invade o romance desde o início das suas linhas. O leitor, ao iniciar a leitura *De castelo em castelo* de Céline, depara-se com as seguintes palavras: “Para falar com franqueza, aqui entre nós, acabo pior do que comecei... Oh, não comecei lá muito bem... nasci, repito, em Courbevoie, Sena...” (APUD TADIÉ, 1992, p.13). Tadié alerta que um leitor que identifica o narrador com o autor Céline, no romance citado anteriormente, teria a mesma ingenuidade que os espectadores que concluíram que o comboio que chegava à estação de *La Ciotat*, dos irmãos Lumière, iria adentrar na sala de exibição. A partir desta reflexão, o professor e especialista em Proust apresenta e discute os diferentes graus na identificação entre o autor e o narrador.

No segundo caso, o autor desaparece e emudece. Embora seja difícil datar a origem do tema do desaparecimento do sujeito e do escritor, Tadié (1992) afirma que talvez a fonte esteja no ensaio de Maurice Blanchot intitulado *A parte do fogo* de 1949. “A literatura dispensa doravante o escritor: já não é essa inspiração que trabalha, essa negação que se afirma, esse ideal que se inscreveu no mundo como a perspectiva absoluta da totalidade do mundo” (BLANCHOT, 1997, p.319). A escolha de um pseudônimo, no início do século XX, era um hábito difundido. Esta atitude delineia uma situação de semirruptura. Outra maneira para distinguir o indivíduo e o eu que escreve consiste na particularidade do escritor não conceder entrevistas e nem exibir-se nas mídias. Além disto, o autor não irrompe somente na sua assinatura, mas também nos prefácios. André Gide não incluiu prefácio em suas ficções, com exceção de *O imoralista*, de 1902. O irônico *Paludes* de 1895 é precedido de um antiprefácio: “o que interessa ao autor é o que El pôs no seu livro sem o saber; o autor espera do público a revelação das suas obras, fórmula que contém já toda ‘teoria da recepção’” (APUD TADIÉ, 1997, p.25).

Os romancistas, mais do que os seus predecessores, têm narrado a gênese das suas obras. Igualmente, têm multiplicado as confidências. O culto dos autógrafos confunde-se com o da voz que silenciou. No entanto, independentemente do autor se ocultar ou se expor, o público persegue a sua imagem na TV, as suas respostas nos jornais. Sobretudo, o desenvolvimento das biografias – completadas pelas autobiografias – fornece uma exigência: os leitores não se contentam apenas com o que os romances lhes apresentam, mas almejam também conferir se existe uma realidade além da ficção, uma pessoa por trás ou por dentro do texto. Para Tadié (1997), em sua recapitulação sobre o romance do século XX, este gênero absorveu outros gêneros como a poesia, o teatro, a crítica literária, a filosofia, a linguística, a música, a pintura, a fotografia.

Ao refletir sobre o romance moderno, Anatol Rosenfeld (1997) propõe uma analogia com a pintura, e relaciona as mudanças estruturais no romance moderno com as alterações ocorridas nas artes plásticas e na sociedade. Com este intuito, formula três hipóteses. A primeira se apoia na ideia de que, em um determinado período histórico, existem, tanto na pintura quanto na literatura, características comuns: formais, temáticas e ideológicas (levando em conta as particularidades nacionais e também de cada obra de arte). A segunda hipótese trata sobre a recusa da pintura, nas artes plásticas, em permanecer mimética, em produzir ou copiar a realidade. A arte moderna rompe com a perspectiva clássica:

O retrato desapareceu. (...) A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do absoluto. Um mundo

realtivo é apresentado como se fosse absoluto. (ROSENFELD, 1997, p.77-78)

Além destas duas hipóteses, Rosenfeld (1997) discorre sobre a ordem cronológica dos acontecimentos de uma narrativa ao iniciarem uma fusão dos níveis temporais. Os elementos estruturais do romance moderno são dissolvidos. A cronologia, a motivação causal, o enredo linear, a montagem da personalidade são eliminados.

Para Vargas Llosa, o “escritor age como um carnicheiro de sua própria experiência.” (LLOSA, 2006, p.15). O autor peruano se interessa pela perspectiva da experiência que não é necessariamente biográfica. Llosa coloca as dificuldades do ofício de escrever para demonstrar que não existem romancistas precoces como Arthur Rimbaud. Ao refletir sobre o poder das histórias em detrimento à opressão do sistema, Llosa afirma:

Não sem razão; sob uma aparência inofensiva, inventar histórias é uma maneira de exercer a liberdade e de lutar contra os que – religiosos ou leigos – gostariam de aboli-la. Essa é a razão pela qual as ditaduras – o fascismo, o comunismo, os regimes fundamentais islâmicos, os despotismos militares africanos ou latino-americanos – tentam controlar a literatura aprisionando-a na camisa de força da censura. (LLOSA, 2006, p.11)

“Um romance é uma segunda vida” (PAMUK, 2011, p.9) afirma Orhan Pamuk ao apresentar o seu ponto de vista sobre o romance ocidental e acerca da sua própria poética. Para o escritor turco, ler um romance permite ao leitor escapar da lógica cartesiana, ter pensamentos contraditórios e entender diferentes pontos de vistas. Nas conferências realizadas na Universidade de Havard, Pamuk atualiza as ideias de *Aspectos de um romance*, de Foster. O objetivo principal do escritor é explorar os efeitos que o romance tem sobre o leitor, entender como o romancista trabalha e como um romance é escrito. Para Pamuk (2011), as experiências de leitor e escritor se entrelaçam. Estudar romances requer a leitura de grandes romances e o desejo de se escrever de forma semelhante. O filósofo Nietzsche é lembrado para fundamentar a ideia de que, antes de se falar em arte, é necessário tentar criar uma obra de arte. Ao se questionar sobre em que medida o romance espelha a realidade ou é fruto da imaginação do escritor, Pamuk (2011) afirma que a força propulsora do romance é a ambiguidade, a existência simultânea do ingênuo e do reflexivo tanto no leitor quanto no escritor. Para Pamuk (2011), o totalitarismo almeja uma personalidade fixa, já a literatura deseja uma identidade tenazmente em devenir:

A arte do romance se torna política, não quando o autor expressa opiniões políticas, mas quando fazemos um esforço para entender alguém que é diferente de nós em termos de cultura, classe e sexo. Isso significa sentir compaixão antes de emitir um juízo ético, cultural e político. (PAMUK, 2011, p. 53.)

Após uma breve apresentação acerca da formação e do desenvolvimento do gênero romance nos séculos XIX e XX, sob o ponto de vista de alguns escritores e teóricos, serão expostos, em seguida, a formação e o desenvolvimento do gênero romance no Brasil, partindo do início da sua tradição. Para Schwarz (2000), a ambivalência - própria de países periféricos como o Brasil - é percebida na forma como o país adotou o romance e acatou a sua maneira de tratar as ideologias. Estas estão deslocadas e são involuntárias – o que é um efeito da formação brasileira:

O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons ou ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura. Observação banal, que, no entanto, é cheia de conseqüências: a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou se encontravam alterados. Seria a forma que não prestava – a mais ilustre do tempo – ou seria o país? (SCHWARZ, 2000, p.35)

Como e Porque Sou Romancista é a autobiografia intelectual de José de Alencar. O texto foi escrito em 1873 e publicado em 1893. Nele, Alencar (1990) enfatiza a importância concedida à leitura em sua formação escolar, embora fosse escasso o repertório dos livros em sua casa. Além disto, relata sobre a dificuldade da aprendizagem do idioma francês. O domínio nesta língua estrangeira é a premissa para o escritor ler as obras de Honoré de Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred Victor de Vigny. Esta dificuldade atesta uma relação ambígua do escritor brasileiro com os clássicos europeus. Este laço constitui-se simultaneamente por proximidade, distanciamento e diferença. Devido à impossibilidade de reprodução da matriz europeia, o escritor assume a fonte da imaginação. O autor de *Guarani* utilizou como tema o índio e o sertão do Brasil e, ao contrário de outros romancistas da sua época que escreviam como se vivessem em Portugal, valorizou a língua falada no Brasil. Sua obra, segundo Schwarz (2000), é uma das fontes da literatura brasileira, e, embora não aparentemente, tem continuidades no modernismo:

De Iracema, alguma coisa veio até Macunaíma: as andanças que entrelaçam as aventuras, o corpo geográfico do país, a matéria mitológica, a toponímia índia e a História branca; alguma coisa do Grande-Sertão já existia em Til, no ritmo das façanhas de João Fera; nossa iconográfica imaginária, das mocinhas, dos índios, das florestas, deve aos seus livros muito de sua fixação social; e de modo mais geral, para não encompridar a lista, a desenvoltura inventiva e brasileirizante da prosa alencarina ainda agora é capaz de inspirar. (SCHWARZ, 2000, p.35)

Ao fazer o exame formal dos romances urbanos de José de Alencar e Machado de Assis para descrever a forma como o país importou o gênero romance, Schwarz (2000) assinala que os primeiros romances de Machado de Assis também carregam na composição a marca da dependência nacional, como ocorreu em Alencar. Porém, carece-lhes a simpatia, que a ingenuidade – de acordo com o olhar de hoje – propicia ao romance de Alencar. Ainda estudante, Alencar (1990), em *Como e Porque Sou Romancista*, narra que aguardava o trem que transportava o jornal, com o seu folhetim. E, na própria estação de trem, debaixo do lampião a gás, um jovem do grupo era eleito para ler em voz alta o capítulo da semana. Escritor popular em seu tempo, Alencar não encontrava problemas em admitir a influência do folhetim em sua vida e obra:

Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que entre todas é a de minha predileção? Não me animo a resolver essa questão psicológica, mas creio que ninguém contestaria a influência das primeiras impressões. (ALENCAR, 1990, p. 33)

O romance no Brasil é contemporâneo ao romantismo e à democratização da literatura, através da publicação em jornais, diários, revistas e folhetins. Segundo o historiador literário Brito Broca (1994), o advento do romance folhetim é consequência da expansão da imprensa diária, em meados do século XIX. Existia um interesse por situações melodramáticas e fantásticas. Esse atrativo, segundo Tinhorão (1994), é

explicado pelo fato do romance romântico constituir a expressão literária da frustração das novas camadas da classe média urbana:

Os escritores das primeiras gerações do romantismo apresentavam como seu leitor potencial a figura de uma mulher: a dona de casa ou a moça de família que buscava na literatura um momento de sonho e de lazer, e cuja boa moral seria inconvenientemente e até perigoso contrariar. (TINHORÃO, 1994, p.25)

Ocorre um descomprometimento quase total com a realidade nesse novo gênero. Os escritores da primeira fase romântica utilizavam um tom coloquial em meio às descrições mais rocambolísticas e inverossímeis. José de Alencar, por exemplo, não apenas descartou a realidade declarando em *A viuvinha* que “a verdade dispensa verossimilhança”, como inclusive indagou em *Senhora* que “o que há de mais inverossímil que a própria verdade?” (TINHORÃO, 1994, p. 27). As principais características da técnica do romance no Brasil originaram-se do romance em folhetim. A constante intervenção do autor, no desenrolar das histórias, a extrema complicação dos enredos sem preocupação com a verossimilhança, a finalização de cada capítulo em clima de suspense e a surpresa da retomada de personagens em situações anteriores em conexão inesperada com ações atuais constituem, segundo Tinhorão (1994), as principais características do romance de folhetim. Atualmente, tem-se conhecimento de que não houve quase nenhum romancista brasileiro do século XIX completamente alheio à influência dos folhetins. Joaquim Manoel de Macedo, Raul Pompéia, Aloísio de Azevedo, Euclides da Cunha são alguns exemplos. No entanto, nem todos se adaptaram ao gênero folhетinesco. Machado de Assis recusava-se a admitir a herança do folhetim. Para Tinhorão, Machado de Assis era bastante preocupado com a sua filiação literária, mas na obra do escritor pode ser delineada a origem de várias das suas ‘admirações inconfessáveis’:

E, de fato, basta recorrer à pesquisa de Miécio Tati sobre o que liam os personagens de Machado de Assis, para se concluir que entre os autores de conhecimento do próprio romancista estavam, além do citado Octave Feuillet, e de Dumas, pai, outros nomes menores do folhetim como Ponson Du Terrail e Arlincourt. (TINHORÃO, 1994, p.33)

O folhetim, além de ter influenciado tecnicamente a formação dos romancistas brasileiros, proporcionou um espaço de experimentação para os escritores já estabelecidos e disponibilizou a primeira experiência de popularidade e de sucesso nacional aos ficcionistas. “Embora a maioria dos historiadores da literatura brasileira não chegue a mencionar essa circunstância, é do romance de folhetim que se originaram as principais características da técnica do romance no Brasil” (TINHORÃO, 1994, p.28).

João Alexandre Barbosa (1982) ao apresentar uma apreciação crítica sobre o modernismo brasileiro, em primeiro lugar, discorre acerca dos conceitos de moderno e de modernismo. O primeiro “aponta para tudo o que significou problematização de valores literários no amplo movimento das ideias pós-românticas, o segundo termo, confundindo-se, em alguns casos, com a própria ideia de vanguarda, já aponta para a retomada, num nível de intervenção cultural, dos desdobramentos do primeiro” (BARBOSA, 1982, p.21). A partir da noção do moderno, Barbosa disserta sobre os valores românticos. Para isto, seleciona seis autores cujas obras transgridem o realismo datado e que são utilizados na sua moldura reflexiva. Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Machado de Assis

são os autores eleitos para a exemplificação das obras modernistas que são modernas. O que caracteriza a modernidade em literatura, na obra de Machado de Assis, é o escritor realizar a desarticulação entre a representação e a realidade. O que significa esta metamorfose? “Basicamente o fato de incluir como elemento essencial da mimese do real a própria mimese das articulações literárias utilizadas para composição” (BARBOSA, 1982, p.25).

A experiência de Oswald de Andrade com romance, em comparação, não foi tranquila, pois, ele insistiu na ruptura entre a representação e a realidade, “criando situações verbais ficcionalizadas e não o contrário” (BARBOSA, 1982, p.29). A teoria de Oswald de Andrade acerca da antropofagia auxilia a compreender a relação entre o localismo e o cosmopolitismo. *Macunaíma* de Mario de Andrade é, por sua vez, antes rapsódia do que romance e contorna as dificuldades de se cair nas armadilhas do modelo realista do século XIX, “pela invenção de uma escrita que não permite apenas a ruptura daquelas mesmas características narrativas, levando o texto para os limites do imaginário fabuloso” (BARBOSA, 1982, p.31). Mario de Andrade parodiza a história brasileira, tornando complexas as articulações entre a realidade e a representação, além de refletir sobre os desajustamentos entre o indivíduo e a história.

Em Graciliano Ramos, o modernismo brasileiro expande-se, na medida em que as relações complexas entre a realidade e a representação encontram-se na linguagem seca utilizada pelo escritor. Sem neologismos, com ausência de montagens abruptas, a prosa de Graciliano Ramos é precisa, e, por ela, transita a consciência da instabilidade que marca o moderno. Já Clarice Lispector amplia e intensifica os diáfanos limites entre a realidade e a representação, sem perder o controle da composição. Por fim, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, funda-se na exploração mítica das relações entre as culturas brasileiras (a sertaneja, a arcaica e a urbana) e as preocupações existenciais que o romance dos anos 40 culminava:

Operando umas das mais felizes articulações entre realidade e representação, Guimarães Rosa, ao redimensionar o indivíduo na história pela desarticulação entre as duas culturas brasileiras (tema que esta tanto na época de Capristano de Abreu quanto na de Euclides da Cunha), afirma o moderno de nossa literatura para além de qualquer mecanismo ou regionalismo. (BARBOSA, 1982, p.41)

A escolha dos romances por Barbosa, segundo Silviano Santiago (1989), neutraliza o potencial criativo dos romancistas brasileiros. Longe de questionar este ou aquele nome, é necessário indicar outras opções da escrita ficcional – “possivelmente uma outra tradição sem tradição” (SANTIAGO, 1989, p.92). Euclides da Cunha e Lima Barreto foram negligenciados. Lima Barreto organizou um texto que abrange tanto o leitor culto quanto o leitor comum, utilizando recursos dos meios de comunicação de massa como, por exemplo, o gancho e a redundância. Já Euclides da Cunha, em *Os sertões*, desvinculou-se do autoritarismo inerente do seu grupo e de si mesmo e contemplou os vencidos, vislumbrando neles uma verdade que escapa às diretrizes excludentes da modernização. Para Santiago, é preciso que o romance brasileiro ofereça um olhar desconfiado aos sistemas hermenêuticos do saber, “percebendo neles o ranço de um intelectual autoritário” (SANTIAGO, 1993, p.93).

O estudioso francês, Roger Bastide (1940), destaca o fato dos autores do final do século XIX e início do século XX apresentarem o hábito da escrita requintada. Esta característica engloba Machado de Assis, Euclides da Cunha, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos. Machado tornou-se aristocrata através da literatura. Em *Sertões*, existe uma preocupação com o rebuscamento linguístico em detrimento da coerência histórica e

geográfica. Euclides da Cunha constata que a civilização não guia as condutas do exército; narra o Brasil das contradições; afirma a sua impotência para descrever a violência. O sertão é o mundo do subdesenvolvimento, e não da modernidade, da República.

O projeto básico do modernismo, além da atualização da arte brasileira através de uma escrita de vanguarda, era o da modernização da sociedade através de um governo revolucionário e autoritário. Delineia-se, para Santiago (1989), uma “festa ambivalente”, uma história de convivência entre o pensamento autoritário e totalitário da esquerda e da direita. Os principais romancistas e poetas do modernismo conseguiram conviver com o Estado Novo, pois não havia distinção entre eles. A Revista *Lanterna Verde* englobava escritores da esquerda e da direita como, por exemplo, Jorge Amado e Murilo Mendes. Mario de Andrade estava engajado tanto no projeto cultural governamental paulista quanto no nacional. “Convivência no autoritarismo, consenso no projeto cultural. Mãos dadas: política e arte, Modernismo e Estado Novo” (SANTIAGO, 1989, p.80). Ser moderno nos anos 20, e durante o governo de Getúlio Vargas, denotava ser nacional. Nota-se que este conceito diversifica-se conforme as situações. O conceito de modernização vincula-se a aspectos sociais e econômicos. O conceito de modernismo ficou restringido ao evento da Semana de 1922 e as suas repercussões.

No contexto histórico do fim da ditadura, Silviano Santiago, no ensaio “Prosa literária atual no Brasil”, discorre sobre a necessidade da profissionalização do escritor. Neste contexto, reflexo da modernização da sociedade brasileira, há também o leitor-consumidor que irá possibilitar a circulação da mercadoria livro. “Transformado em mercadoria da sociedade de consumo, o livro passa a ter um temível (porque imprevisível) e subornável (porque manipulável) árbitro: o público” (SANTIAGO, 1989, p.89). Três problemas surgem quando o escritor, antes de se profissionalizar, já almeja o mercado: o romancista perde a sua identidade e seu papel social, atende exclusivamente às leis do mercado e não conhece o seu ofício. “Em lugar de o romancista imitar os ídolos *pop* internacionais ou as vedetes nacionais da Vênus Platinada (...) fará (...) a constante triagem de valores no interior da sociedade” (SANTIAGO, 1989, p.27). Ao fazer um mapeamento dos romances da época, Santiago percebe como característica a “anarquia formal”. Este aspecto demonstra a vivacidade do gênero romance, a sua maleabilidade formal:

Isso porque o romance – ao contrário dos outros gêneros maiores – nasce no momento em que se começa a duvidar do critério de imitação como motor para o novo. De todos os gêneros, o romance, como dizem os anglo-saxões, é o *lawless* por excelência. Gênero bandido, moderno porque liberto das prescrições das artes poéticas clássicas, o romance surge como consequência de uma busca de autoconhecimento da subjetividade racional. (SANTIAGO, 1989, p.30)

Um ponto comum entre os prosadores, nos anos da abertura no Brasil, apoia-se na tendência ao memorialismo: história de um clã ou autobiografia. Santiago (1989) percebe uma preocupação da ficção com a finalidade de “conscientização política do leitor”.

A objetividade e a tentativa de um “retrato coeso” das questões nacionais, marcas da ficção da década de 1970, para Flora Sussekind (1993), são substituídas por uma literatura preocupada em apontar as dificuldades em assumir o ideal da geração anterior. Em uma série de romances e contos dos anos 80, é visível a observação, descrição ou narração através das telas de cinema, TV e monitores de computador. O

uso de tais técnicas e de outras, como, por exemplo, o aproveitamento de *outdoors*, vídeos, notícias de jornal e publicidade reforçam a ideia da vida como espetáculo e do papel do leitor como *voyeur*. Este aspecto borra a fronteira entre vida pública e vida particular, como se todos fossem astros cujas vidas íntimas e públicas são projetadas na tela. A literatura dos anos 1980 investe em um caráter subjetivo e elege a figura do narrador para viabilizar este trajeto:

O alvo mais evidente? A figura mesma do narrador, a subjetividade, postos em questão seja, como em *Stella Manhattan* e *O nome do Bispo*, numa ficção próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositalmente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, (...) sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico; seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos” (SUSSEKIND, 1993, p.240)

A produção literária brasileira contemporânea, segundo Pellegrini (2001), parece resistir ao mercado, porém, a própria utilização de um discurso literário próximo à linguagem das mídias da sociedade de consumo insere-a nesse espaço mercadológico. A cultura está ancorada na “infinita proliferação de imagens cujos referentes iniciais já se perderam e que, impulsionadas pelo giro frenético do capital global, todos consomem ao mesmo tempo, em todos os lugares do planeta” (PELLEGRINI, 2001, p.54). No Brasil, os debates sobre o pós-moderno seguiram etapas sucessivas. Em um primeiro momento, ocorre a importação dos conceitos e das teorias do estrangeiro; posteriormente, se acirram os debates sobre os aspectos mais específicos dessas teorizações; e, finalmente, surge um relativo consenso acerca dos três aspectos. Em relação ao gênero romance, as grandes narrativas findam:

Isso não existe mais, numa cultura dominada por simulacros; daí o pastiche, uma espécie de canibalização acrílica dos estilos passados, que povoa a cultura pós-moderna. O tempo das grandes obras de arte individuais definitivamente terminou. (PELLEGRINI, 2001, p.57)

Em seguida, a relação com a história é problematizada. O romance histórico contemporâneo reinterpreta o fato histórico utilizando recursos da ficção e não da história. A escolha da ambiguidade e a presença do fantástico inventando situações, alterando fatos, deformando perspectivas, fazendo conviver personagens reais e fictícias, subvertendo as categorias de tempo e espaço são exemplos dos recursos ficcionais empregados. Ocorre, então, a transformação do sujeito.

A partir da aceção de Terry Eagleton, Pellegrini frisa:

O pós-modernismo de que falo é aquele que transforma cultura em mercadoria, sem nenhum pudor e, mais que isso, invertendo sua própria lógica, afirma orgulhosamente que, se cultura é mercadoria, qualquer mercadoria pode ser cultura, e ainda o que, valendo-se da perfeita simbiose operada entre a mídia e o mercado, apaga limites, escamoteia diferenças, com base na estética do espetáculo.”(PELLEGRINI, 2001, p.63)

O espaço do mercado, apesar de qualquer resistência, apresenta uma extensão coincidente com a própria economia.

Beatriz Resende (2008) promove reflexões entusiastas sobre a literatura contemporânea. Apesar das incessantes queixas de que há poucos leitores, de que o

livro vende pouco, etc., constata-se que surgem novos escritores e novas editoras. Recentes prêmios literários despontam, nos últimos anos, com valores mais altos. Os jovens autores não esperam mais a consagração pela academia ou pelo mercado; encontram diversas formas de organização, improvisam-se como críticos, formam listas de discussão, utilizam as oportunidades oferecidas pela internet. Novas vozes emergem a partir de espaços que até recentemente estavam apartados do universo literário. Uma expressão artística, oriunda da periferia das grandes cidades, cujo percurso iniciou-se através da música, alcançou a literatura e agora utiliza o seu próprio discurso. Além da fertilidade, Resende (2008) aponta para a qualidade dos textos e o cuidado na preparação da obra. A correção imediata feita pelos programas de computador, a originalidade na escritura e um repertório de referências da tradição literária são aspectos também constatados. Consequência da fertilidade, da juventude e das recentes possibilidades editoriais, a multiplicidade, a heterogeneidade em convívio não excludente revela-se na linguagem, nos formatos, na relação de busca com o leitor. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções do que é literatura. Há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical. Essa última se evidencia por atitudes, como a intervenção de novos atores presentes no universo da produção literária. Escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade eliminaram os mediadores na construção das narrativas com novas subjetividades, fazendo-se proprietários das suas próprias vozes. Na recusa dos intermediários tradicionais, essas vozes buscam a substituição dos editores pela criação de editoras em que tenham maior participação. Nas múltiplas possibilidades da ficção contemporânea, o tema mais evidente produzido na cultura no Brasil contemporâneo consiste na violência nas grandes cidades. A cidade real ou imaginária torna-se o *locus* dos conflitos privados, mas que são também conflitos públicos que invadem a vida e os comportamentos individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro que aparenta ser impossível.

Quando se reflete sobre as narrativas contemporâneas, não há como não se pensar sobre a contemporaneidade. Giorgio Agamben (2009) afirma que ser contemporâneo é não coincidir perfeitamente às pretensões de seu tempo. Esse deslocamento permite um recuo ao passado sem o desvio do presente. A função do contemporâneo é alcançar a legibilidade dos índices históricos, relacionando o tempo presente com outros tempos. É assim, ler de modo inédito o presente, embora o agora seja inapreensível, pois está dividido entre o “não mais” e o “ainda mais”. A condição para se pensar a contemporaneidade é cindir o tempo em mais tempos, inaugurando uma descontinuidade.

O desafio ao se debater sobre a ficção brasileira contemporânea reside no fato de que o objeto em questão é impreciso, pois envolve algo que está sendo produzido. Além disso, é importante escolher obras atuais em termos de manifestação do imaginário social, e não do momento da publicação. A imagem do céu estrelado de Hans Robert Jauss exemplifica a diferença entre as obras que atuam em um movimento inercial e as que ampliam o deslocamento. É preciso incluir nessa discussão o conceito de ficção que não abrange apenas o conceito de gênero literário.

Para Susana Scramim (2007), a literatura abarca uma noção maior do que a ideia de contemporâneo, pois é necessário que se assuma o risco de que ela seja deslocada para um local de passagem de discursos. “Escrever literatura do presente hoje tem a função de fazer coincidirem as coisas que a modernidade esgotou há muito: a possibilidade do conhecimento e da experiência” (SCRAMIM, 2007, p. 16).

O século XXI, segundo Karl Erik Schollhammer (2009), iniciou com a dispersão de temas e com estilos de convivência múltipla. Há uma ausência de modelos canônicos

como, por exemplo, uma nova Clarisse Lispector ou um novo Guimarães Rosa. Reconhece-se a importância da internet. No debate sobre a literatura contemporânea, faz-se referência a muitos jovens, mas não apenas a eles. Importam também autores que não gestaram a produção atual, mas que permanecem inovadores com suas obras, muitas vezes menos temerosos de radicalizações, de “profanações”. O realismo é o elemento chave na tentativa de delinear a heterogeneidade que caracteriza a literatura contemporânea:

Não terei coragem de definir fundamentos para uma nova arte e literatura políticas, pelo contrário, voltarei a essa discussão [realismo] para refletir sobre a simultânea vontade por parte de alguns escritores e artistas contemporâneos de se engajarem na realidade social e a dificuldade de traduzir esta vontade num projeto estético adequado. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.166)

O crítico, em sua reflexão, considera que a retomada de uma tendência realista está relacionada ao fato de se pensar a produção artística no contexto midiático em termos de incorporação da prosa de ficção à temporalidade e aos modos de expressão audiovisuais.

No ensaio “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, Cláudio Magris afirma que o romance é a própria modernidade e que apenas um romance que assumisse “os problemas científicos, mostrando como os homens vivem o mundo desagregado, poderia e pode alcançar o sentido da realidade” (MAGRIS, 2009, p.1026). Na postura supostamente alienada do romance perante o real é que se caracterizam as relações na contemporaneidade e que se localiza a identificação da derrocada do romance estando estreitamente ligada à sua permeabilidade aos *media* e à cultura de massa. Magris finaliza de forma apocalíptica:

O romance médio cada vez mais se assemelha (...) àqueles gêneros literários envelhecidos e antiquados que o grande romance moderno, ao irromper violentamente em cena, havia varrido. (...) No lugar desse novo epos utópico, um século após essa página de Lukács, parece triunfar um supermercado político-social, no qual os romances – com frequência remakes da tradição – são produtos secundários, mas respeitados e vendáveis. Talvez o romance termine em uma autoparódia involuntária. Mas esta, como dizia Kipling, é uma outra história. (MAGRIS, 2009, p.1026-27)

Donaldo Schüller (1989) afirma que o romance está morrendo e deve continuar a sucumbir:

Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto. A epopeia não pode morrer porque já há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta, a epopeia se eternizou. Alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo. (SCHÜLER, 1989, p.9)

A constante revitalização do romance é percebida, por exemplo, na diversificação da sua temática de produção, no seu diálogo com as mídias, nas vozes incluídas - inclusive as que não são autorizadas -, na expansão de espaços de publicação. Adaptação, sobrevivência, transformação, apropriações de novidades explicam a sua constante afirmação.

Ao que tudo indica, um dos desafios da literatura brasileira contemporânea é ampliar a representação do espaço social. Regina Dalcastagnè (2012) empreendeu uma pesquisa sobre 258 romances de autores brasileiros publicados pelas três editoras mais

importantes do país entre 1990 e 2004. Os dados assinalam que suas personagens são, em sua maioria, brancas, do sexo masculino das classes médias:

O resultado é que, como conjunto, nossa literatura apresenta uma perspectiva social enviesada, tanto mais grave pelo fato de que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção de discurso – a política, a mídia, em alguma medida, também o mundo acadêmico. (DALCASTAGNÉ, 2013, p.193)

Dom Quixote e Robinson Crusoe empreenderam as suas aventuras. Agora, não se trata mais de lutar contra os moinhos de vento da realidade ou buscar meios de sobreviver em uma ilha deserta. O romance - um bastardo que se impôs em meio aos gêneros estabelecidos secularmente – emancipou-se, metamorfoseou-se, multiplicou-se, promoveu apropriações inovadoras. Ao longo do tempo, tornou-se um meio de comunicação plural, com regras indefinidas, que determinam a sua constante expansão. É, simultaneamente, revolucionário e conservador, pois encontra-se seduzido pela ordem vigente e pelo eterno retorno de movimento. Seria ingênuo bradar pelo sonho único do romance em não atender ao jogo de interesses, porque o que importa é a sua força subversiva, anarquizante. O desejo de uma unidade fixa é inatingível devido a sua relação direta com a sociedade que, assim como este gênero, é arbitrária em suas formas, concepções e intenções. Esta contradição explica a sua força, permanência, vitalidade, fertilidade, potência e vigor para profanações.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p.55-63.
- BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade do romance”. In: PROENÇA FILHO, Domício (org). *O livro do seminário 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: LR Editores, 1982, p.19-42.
- BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. *Revista do Brasil*, São Paulo, vol. 3, nº 29, 1940.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p.249-348.
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.
- AUERBACH, Erich. *Mimeses*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “A crise do romance”. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p54-60.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões da literatura e da estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1988, p. 71-210, 397-428.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 289-330.
- BRAIT, Beth. (org.). *O sertão e os sertões*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- CORTAZAR, Julio. “Situação do romance”. In: CAMPOS, H.; ARRIGUCI R.,D.(ORGS.). *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 61-83.
- DLACASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte/Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2012.
- FOSTER, Edward M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 1998.
- GIDE, André. *Diário dos moedeiros falsos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

- GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Osasco, São Paulo: Novo Século Editora, 2011.
- LLHOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem escritor*. São Paulo: Ed. Alegro, 2006.
- PAMUK, Orhan. *O romancista sentimental e ingênuo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MAGRIS, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 999-1028.
- PELLEGRINI, Tânia. “Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?”. *Novos Rumos*, ano 16, nº 35, 2001, p.54-64.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008, p.7-40.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto-Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 75-97.
- SANTIAGO, Silviano. “Poder e alegria”, “Prosa literária atual no Brasil”, “Fechado para balanço”. In: _____. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.11-37, 75-93.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: _____. *Ao Vencedor as batatas*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.33-79.
- SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.
- SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2007, p.73-182.
- SUSSEKIND, Flora. “Ficção 80: dobradiças e vitrines”. In: *Papéis colados: Ensaio*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.
- TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992, p. 9-197.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994, p. 7-40.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.7-62, 310-322.

Recebido em: 27/05/2013

Aceito em: 20/09/2013

Publicado em: 23/12/2013

THE FORMATION AND THE DEVELOPMENT OF THE NOVEL

ABSTRACT: *The purpose of this article consists in presenting the formation and the development of the novel genre, in the 19th and 20th centuries with emphasis in the theory. Furthermore, the formation and the development of the novel genre in Brazil will be presented, considering the tradition initialized in the country in the 19th century, and thereafter, the production of the 20th century and beginning of the 21st century, with focus in the theory.*

KEYWORDS: *formation; development; novel.*