

**NOTAS SOBRE O ROMANCE E SOBRE A TEORIA DO ROMANCE:  
A QUESTÃO DA CONDIÇÃO HUMANA EM UM GÊNERO QUE AINDA VIVE**

**NOTES ABOUT NOVEL AND THE THEORY OF NOVEL:  
THE HUMAN CONDITION IN A GENRE THAT IS STILL ALIVE**

Tiago Martins  
Mestrando em Literatura Comparada  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
(tg.martins@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo tem o objetivo de estudar alguns aspectos do romance e entender o gênero como uma forma de reflexão sobre a condição humana dentro de uma sociedade capitalista. Este estudo será feito a partir da obra “Teoria do Romance” do crítico Georg Lukács. Mesmo a par dos avanços sobre a teoria do romance dentro da teoria da literatura, não se pode negar a importância do texto do crítico húngaro e, portanto, suas reflexões serão analisadas de forma a demonstrar que o gênero romanesco pode ser lido como uma oposição à sociedade capitalista, uma oposição no sentido de dar uma resposta ao esvaziamento de sentido dessa estrutura social que teve, por base, desde as suas raízes, a mercantilização da vida, com uma redução de todos os valores ao dinheiro, assim criando uma oposição entre a essência do homem e estrutura social que o rege. As obras *A Morte de Ivan Ilitch* de Leon Tolstói e *Animal Agonizante* de Philip Roth serão utilizadas para exemplificar essa oposição entre homem e sociedade, mostrando que nessa disparidade se encontra a reflexão e a oposição que constituem o romance.

**Palavras-chave:** Romance; Teoria do Romance; Georg Lukács; Sociedade

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to study some aspects of the novel and understand the genre as a form of reflection about the human condition in a capitalist society. The Georg Lukács’ study “The Theory of Novel” is used as a way to bring arguments to understand the novel as an opposition to the capitalist society, an opposition with the objective of giving meaning to a social structure which was always based in the marketisation of life, with its values always reduced to money. This creates an opposition between man’s essence and the social structure that guides him. The novels “The Death of Ivan Ilitch”, by Leon Tolstói, and “The Dying Animal”, by Philip Roth, will exemplify the opposition between man and society, showing the reflection and the opposition that characterize the genre.

**Keywords:** Novel; Theory of Novel; Georg Lukács; Society

“O romancista enrola a verdade na fantasia.”  
(Antonio Candido)

## **Introdução**

*A Teoria do Romance* é um clássico estudo do crítico húngaro Georg Lukács sobre um gênero que hoje é a “forma dominante com que a narrativa atingiu o seu círculo de divulgação e expressão mais altos, a ponto de tornar-se quase sinônimo de narrativa” (MOTTA, 2006, p. 25). Publicado, no ano de 1916, na “Revista de Estética e de História Geral da Arte” e, em 1920, em livro, a obra de Lukács é excepcionalmente bem escrita, em uma linguagem que é pura poesia. Em

seu estudo, o autor parte de uma comparação entre o mundo grego e o mundo contemporâneo. O primeiro – berço da epopeia – é valorizado em todas as suas peculiaridades, como um mundo adequado, enquanto o segundo – berço do romance – sofre uma triste análise, e daí – além de entendermos vividamente os mecanismos que desconcertam nosso mundo – somos expostos às bases histórico-filosóficas da epopeia e do romance. Um determinado tipo de sociedade gerou o primeiro gênero, enquanto outro tipo de sociedade gerou o segundo. Ou seja, com base materialista, Lukács entende que um gênero literário (ou qualquer aspecto estético) não é meramente o resultado da inventividade de autores ou de uma evolução isolada da forma, e sim um produto, um resultado de formas sociais de produção e de consumo de em um dado momento histórico.

Por isso mesmo, a obra de Lukács será analisada aqui como auxílio a uma tentativa de entender o romance como um gênero de reflexão sobre a condição social do homem. A partir de alguns postulados da obra do crítico, iremos entender o gênero romanesco como um gênero que pode ser uma oposição à sociedade capitalista, uma oposição no sentido de dar uma resposta ao esvaziamento de sentido dessa estrutura social que teve por base, desde as suas raízes, a mercantilização da vida, com uma redução de todos os valores – cada vez mais forte no atual período da história – ao dinheiro. O romance pode ser uma resposta não só ao embrutecimento cultural, à cegueira que o inculcamento de valores baseados na lógica do mercado pode causar, mas a qualquer tipo de conhecimento ou certeza baseados nas ideias frágeis do senso comum.

A pretensa resposta do romance a esses contextos citados será exemplificada com as obras *A Morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstói e *O Animal Agonizante*, de Philip Roth. Não há nenhuma intenção de se estabelecer qualquer tipo de comparação entre estas duas obras de épocas e contextos sociais tão diferentes, mas apenas de confirmar a capacidade reflexiva e crítica do gênero romanesco e seu embate contra a reificação, questão que o próprio Lukács traz à baila em seu texto. Sabe-se dos avanços nas reflexões sobre o gênero romanesco dentro da teoria literária, mas o objetivo deste ensaio é de renovar a discussão sobre o texto de Lukács, muitas vezes esquecido, e de, a partir disso, lembrar o quanto é imprescindível, ao lidarmos com a literatura, o imbricamento entre obra e sociedade.

## Notas sobre “a teoria do romance”

O mundo construído pelos homens para os homens é um cárcere. Esse cárcere é cheio de convenções que – com a mesma força de leis – determinam para onde o homem deve caminhar, o que ele deve sentir e, inclusive, o que ele deve pensar. O cárcere-mundo é um lugar irônico, pois as convenções criadas nele se opõem aos caminhos que os homens querem realmente trilhar e ao que eles de fato sentem. Para a manutenção desse cárcere e para a contínua permanência dos prisioneiros se dá algo exemplar: faz-se com que os homens acreditem nas convenções e aniquilem, assim, a sua própria natureza.

Nesse mundo, dados não são analisados como um meio para se (re)formular a teoria, o que ocorre é que se olha para a teoria para somente então verificar se o dado está “correto”. Mesmo que os dados sejamos nós. Assim, caso um prisioneiro sinta vontade de beber a água da chuva, primeiro o manual das convenções será consultado para, depois, se decidir se este prisioneiro deve ser considerado normal. E mesmo que o desejo de beber a água da chuva seja partilhado por um grande número de pessoas, a convenção criada é tão poderosa que esses sedentos prisioneiros se escondem, com vergonha de sua fictícia anormalidade. É dessa forma que o cárcere em que vivemos oblitera nossa real natureza, mascara e controla nossos impulsos e desejos mais humanos.

Emil Sinclair, do romance *Demian*, de Hermann Hesse, sente-se isolado do mundo quando percebe que os rumos de sua vida e de suas crenças (sua natureza, enfim) o afastam de sua família e de sua sociedade; Laurence Darrel, personagem de *O Fio da Navalha*, de Somerset Maugham, foge de uma vida comumente esperada (o casamento com uma bela jovem, a vida de trabalho e de posses em uma elite inglesa) para entregar-se ao mundo (vive em mosteiros, viaja a diferentes cidades, frequenta obsessivamente bibliotecas, à procura de alguma verdade nos livros) e assim faz o que sente que deve fazer, e não o que é esperado que ele faça; Daniel, o personagem de *A Idade da Razão*, de Sartre, sente-se um estrangeiro, um criminoso dentro de si mesmo, pois é homossexual; e Marcus Messner, o narrador de Philip Roth, em *Indignação*, entra em guerra com as convenções hipócritas do meio universitário em que vive. Muitos prisioneiros querem beber a água da chuva e, conformados ou não com as convenções tacanhas,

aparecem nas páginas de muitas obras literárias.

Que existe uma relação entre esse mundo impróprio a nós mesmos – entre esse cárcere que deveria ser o nosso lar, mas é um local hostil – e o gênero “romance”, é algo que aprendemos ao ler *A Teoria do Romance* de Georg Lukács.

Na passagem inicial da obra, Lukács faz um nostálgico e belíssimo elogio à estrutura do mundo grego, em tudo melhor que o nosso, pois nesse mundo o homem não era um ser dividido, essência e exterioridade não eram elementos divorciados; o mundo ainda não era um cárcere.

Afortunados os tempos para o quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela (LUKÁCS, 2000. p. 25).

“O fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas”. Ou seja, aquilo que cada homem leva na alma é compatível com a estrutura social em que ele vive. Distingue-se a diferença entre o mundo e o homem, mas jamais haverá uma cisão tão grande entre eles, pois o homem age de acordo com a sua alma e a sociedade não o castra, não o divide nem o destina a caminhos que sejam de todo incompatíveis com a sua natureza. Todo o ato da alma é significativo e integrado, “porque a alma repousa em si durante a ação”. A vida, nessa sociedade pré-capitalista, expressa a essência.

Essa é a era da epopeia, ou ainda, essa foi a era que permitiu a construção de um gênero como a epopeia. Esse gênero representa um mundo em que os valores de um personagem correspondem aos valores da comunidade. Os personagens não se isolam, nem sentem o horror da inadaptação, a ojeriza a outros seres que vivenciam valores tão opostos aos seus; os personagens da epopeia têm os mesmos ideais de seu grupo. Aquiles e Ulisses não representavam a si mesmos, mas sim uma comunidade inteira, pois:

Cada personagem que aparece [na epopeia] está à mesma distância da essência, do suporte universal, e portanto, em suas raízes mais profundas, todos são aparentados uns aos outros; todos compreendem-se mutuamente, pois todos falam a mesma língua, todos guardam uma confiança mútua, ainda que como inimigos mortais, pois todos convergem do mesmo modo ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma (LUKÁCS, 2000, p. 42).

Personagens isolados em sua própria natureza, de todo incompatível com as convenções do mundo-cárcere, não são próprios da era da epopeia, são próprios da era do romance. E é nessa diferença, relacionada a uma questão histórica e também filosófica, que se pode estabelecer uma comparação entre os dois gêneros, comparação que nos diz alguma coisa de importante sobre a constituição do romance.

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 59).

O personagem Emil Sinclair afirma que quem quiser nascer tem de destruir um mundo. Destruir um mundo porque esse mundo corrompe a totalidade. As falácias sobre as quais estão estruturadas as máximas que ditam o nosso modelo de vida nos alienam de nós mesmos. Ter de destruir a série de amarras que nos impedem de ser quem somos, de entender a nossa natureza além do cárcere é tarefa para os homens de hoje e é tarefa para os heróis do romance.

A totalidade da qual fala Lukács significa que algo pode ser perfeito, “porque nele tudo ocorre, nada é excluído” (LUKÁCS, 2000, p. 31). As convenções, as expectativas familiares e as exigências da civilização impediam Emil Sinclair de viver aquilo que ele sentia ser o certo. Ele queria apenas tentar viver aquilo que brotava espontaneamente dentro dele. Por que isso era tão difícil?, ele se questionava.

É tão difícil, pois não encontramos refletido na realidade o nosso próprio interior. Estamos distantes da essência, distantes de nós mesmos e só podemos revelarmo-nos através de uma “disputa hierárquica com a vida”. Segundo

Lukács (2000), todo personagem do drama moderno carrega este conflito consigo, é um pressuposto da existência e é pressuposto do romance. Nesse gênero, o indivíduo problemático, dividido e expulso de si mesmo, busca a sua essência, em um rumo contrário aos ventos que nos impelem à alienação, pois o conhecimento de nós mesmos vai de encontro às estruturas sociais. Não há tempo para a subjetividade. O homem aprende novas técnicas, adquire formas mais fáceis e modernas de se viver, de ser útil e de utilizar as coisas que existem no mundo a seu favor, mas o aprendizado subjetivo, a leitura de suas raízes anímicas é muito pequena.

Somos impelidos a um mundo estreito e utilitarista que se resume a alguns conceitos chave, conceitos que são uma espécie de código social, um comportamento que deve ser seguido por todos. Trabalhamos para ganhar dinheiro, ganhamos dinheiro para ser consumidores, pois estamos todos convencidos de que é a vida material que nos faz humanos e felizes e de que é a adequação do corpo a um modelo específico o que nos faz belos. E, para nos divertirmos, vemos na televisão uma exposição grotesca, uma transmissão hipnotizante desses mesmos valores sem significado. O conhecimento não é mais valorizado, pois não se precisa dele para ganhar dinheiro ou para adquirir bens materiais. A parcela de conhecimento que ainda existe é técnica e dividida, cada homem anula-se dentro de sua “área”, sabe apenas o que precisa saber para o seu trabalho, mas o conhecimento universal, aquele que é comum a todos nós, a subjetividade e o encontro consigo é posto de lado, pois todos têm de estar na correria da competência pela competência, do trabalho pelo trabalho, da aparência pela aparência. Corremos junto de um rebanho anônimo em busca de absolutamente nada.

Os heróis romanescos, em oposição, buscam algo. Eles representam aquela pequena parcela do mundo-cárcere que não acredita nas convenções e não se deixa, assim, aniquilar-se, esquecer-se. O romance completa o homem que é alheio a esse mundo alheio à subjetividade. O romance é a forma que representa uma realidade interior não encontrada nas estruturas sociais que nos regem e que nos sufocam.

Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como

cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades supra-pessoais do dever-ser; elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma. Constituem elas o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquiva-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age (LUKÁCS, 2000, p. 62).

Somente o mais recôndito da alma, então, escapa a esse mundo novo que nos obriga a ser um alguém que não queremos ser. E esse recôndito vai se tornando, cada vez mais, um espaço maior quanto maior for o contato que tivermos com uma realidade que é interior. Quanto mais conhecemos a nós mesmos, quanto menos introjetamos os mantras da atualidade, menos nos identificamos com o mundo externo.

Podemos depreender das palavras de Lukács que o gênero romance ergueu-se desse espaço interno comum a todos e que – por causa de uma certa estrutura social, a estrutura capitalista – foi tornando-se cada vez menor. É do degrau entre o que queremos ser/fazer e entre o que temos de ser e fazer que surge a estrutura do romance. Das leis que nos escravizam surge a busca por leis internas quase apagadas, varridas para uma terra de ninguém.

No mundo grego, era a própria alma a lei do homem. A lei vinha dele, pois, “o sujeito só é constitutivo quando age a partir de dentro” (LUKÁCS, 2000, p. 66). Não havia necessidade de busca, pois nada havia se perdido. Hoje não podemos ser completos, pois não podemos agir a partir de nós mesmos, o que nos vai na alma apenas regula a nossa realidade interna, mas não tem qualquer efeito sobre a realidade de fato. Aí mora a tragédia do herói do romanesco. E a tragédia de todos nós, pois se nos vemos refletidos nesses heróis, a ponto de lê-los e nos identificarmos com eles, então também somos heróis ou, talvez, anti-heróis, pois nunca ganhamos a guerra, a batalha entre um mundo sem significado e nós mesmos. Esse mundo vazio subsiste e nos vence pela força bruta com a qual ele deve agir sobre os homens para conseguir imperar, enganando-os.

Quando o anímico das estruturas já não pode tornar-se diretamente alma, quando as estruturas já não aparecem apenas como a aglutinação e a cristalização de interioridades que podem, a todo instante, ser reconvertidas em alma, **elas têm de obter sobre os homens um poder soberano irrestrito, cego e sem exceções para conseguir subsistir**. E os homens denominam “leis” o conhecimento do poder que os escraviza (LUKÁCS, 2000, p. 65 – grifo meu).

O desejo, a busca e a necessidade pela essência da vida – própria de um anseio reprimido – só tornou-se vigente a partir desse novo mundo que gerou um “abismo intransponível” entre a realidade do ser e as exigências do “dever-ser”. Afinal, quando não há abismos, quando não há cisões, não há questionamentos. A filosofia “é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação” (LUKÁCS, 2000, p. 26).

Como no mundo grego não há cisão, não há o momento da descoberta, a epifania de dar-se conta de que o mundo não é o reflexo de nossa alma. Nesse mundo o homem está em casa, pois “nele encontra a alma tudo de que carece, sem que precise criar ou avivar nada por si próprio, pois sua existência está abundantemente repleta com o descobrir, compilar e formar aquilo que lhe é dado imediatamente como congenial à alma” (LUKÁCS, 2000, p. 66).

É somente na luta com a vida convencional que pode existir romance. O herói romanesco, segundo Lukács, nasce de um alheamento do mundo exterior, esse homem descobre que está só e que as estruturas que o regem não tem significado. O romance surge de uma “reflexão polêmica” sobre a disparidade entre a essência do homem e o mundo.

Theodor Adorno tem posição semelhante à de Lukács ao afirmar que

[...] a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência (ADORNO, 2003, p. 58).

A forma interna do romance é, portanto, baseada em um indivíduo perdido que sai em busca de si mesmo, que procura entender o que lhe fala a sua natureza e quais são as suas próprias leis. O romance, então, é um gênero de



reflexão, que desvenda, a nós mesmos, o nosso próprio interior, escondido pela força com que as regras do cárcere-mundo nos são inculcadas. O romance desconstrói essas regras e – nos desvendando – nos leva a alcançar um elevado grau de autoconhecimento.

Atingir esse novo patamar nos modifica radicalmente, pois é quase como descobrirmos que o mundo em que vivíamos não era real. Descobrimos quem somos e agora temos de viver como estrangeiros em uma terra em que ninguém fala a nossa língua. Para Lukács, essa é a triste verdade que vem com esse autoconhecimento. A discrepância entre ser e dever-ser nunca será superada. A vida das ideias não se refletirá na realidade. Mas é somente na esfera das ideias – e, no caso, na esfera do romance – que podemos alcançar o máximo de aproximação de algum sentido para a vida e para aquilo que nós somos essencialmente. A constatação dolorida a que o autor nos leva é de que “esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena” (LUKÁCS, 2000, p. 82).

A forma interna do romance, para Lukács, também se caracteriza por outro aspecto. Sua configuração mais adequada encontra-se na forma da biografia. A incompletude, a fragmentação e a falta de significado descritos pelo romance fazem com que ele – para organizar essa realidade e transmitir uma ideia, uma tentativa de ordenamento do mundo – estruture-se a partir de uma organização mais rígida que a da epopeia.

[...] de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro do sentido da vida no autoconhecimento; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central ao problema vital simbolizado por sua biografia (LUKÁCS, 2000, p. 55).

O limite do romance é o limite da vida do herói. A ação se constrói em torno de um período de tempo que não é arbitrário, e sim relevante para um determinado autor dizer o que quer dizer. A trajetória do personagem tem de ser

apenas suficiente para que uma parcela do mundo seja enfocada. E o que leremos nessa trajetória é o herói problemático, indivíduo solitário, em busca de si mesmo *versus* um mundo destituído de sentido, que age sobre esse herói. Assim, essencialmente, o romance transmite uma ideia sobre a vida, sobre o mundo, dentro da história fictícia de uma determinada *persona*. A verdade está dissolvida na ficção, “enrolada na fantasia”.

Para Lukács, o romance – mesmo possuindo uma forma biográfica – não precisa narrar a vida inteira dos heróis, do seu começo ao seu ocaso, mas deve narrar apenas os pontos essenciais suficientes para descrever um determinado problema.

Que começo e fim dessa vida não coincidam com os da vida humana mostra que o caráter dessa forma biográfica está orientado por ideias [...] essa vida [do personagem do romance] só ganha relevância por ser a representante típica daquele sistema de ideias e ideais vividos que determina regulativamente o mundo interior e exterior do romance (LUKÁCS, 2000, p. 83).

O herói do romance, portanto, não é nada além de um objeto nas mãos do escritor, ele é peça fundamental apenas para relevar uma determinada face do mundo, um determinado problema filosófico que precise ser levantado.

O romance é a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência (LUKÁCS, 2000, p. 91).

Mas o romance também é maturidade. Lukács descreve o gênero como sendo a “expressão da virilidade madura”. Aqui a maturidade está relacionada à melancolia. A melancolia tipicamente adulta que nasce das experiências conflitantes, que nasce da austeridade de saber que o monstro da realidade e sua exigência por sacrifícios quase sempre nos vence. Maturidade e melancolia. A melancolia do conhecimento de que “a confiança absoluta e pueril na voz interior da vocação se rompe ou diminui, mas de que também é impossível extrair do mundo exterior [...] uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos” (LUKÁCS, 2000, p. 87).

Melancólicos são os heróis do romance – e melancólicos somos nós que nos identificamos com esses heróis – pois estamos completamente sozinhos,

pois estamos ilhados em um mundo que nunca será imbuído de sentido, pois vivemos em um lugar hostil e opaco para o qual a significação nunca terá valor.

Além da melancolia, Lukács fala de uma demonização do herói romanesco. Ele está possuído por um demônio, uma vez que é capaz de ver além das convenções e de quebrar com muitas delas, uma vez que ele se ergue sobre uma massa cega de si mesma e questiona leis inquebrantáveis para viver a partir de seus próprios valores.

O que antes parecia sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem (LUKÁCS, 2000, p. 92).

O mundo convencional e os valores estanques são miragens, caminhos sem saída que nos levam a lugar nenhum. O romance nos dá conteúdo para que nossos olhos diferenciem uma bela paisagem de uma parede de vidro.

Nietzsche acreditava que todos os valores sobre os quais a nossa civilização está fundamentada precisavam ser discutidos. Aquilo que foi ponderado seriamente até hoje pela humanidade seria pura ilusão. “Deus”, “virtude”, “pecado”, “além”, “verdade”, “vida eterna”, são conceitos falsificados até a raiz.

O romance, a literatura como um todo, e a arte em geral nos mostram que tudo está aberto à análise e é passível de reconstrução. Quando falamos em arte, estamos discutindo problemas humanos essenciais, problemas vitais para o herói romanesco e para nós mesmos. Os personagens do romance servem como antítese – e também como modelo – para aqueles que consomem as máximas falaciosas que ditam as regras de vidas que não podem ser regradas, modelo para os que não sabem que a vida vem do nosso interior, pois nunca tiveram contato com esse interior e vivem como se já estivessem mortos nas amarras sem significado de uma sociedade cega.

Transcender é preciso!

### **Notas sobre o romance**

O gênero “romance” nasceu em um meio hostil. Sofreu preconceito, não

foi considerado como literatura séria e foi até, é dito, motivo de vergonha para o escritor Walter Scott. Em um ensaio chamado *O Patriarca*, Antonio Candido (1989) conta que o autor iria receber o título de baronete do rei da Inglaterra justamente pelos romances que escrevia. No entanto, teve-se de arranjar uma justificativa diversa para esse título, pois os romances de Scott eram publicados anonimamente; não era atividade muito nobre se filiar a um gênero que não fora previsto por Aristóteles. Assim, Scott recebeu o prêmio por seus poemas. A camuflagem era mais digna.

Foi somente no século XIX – o século em que Dostoiévski escreveria *Os Irmãos Karamazovi* – que o romance atingiu o nível de literatura séria. Mesmo que o consumo de romances, antes disso, fosse enorme, não se sabia o suficiente sobre o gênero. Qual eram seus objetivos? Suas estruturas não previstas na “Poética” de Aristóteles seriam válidas? Seriam possíveis?

Candido (1989), em outro ensaio, *A Timidez do Romance*, fala de uma teoria do romance feita a partir do que os próprios romancistas diziam sobre o gênero em prefácios e outros trechos de suas obras. Foi um estudioso norte-americano, chamado Arthur Jerrold Tieje, o responsável por tentar sistematizar e entender a identidade do romance. Para o estudioso, “o conhecimento do intuito [dos romancistas] importa na medida em que este influi na composição do romance” (*apud* CANDIDO, 1989, p. 82). A pesquisa feita por ele chegou à conclusão de que os três principais objetivos expostos pelos romancistas eram os de “divertir, edificar e instruir”. O romance, então, ganha a imagem de “pílula dourada” ou de “remédio adocicado”.

Assim como os médicos e farmacêuticos misturam açúcar num remédio amargo mas necessário, ou pintam da cor do ouro uma pílula de gosto repelente, para levarem as crianças a ingeri-los em seu próprio benefício, a verdade crua e por vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos (CANDIDO, 1989, p. 84).

É esse o aspecto que interessa à discussão aqui proposta. Vemos que o romance é um gênero de reflexão desde as suas raízes e que os próprios criadores desse gênero expressavam que suas intenções eram a de transmitir

alguma verdade sobre a realidade a qual se lançavam seus textos.

Essas verdades, essa filosofia que – para Lukács – é a doadora do conteúdo da literatura, nos choca, nos transforma, nos organiza. Por vezes, encontramos a verdade decomposta com as cores da fantasia, mas não é sempre assim. Alguns romances nos doem de forma mais primordial, pois expõem verdades sem disfarces, e ler passa a ser um ritual de dor e de descoberta.

Se em alguns romances temos de desvendar a opacidade das ações – pois eles apenas narram as aventuras de heróis e nos deixam depreender, sozinhos, algum significado – em outros casos, os narradores não se contêm e se intrometem na história, analisando tudo, nos falando diretamente sobre a vida ou sobre os personagens em questão. A literatura torna-se quase um ensaio filosófico, psicológico, enfim, uma narração extremamente analítica, que fazendo uma pausa na ficção, se mostra direta, sem a menor disposição de esconder suas opiniões por detrás da fantasia.

O mundo terá se tornado um lugar tão árido e sem significado? Haverá tão pouco pensamento, filosofia e reflexão que alguns romances não mais escondem suas ideias e, por vezes, em páginas e páginas gritam por significado, gritam e imploram que falemos sobre a vida, que pensemos sobre a existência, que não nos percamos no vazio?

Com mais ou menos um século de diferença entre as publicações, *O Animal Agonizante*, por exemplo, de Philip Roth traz um narrador extremamente reflexivo, que a todo tempo desconstrói o óbvio, nos faz enfrentar a nós mesmos e a nossos comportamentos que são socialmente aceitos, mas que talvez escondam e calem um desejo que é o oposto de tudo o que demonstramos geralmente. Assim, por longas páginas, o enredo é deixado de lado e uma provocante discussão<sup>1</sup> sobre a vida, sobre relacionamentos e sobre o comportamento sexual de todos nós ganha

---

<sup>1</sup> Sabe-se que a diferença temporal entre os dois romances aqui apresentados deveria gerar discussões sobre as diferenças sócio-históricas que permeiam os textos de Tolstói e de Roth, até porque, dialeticamente falando, questões sócio-históricas transmutam-se em questões estéticas. No entanto, devido a uma questão de espaço, tais tópicos não serão discutidos, ficando claro que a intenção principal, bem mais simples, é apenas demonstrar o caráter questionador e opositor do romance. A leitura do ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo* de Adorno, no entanto, pode complementar questões que ficaram de fora desta análise, no sentido de o ensaio adorniano trazer uma interessante reflexão sobre as transformações estéticas do gênero romanesco no século XX, refletindo, inclusive, sobre o acréscimo de uma carga intensa de reflexão durante os enredos das obras, o que se opõe à estrutura dos romances realistas do século XIX, por exemplo. Ainda assim, reflexões mais contemporâneas sobre o romance poderiam ser relevantes para pensarmos sobre a obra de Philip Roth e, então, a sugestão de bibliografia seria *Postmodernist fiction* de Brian McHale.

vida. A visão de Roth sobre o sexo, sobre o amor e sobre o cinismo humanos sempre desagradou os pudicos conterrâneos do autor norte-americano. Talvez desagrade, pois o livro é um espelho que mostra além do que parecemos ser, que mostra que dentro de todos nós existe um animal imbuído de vida e de desejo.

Sexo sempre foi um problema. Não se quer admitir a importância que um ato tão animalesco, tão selvagem tem em nossas vidas. Então, ele é coberto com máscaras, floreado com convenções, com sedução, com mentiras. Para David Kepesh, o professor de crítica literária que é o narrador do romance de Roth, essas convenções não existem. Enquanto narra uma longa conversa com uma aluna – conversa na qual eles falam de pintores, de escritores, de seus passados, de seus objetivos – ele pensa:

Toda essa conversa! Eu mostrando Kafka e Velásquez a ela... por que é que a gente faz isso? Bem, a gente tem de fazer alguma coisa. São os véus da dança. Não confundir com sedução. Isso não tem nada a ver com sedução. O que se está disfarçando aqui é o motivo de tudo, o desejo puro e simples. Os véus ocultam o impulso cego. [...] Mas não é como uma conversa com o advogado ou o médico, em que o que vai ser dito no decorrer da conversa vai alterar o rumo dos seus atos. Aqui, você sabe o que quer, sabe o que vai fazer, e nada vai fazê-lo mudar de ideia. [...]

A grande peça que a biologia prega nas pessoas é que a gente já é íntima antes mesmo de saber coisa alguma a respeito da outra pessoa. No primeiro momento, já entendemos tudo. Um é atraído pela superfície do outro no início, mas também intui a dimensão mais profunda. E a atração não precisa ser equivalente: ela se sente atraída por uma coisa, você por outra. É a superfície, é a curiosidade, mas então, pum!, a dimensão profunda. É bom ela ser cubana, é bom a avó dela ser isso e o avô aquilo, é bom eu saber tocar piano e ter o manuscrito de Kafka, mas tudo isso não passa de um desvio no caminho que vamos acabar seguindo (ROTH, 2001, p. 20).

O narrador não tem vergonha de sua natureza indócil, de seus impulsos selvagens, e não lhe basta o enredo, ele tem de gritar diretamente, sem utilizar-se da pílula dourada, que “isso é a convenção instantânea, (...) a tentativa de transformar o desejo em alguma coisa que seja socialmente aceitável. No entanto, o que faz do desejo desejo é justamente o que nele há de inaceitável” (ROTH, 2001, p. 21).

Kepesh é um homem de sessenta e dois anos que leva uma vida baseada em seus desejos, aceitáveis para ele, inaceitáveis para os outros. Separou-

se da mulher quando seu filho tinha oito anos, dedicou-se à literatura e uniu os prazeres da arte aos prazeres do sexo. As várias amantes que teve ao longo de sua vida de solteirão envergonhavam seu filho, que via no comportamento do pai uma ofensa. Mas Kepesh só queria fugir das convenções.

Há uma passagem bastante interessante em que ele dá um conselho a seu filho, um conselho que poucos pais dão aos seus filhos, esse conselho é a base da vida de Kepesh, uma vida transgressora, sustentada não por princípios estanques, por máximas de senso comum, mas por leis internas.

O único tirano que pode pegar você aqui são as convenções, e elas realmente podem fazer um estrago. Leia Tocqueville, se você ainda não leu. [...] Ele não está ultrapassado, principalmente quando fala em 'homens obrigados a passar pela mesma peneira'. A questão é que você não deve achar que tem de virar *beatnik* ou boêmio ou hippie num passe de mágica pra escapar das garras das convenções. Pra conseguir isso, não é preciso adotar um comportamento exagerado, nem se vestir de modo estrambólico. [...] Nada disso. A única coisa que você precisa fazer, Ken, é encontrar a sua força. [...] Se você quer viver de modo inteligente imune à chantagem dos slogans e das regras que as pessoas seguem automaticamente, é só você encontrar a sua própria (ROTH, 2001, p. 71-72).

Kepesh é o herói de Lukács. Um herói que luta contra a vida convencional, mas que, de certa forma, conseguiu compreender o abismo que existe entre sua interioridade e o mundo, e conseguiu arranjar uma forma de vida mais adequada. No entanto, ele ainda luta, pois tem de continuar vivendo nesse mundo hostil, *contra* esse mundo hostil, com pessoas que têm valores totalmente diversos dos seus e com as quais ele não consegue se comunicar.

Nesse e em muitos outros romances de Philip Roth, o narrador não pode se conter, ater-se apenas aos fatos. A maneira como esses narradores veem o mundo, a maneira como eles se opõem aos absurdos das crenças das outras pessoas, ao mundo das outras pessoas, é tão crucial que eles não podem conter sua essência oponente.

Esse tipo de romance é muito comum, especialmente durante o século XX. Camus, Sartre, Hermann Hesse, Ítalo Svevo, W. Somerset Maugham, Milan Kundera não deixam as ações fluírem ou seus personagens moverem-se tranquilamente sem que algumas palavras ácidas, cruamente verdadeiras, filosóficas

ou simplesmente analíticas tomem parte entre as ações.

Algo mais sutil ocorre em romances nos quais toda a análise e todo o conteúdo ficam escondidos por detrás das ações dos personagens, ficam embaixo da superfície, em uma palavra, no sub-texto.

Esse parece ser o caso de *A Morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói. Neste romance, a vida de um funcionário público russo nos é narrada de forma breve. Seus valores, suas opções, suas escolhas nos são mostradas e são postas em cheque. Aquilo que parece ser o objetivo da vida de muitos, já no início do romance, é posto como um modelo de vida a ser criticado. “A história da vida de Ivan Ilitch foi das mais simples, das mais comuns e portanto das mais terríveis” (TOLSTOI, 2003, p. 20).

A narrativa da vida deste inglório juiz é narrada sem palavras ácidas, sem reflexões. É a partir das ações do personagem e, especialmente, a partir da crise que o assola, quando vê que a morte está tão próxima, que depreendemos o que há por trás da vida regrada e tão linearmente dentro das expectativas deste homem. Vítima de doença desconhecida e com o conhecimento trágico de que a morte está próxima, Ivan Ilitch se dá conta de que sua vida talvez tenha sido inútil. Ele questiona, no leito em que morrerá, se as preocupações que teve não foram inúteis e, por um momento, pensa que é ali, na fragilidade da doença, que está, de fato, vivendo.

Na vida simples e terrível de Ivan Ilitch tudo o que ele quis foi viver de acordo com a maneira como as pessoas viviam. Queria ganhar dinheiro, atingir posições de prestígio como juiz, ter uma vida de classe alta e, acima de tudo, poder mostrar isso para quem também valorizasse esse jogo de aparências. Os valores de Ivan Ilitch não eram construídos por ele mesmo, mas eram baseados no que as pessoas – que tinham a vida que ele almejava – faziam.

Ainda quando estudante fizera coisas que lhe pareceram vis e na ocasião o fizeram sentir-se enojado consigo, mas, mais tarde, percebendo que a mesma conduta era adotada por pessoas do mais alto nível e elas não a consideravam errada, chegou a não exatamente tê-las como certas, mas a simplesmente esquecê-las ou a não se incomodar ao lembrá-las (TOLSTOI, 2003, p. 23).

Ivan Ilitch estava disposto a ter uma vida convencional típica, importava-se com nada além de aparentar um certo estilo de vida, plenamente aceitável por todos. Nem o seu próprio casamento fora construído com base em sua



plena vontade, pois sua vontade era sempre conduzida por algo exterior.

Dizer que Ivan Ilitch estava casando apaixonado e porque sua noiva partilhava de suas opiniões seria tão falso quanto dizer que ele só se casava porque seu círculo social aprovava a escolha. Ivan Ilitch considerava sobretudo dois aspectos: o casamento lhe traria satisfação pessoal ao mesmo tempo em que estaria fazendo o que era considerado correto pelas classes mais altas (TOLSTOI, 2003, p. 29).

E toda a vida de Ilitch corria assim. O casamento, a posição de juiz e até a preocupação com decorar seu apartamento de forma que aparentasse opulência. Viver da maneira como todos esperam que se viva. Assim, ele achava que tinha uma existência plenamente satisfatória. Mas o homem que está satisfeito com seu destino nunca está preparado para o caso de a vida o desviar da rota e lhe oferecer algumas tragédias.

Ivan Ilitch, decorando um apartamento recém-comprado, cai de uma escada e sofre um machucado perto da coluna. A dor lateral acaba por tornar-se mais intensa até culminar em um diagnóstico médico duvidoso, mas que o alerta para a possibilidade de sua doença ser grave. E a doença é grave, mas não pode ser diagnosticada por nenhum médico, por melhor que ele seja. A posição de controle que possui sobre sua própria vida, o orgulho que tem pelo seu trabalho e pelas aparências que dão cores à sua realidade perde-se na insegurança de ser um enfermo que, dependendo do acaso, espera que as dores que o atingem fiquem mais amenas e não mais terríveis.

Sente-se medo da morte quando se lê Tolstoi. Sente-se medo de não viver uma vida que valha a pena e de arrepender-se. É irônico, mas é também triste, vemos as certezas do personagem em sua juventude – as convicções de que a vida resume-se a uma carreira, a um casamento e a uma moradia luxuosa – e depois vemos o momento em que ele se dá conta de que sua vida fora fútil e destituída de significado.

Ele começou a repassar em sua imaginação os melhores momentos de sua agradável vida. Mas, estranhamente, nenhum desses melhores momentos de sua vida tão agradável agora lhe pareciam o que pareceram na época – nenhum deles, exceto as primeiras lembranças de infância. Lá na infância, havia alguma coisa realmente agradável com a qual seria possível viver, se pudesse

recuperá-la. Mas a pessoa que conhecera essa felicidade já não existia; era como a lembrança de outra pessoa.

Do período que produziu o atual Ivan Ilitch para cá tudo que parecera, na época, alegria, agora se desvanecia ante seus olhos e transformava-se em alguma coisa trivial e, em alguns casos, até repugnante (TOLSTOI, 2003, p. 95-96).

Ao personagem ocorre que talvez ele não tivesse vivido como deveria. Viveu como os outros esperavam, viveu de acordo com o comportamento padrão de sua época, mas isso era diferente de viver como ele queria. A tragédia deste herói romanesco foi descobrir o abismo que existe entre quem ele se tornou e entre quem ele queria ser. A tragédia desse juiz competente foi a de enxergar, tarde demais, as exigências que o mundo exerce sobre nós. Seu maior erro foi o de acreditar que viver corretamente é, de fato, ceder, dobrar-se e moldar-se a essas exigências.

Veio-lhe à cabeça a ideia de que aquela sua leve inclinação para lutar contra os valores das classes altas, aqueles impulsos de rebeldia que mal se notavam e que ele havia tão bem aplacado talvez fossem a única coisa verdadeira, e o resto todo, falso. E suas obrigações profissionais e a retidão de sua vida e sua família e sua vida social tudo falso e sem sentido (TOLSTOI, 2003, p. 103).

Quando lemos “A Morte de Ivan Ilitch” temos medo. E que grande romance é esse, pois nos ensina – através do horror que sentimos ao ver a agonia final do personagem, que não quer morrer porque não viveu – a escolher o nosso próprio destino, a não seguir regras que se sustentam sem argumentos e que são apenas imperativos alienantes.

Seja com as palavras analíticas de um ensaio – mesmo que na disposição inaudita da poesia – seja através das ações das personagens, os romances nos ensinam a enfrentar a morte, pois é quando lemos que tudo aquilo que na vida nos é inadequado, que tudo aquilo que nos oprime e nos derrota é superado. Os romances nos ensinam a não esquecer a morte e nos mostram personagens que, mesmo vivos, vivem como se estivessem mortos. Em oposição a eles, vivemos. Ou admiramos e nos inspiramos naqueles outros que, como David Kepesh, constroem suas próprias leis, bem longe das melodias hipnóticas do mundo-cárcere.

## Conclusão

Em julho de 1962, Georg Lukács escreveu um prefácio que foi uma espécie de retrospectiva ao seu “Teoria do Romance”. Nessa autoanálise proposta, Lukács justificou as circunstâncias que desencadearam o texto: a eclosão da Primeira Guerra Mundial e um estado de ânimo profundamente desesperado com a situação do mundo teriam levado o jovem crítico – na época – a repudiar utopicamente a sociedade burguesa. Sendo bastante duro com sua própria obra, ele chega a afirmar que seu trabalho parte da mera intuição e de alguns poucos traços para formar conceitos gerais sobre o romance.

No entanto, talvez o único problema na obra do jovem húngaro tenha sido o de prever a morte do romance. Algo que se mostrou falso nos anos seguintes. O gênero está aí, apesar das inúmeras teorias sobre sua morte.

Este artigo não partilha da opinião do Lukács dos anos sessenta e acredita que não é utópico entender a sociedade capitalista como uma estrutura de certa forma prejudicial ao homem. Os rumos que este sistema tomou nos últimos anos – intensificando fortemente a ideologia do consumismo e a cultura do dinheiro, criando uma nova espécie de reificação atrelada à imagem (à mídia), que causa um bloqueio à crítica e à capacidade de transgressão – nos mostra que cada vez mais as palavras de Lukács fazem sentido. Nosso mundo atual se opõe com mais força a uma esquecida essência humana, e se o romance traz um herói que não age segundo uma estrutura superior, e sim segundo sua própria natureza, segundo sua própria utopia, então temos aí um resgate, temos aí uma crítica, um alerta, uma resposta.

Sob um certo aspecto, poder-se-ia argumentar que o romance não se opõe – de fato – ao discurso do capital, uma vez que o individualismo é essência do romance e a essência do capitalismo. A grande máxima do livro de Adam Smith é essa, afinal, de que o individualismo é útil para a sociedade. Segundo Ian Watt, em “A Ascensão do Romance”: “O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 1990, p. 14). O critério fundamental desse gênero – que era uma espécie de rompimento com o passado – estava na fidelidade à experiência individual, aspecto em que está, portanto, extremamente associado à sociedade burguesa. Porém, em grande parte

das obras romanescas, o herói – mesmo que individual, pois é raro se propor uma salvação através da coletividade – ao buscar seus próprios valores, ao tentar agir de acordo com a sua essência, quase sempre perde o jogo, geralmente é derrotado. É aí que está o momento crítico, é aí que está o ponto chave a partir do qual o gênero pode ser uma resposta à reificação que separa o homem de sua essência.

Muito deveria ser discutido, ainda, sobre o gênero romanesco para que pudéssemos tecer conclusões mais concretas. O próprio Ian Watt faz comentários importantes sobre a origem do gênero e Ferenc Fehér, em “O romance está morrendo”, dialoga diretamente com o texto de Lukács, afirmando-o e não concordando com a análise posterior do próprio crítico. Mas o espaço não é suficiente para mais elucubrações e a mensagem está dada: o romance pode trazer um nível de reflexão sobre o desnível entre “eu” e “mundo” que não se encontra em muitos lugares hoje, o gênero pode ser o último grito contrário à alienação, que – como uma peste – multiplica-se assustadoramente.

## Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

CANDIDO, A. A timidez do romance. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

\_\_\_\_\_. O patriarca. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

FEHER, F. **O romance está morrendo?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

HESSE, H. **Demian**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

MOTTA, S V. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ROTH, P. **O animal agonizante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TOLSTOI, L. **A morte de Ivan Ilitch**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.