

Linearidade e fragmentação: o gênero romance em sua historicidade¹

Evandro Rosa de Araújo (*)

Introdução

Este estudo, além de apresentar algumas correntes teóricas, também busca desenvolver uma análise comparativa para melhor exemplificar em quais aspectos o romance tradicional se afasta do moderno. Para tanto, utilizam-se as concepções metodológicas de análises de textos de Lubbock (1966), Dimas (1985), Fernandes (1986) e Moisés (2000), dentre outros.

O texto está dividido em duas seções. Na primeira, “Elementos pertinentes ao desenvolvimento do Romance”, mostra-se, de forma diacrônica e sem muitas delongas, o nascimento do romance e suas particularidades em cada momento histórico. O tópico faz uma retrospectiva dos principais marcos que sinalizam a ruptura da qual surgiu uma nova forma de composição, e tem como embasamento teórico autores como Silva (1974), D’Onofrio (1981) e Eagleton (2006), dentre outros.

Já na segunda seção, “A representação tradicional e contemporânea das personagens no romance”, analisa alguns fragmentos das obras *O Último dos Moicanos*, de James F. Cooper (1826/1922), *O Guarani*, de José de Alencar (1857/1999) e *Ulisses*, de James Joyce (1922/1967)². A análise é direcionada a partes específicas dos romances, com a ênfase recaindo sobre as personagens. Essa análise tem como fundamentos os estudos de Levin (1971), Humphrey (1976), Watt (1996), Foster (1999), Schüler (1989), Lukács (2004) e Rossoni (2002), dentre outros. Espera-se que este artigo cumpra o seu objetivo de mostrar um pouco da gênese do romance em diferentes tempos.

¹ As análises aqui apresentadas são um recorte da dissertação de Araújo (2011), “Linearidade e Fragmentação no Romance”, autor deste artigo.

(*) Professor da Universidade Estadual de Goiás. Mestre em Letras e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: evandrorj49@gmail.com.

² Colocou-se aqui o ano da publicação original das obras analisadas, para contextualizá-las historicamente, bem como o da edição consultada pelos autores, mas doravante somente esse último será utilizado no texto.

Elementos pertinentes ao desenvolvimento do romance

Em um mundo muito distante da realidade atual, governado por reis ou rainhas, marcado por grandes guerras e no qual imperava o misticismo, o sagrado e crenças diversas que em nada poderiam ser comparadas com as de hoje, já existiam obras de arte que perduraram no tempo e eram lidas e consideradas objetos de valor de rara beleza que serviram de inspiração para muitos escritores sob diferentes propósitos. Eliade (2013, p. 124) salienta que “[...] é através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transumana, que nasce a ideia de que alguma coisa existe realmente, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação a sua existência”. Certamente a arte, em todos os tempos, serviu a esse propósito.

Autores como Sófocles (497 a.C. - 406 a.C.), com obras como *Ájax Furioso* (450 a.C.), *Antígona* (442 a.C.), *As Traquínias* (496-406 a.C.), *Édipo Rei* (427 a.C.) e *Electra* (420 - 410 a.C.), e Homero (928 a.C. - 898 a.C.), idealizador dos maiores poemas épicos ocidentais de todos os tempos, *Ilíada* e *Odisseia*, possivelmente escritos no século VIII a.C., são exemplos a serem seguidos. Conforme Campagnon (2006, p. 229), “[...] a obra de valor é a obra que se continua a admirar, porque ela contém uma pluralidade de níveis capazes de satisfazer uma variedade de leitores”.

As obras de Sófocles e Homero evidenciam, portanto, o quanto o objeto artístico pode ser singular e consegue sobreviver à prova do tempo, imortalizando seus criadores, suportando as incertezas da história e renascendo a cada leitura. É pensando sobre elas, portanto, que se inicia este tópico. Para D’Onofrio (1982, p. 11), “[...] a primeira forma de literatura narrativa é constituída pela poesia épica”. Com essa citação é possível afirmar que seria impossível se falar da gênese do romance, nos moldes com que se evidencia nesta parte do artigo, sem remeter a tempos longínquos, pois esse gênero, embora tenha recebido esse nome no século XVIII, na verdade tem suas raízes em épocas muito distantes. Teóricos como Silva (1974), D’Onofrio (1982), Moisés (2000), Luckács (2004), Eagleton (2006) e tantos outros afirmam que o romance tem uma história genealógica iniciada na poesia épica e em narrativas primordiais, e vai evoluindo ao longo do tempo.

Já outros teóricos, tais como Muir (1970), Lins (1976), Watson (1999) e Rossoni (2002), embora não neguem que o romance seja o resultado de um processo diacrônico evolutivo, preferem centrar as suas pesquisas mais na composição estrutural narratológica

do que em sua gênese evolutiva propriamente dita. Trabalha-se neste tópico com a primeira concepção, a da evolução diacrônica do gênero, mas em outras partes deste artigo as concepções estruturais do texto serão também abordadas.

A forma romanesca, embora seja vista como contemporânea, por focalizar sempre os problemas de sua época, tem suas raízes fortemente ligadas às antigas epopeias. É impossível não associar sua genealogia a obras clássicas da literatura universal, tais como *Ilíada* e *Odisseia*, dentre outras, como já anteriormente mencionado, principalmente pelo caráter de narratividade que possuem. Leite (2002, p. 10) mostra um pouco da trajetória evolutiva dessa forma literária:

Estudando o desenvolvimento histórico da epopeia, desde os seus modos mais simples (epigramas), inscrições em monumentos, poemas didático-filosóficos, teogonias e cosmogonias até chegar à epopéia propriamente dita, Hegel se detém nesta, tentando caracterizá-la como uma “totalidade”, para depois vê-la se transformar no romance que, para ele, é a “epopéia burguesa moderna”.

Como se observa na citação, o romance não nasce repentinamente, e sim mediante o esforço de aprimoramento da habilidade compositiva dos artistas, que o criam como uma representação do meio social, buscando atingir o que Aristóteles (2005, p. 28) diz: “A obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”.

Pensando assim, o poeta não poderia permanecer sempre com a mesma mentalidade compositiva ao longo da história, enfocando sempre as mesmas questões, pois o comportamento humano se modifica à medida que vai sendo exposto a novas experiências. Não é à toa que Silva (1974, p. 150) afirma que “a obra literária tem de possuir, por conseguinte, uma conexão com objetos, seres e fatos reais, deve mergulhar na experiência humana e na realidade social”. Dessa forma, o objeto literário acaba cumprindo também uma função social, mas nem por isso deixa de ser o que ele realmente representa, que é a expressão máxima da individualidade do artista.

Aristóteles (2005, p. 29) também salienta que o artista da palavra há de ser o idealizador mais das “fábulas que dos versos, visto que é poeta por imitar e imita ações. Ainda quando porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador”.

Então, se a literatura é o espelho da sociedade, como afirma Silva (1974), e tendo em vista a inevitabilidade do desenvolvimento humano, torna-se evidente a evolução da literatura e em especial do gênero romanesco. Assim, considerando esse tal qual se apresenta na contemporaneidade, é fundamental que se tenha em mente que as mudanças refletem o resultado de um longo processo evolutivo, em termos de representação mimética, como salientam Silva (1974), Monteiro (1984), Moisés (2001) e tantos outros.

Se for feito um estudo das obras primordiais³, é possível notar que, na Idade Média, os artistas ocidentais se preocupavam com frequência em tratar os temas mais comuns daquela época, fazendo uso de uma moral divina que conduzisse a todos a uma reflexão sobre os caminhos religiosos, pois a figura do artista era a de um homem anônimo a serviço da fé.

É ainda sob a influência dos clérigos que a literatura gética do século XII deriva para as novelas cortesãs ou “romances cortesês”, e a virilidade rude das primitivas canções de gesta aparece atenuada pela invasão de episódios amorosos e novelescos, de procedência clássica, que chegam ao conhecimento da nobreza através de reelaborações da Eneida, da Tebaida de Estácio, da História de Alexandre do pseudo-Calístenes, operadas pelos clérigos (SPINA, 1999, p. 29).

Além disso, era evidente a prevalência da noção de que tudo era resultado de uma inspiração divina e que o homem era um ser a serviço de Deus, e isso se manteria, de certa maneira, até o advento do Renascimento. Constata-se, pois, que não houve grandes mudanças na produção artística desse período, devido à tradição imposta pela igreja, como pontuam Spina (1999), Moisés (2001) e outros teóricos. Também a forma romanesca e o romance embrionário ainda permaneciam com estruturas frágeis, se comparados com as formas compositivas que viriam a partir de então.

Essas narrativas ficcionalizavam situações irreais que pouco correspondiam à realidade e, ao mesmo tempo, não desenvolviam aspectos necessários para que essas obras pudessem atingir um ideal mais completo de verossimilhança.

O Romance barroco apresenta-se estreitamente com o romance medieval e caracteriza-se geralmente pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis: naufragos, duelos, raptos, confusões de personagens, aparições de monstros, de gigantes etc. (SILVA, 1974, p. 254).

³ “Obra primordial” foi a expressão utilizada por Todorov (1970, p. 105) para denominar “uma imagem de uma narrativa simples, sadia e natural, uma narrativa primitiva que não conheceria os vícios das narrativas modernas”.

Com o passar do tempo, com o insistente desejo do artista de se libertar das influências da igreja e com a busca gradativa dos autores por novos métodos de composição, as obras tendiam a uma mudança, mas o fantasioso e a religiosidade ainda continuavam sendo a constante temática dos romances. Não demorou muito para que essa inspiração deslocasse, em muitos aspectos, o seu foco “primitivo”, enquanto os temas recorrentes, descritos na citação anterior, acabaram deixando de ser objeto principal de inspiração dos artistas dos novos tempos que se firmavam. Assim, o romance vai tornando-se uma forma mais evoluída e ganha espaço no franco gosto do leitor daquela época.

Refletindo sobre as mudanças processadas no romance, Silva (1974, p. 249) faz uma consideração importante em relação à rápida valorização dessa forma artística: “De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se, em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico, etc.” O estudioso complementa dizendo que “[...] o romancista, de autor pouco considerado na república das letras, transformou-se num escritor prestigiado em extremo, dispendo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência nos seus leitores” (p. 249).

A modernidade⁴ e as novas concepções dos artistas diante de suas criações tornaram possível uma reformulação do processo de composição do escritor. A partir de então, pode-se dizer que o romance se tornou uma forma literária que revolucionou o mundo das artes, conseguindo, sempre, acompanhar as diversas mudanças sociais, refletindo as ações humanas em seu meio. Silva (1974, p. 249) enfatiza o franco desenvolvimento histórico da forma romanesca:

Na evolução das formas literárias, durante os últimos três séculos, avulta como fenômeno de capital magnitude o desenvolvimento e a crescente importância do romance. Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas, sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos.

⁴ O termo refere-se em parte ao posicionamento de Giddens (1990, p. 11), para quem a “modernidade refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que posteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência”.

Como o teórico mostra, a partir da modernidade, o romance cada vez mais se firma como expressão literária híbrida e sujeita às influências do meio, trazendo sempre para a superfície temas que muitas vezes eram negligenciados, proibidos ou pouco abordados. Transforma-se gradativamente em uma expressão artística que mostra as múltiplas reações do ser humano diante do seu contexto histórico, enquanto busca abandonar o impossível para lançar mão do crível. Pode-se dizer que “o romance não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem” (SILVA, 1974, p. 263).

Entendendo-se que o romance contemporâneo é uma forma que passou por um longo processo de evolução, não seria pertinente estudá-lo sem buscar as bases romanescas que serviram de matriz para a edificação das novas narrativas. Na verdade, um dos caminhos para compreender esse processo é observar que esse tipo de arte é o resultado de uma evolução; assim, lendo obras de diferentes épocas, fica evidente o seu longo processo de maturação.

Naturalmente, em cada momento histórico surge uma nova tendência compositiva que aos poucos é adotada pelos artistas, e essa singularidade logo se torna o ponto de referência daquele momento, sendo adotada e logo reproduzida pelos escritores do período. Era, pois, necessário cativar os novos leitores da época e, conforme afirma Schüler (1989, p. 7),

com o barateamento do livro, ler deixou de ser privilégio de nobres e burgueses. O romance, valendo-se da vulgarização da página na imprensa, arrebato a preferência de ampla faixa populacional. A fome de ficção passou a ser saciada pelo romance-folhetim.

Assim, no século XVIII, com a Revolução Industrial e a consolidação da classe burguesa nas cidades, tornou-se possível mais uma grande reformulação dos conceitos artísticos de produção de obras romanescas, porque o acesso à leitura foi sendo popularizado. O livro deixa de ser objeto de luxo e privilégio de alguns poucos intelectuais para tornar-se um instrumento de fácil acesso, contribuindo, assim, para a completa efetivação do romance como legítimo representante do homem moderno. “Muitos observadores do século XVIII achavam que essa época assistiu a um notável e crescente interesse popular pela leitura” (WATT, 1996, p. 34).

O artista, a partir de então, assume uma nova conotação no meio social. Sua criação não servia somente aos clérigos e nobres, pois buscava desenvolver um objeto

artístico que alcançasse leitores de todas as classes. Nesse momento histórico, a arte visivelmente torna-se mais acessível, pois de certa forma passa a ser objeto de consumo também das *massas*.

Os leitores de romance, ao se libertarem da oralidade medieval, adquiriam novos hábitos. O romance criou núcleos não sujeitos ao púlpito, veículo privilegiado de ideias e centro de coesão social. A leitura, restrita a um reduzido número de clérigos letrados, conquistou novos espaços (SCHÜLER, 1989, p. 6).

No desenrolar do século XVIII, os temas artísticos mais uma vez tiveram de se adequar àquele momento histórico, pois os tempos eram outros, diferentes daqueles que marcaram a idade clássica. A filosofia de vida, por sua vez, alcançava um novo estágio de desenvolvimento, identificado, a partir de então, por um materialismo e um ceticismo perenes, que influíam no estabelecimento da ordem social e artística. Assim, foi naquele século que se questionou, de forma significativa, a existência humana e a sua representatividade em face das novas crenças e dos novos ideais que se estabeleciam.

Mas não foram somente os temas artísticos da obra romanesca que tiveram de se adequar ao novo momento. Na verdade, muito pouco do método clássico de se fazer arte permanecia no moderno. Em vez de buscar inspiração nos antigos modelos gregos, ou nas peculiaridades da épica tradicional, os artistas nutriam-se da origem de seu povo, construindo assim uma identidade que fugia drasticamente dos modelos pré-moldados de outras épocas.

O romance pressupõe uma realidade tornada prosaica, sem a transcendência do mundo épico onde habitam deuses e heróis, mas procuraria, nessa realidade prosaica, restituir aos acontecimentos e aos indivíduos a poesia de que foram despojados. O tema básico do romance seria o conflito entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias (LEITE, 2002, p. 10).

A arte renascentista pouco representava essa nova realidade que se estabelecia. As narrativas e os poemas produzidos em outros tempos perdiam espaço para uma manifestação nova e necessária, que já há algum tempo vinha se gestando na mente dos artistas. “Na verdade, o romance nasce como testemunho do declínio de um período, a Idade Média. Em vez da imobilidade, o romance toma, ao nascer, consciência da transformação. No Medievo, as ideias, os conceitos abstratos valiam mais que a realidade concreta” (SCHÜLER, 1989, p. 5).

Outro aspecto que não pode ser descartado é que essa forma literária foi criada para atender ao gosto excêntrico dos novos ricos, que aos poucos foram se formando como classe e viam no livro um passatempo ideal. Nessa época, segundo a concepção de Moisés (2002, p. 159), o romance era

entretenimento, ludo, passatempo duma classe que inventou o lema de que tempo é dinheiro, [...] traduz o bem-estar e o conforto financeiro de pessoas que remuneravam o trabalho do escritor no pressuposto de que a sua função consiste em deleitá-las. E deleitá-las oferecendo-lhes a própria existência, artificial e vazia, como espetáculo, mas sem que a reconheçam como sua, pois, a reconhecê-la, era sinal de haverem superado os limites da classe.

Nessas manifestações romanescas, consideradas por muitos como a máxima representação dos novos tempos, era comum a exploração de temas como a natureza, a idealização da mulher e o retorno às origens nacionais. Também a floresta, o índio e seu *habitat* eram constantemente explorados. Assim, muitos artistas escreviam romances que buscavam certa linearidade cronológica na história, de forma a manifestar uma sequência com início, meio e fim. Aos poucos, os artistas foram percebendo que esse modo de fazer romances já não estava convencendo os leitores, e foi por isso, entre inúmeros outros fatores, que no século XIX começam a surgir com mais intensidade obras que buscavam muitas inovações no modo de narrar, afinal, os tempos eram outros e a sociedade também.

Depois do declinar do século XIX e nos primeiros anos do século XX, começa a processar-se a crise e a metamorfose do romance moderno, relativamente aos modelos, tidos como clássicos, do século XIX; aparecem os romances de análise psicológica de Marcel Proust e de Virgínia Woolf; James Joyce cria os seus grandes romances de dimensões míticas, construídos em torno das recorrências dos arquétipos (*Ulisses* e *Finnegans Wake*); Kafka dá a conhecer os seus romances simbólicos e alegóricos (SILVA, 1974, p. 263).

Com a irrupção das guerras, a individualização, a perda da noção temporal e as descobertas relacionadas à exploração dos recônditos da mente humana, foi possível descobrir novos caminhos para a arte, como ficou claro na leitura da citação anterior. Assim, muitos escritores, buscando alcançar o gosto cada vez mais *seleto* do público leitor, vão gradativamente inovando as técnicas de composição e representando não mais uma realidade artística idealizada, e sim uma representação mimética da vida cotidiana. Foi nessa época, quando os valores românticos tradicionais não conseguiam mais influenciar o homem do pós-guerra, que muitos escritores romperam com a forma da narrativa linear e buscaram assim experimentar novas técnicas de composição.

Conforme pontua Rosenthal (1975, p. 1), “a moderna consciência linguística mostrou-se capaz de descobrir novas possibilidades, propondo-se a refletir, através de construções sintáticas revolucionárias e de arrojadas composições de palavras, a vida interior dos nossos dias”. E o teórico tem razão, pois, na contemporaneidade, os vários elementos da obra chamada romance foram reformulados em múltiplos aspectos para alcançar métodos inovadores de redigir narrativas. Dessa maneira, constatada a existência de uma mobilidade evidente na forma de se fazer romance e de uma multiplicidade de olhares sobre sua constante reformulação, espera-se que este texto, em seu conjunto de seções, consiga demonstrar, por meio da análise da teoria e da crítica literária, a evolução dos principais elementos da narrativa romanesca contemporânea e a forma como ela se afastou dos moldes tradicionais.

A representação tradicional e contemporânea das personagens no romance

A personagem é um dos elementos essenciais na elaboração de um romance, porque as narrativas somente têm condições de sobrevivência quando representam, de forma verossímil, a sociedade na qual estão ambientadas, conforme asseguram Rosenfeld (1976), Aristóteles (2000), Moisés (2000), Booth (1980) e outros. Toda obra romanesca, ao ser edificada pelo artista, é cuidadosamente planejada. “Criação do tipo que praticamos todos os dias; estamos continuamente reunindo nossas evidências fragmentárias sobre as pessoas ao nosso redor e moldando suas imagens em nossos pensamentos” (LUBBOCK, 1957, p. 7, tradução nossa)⁵.

O artista pensa e medita por certo tempo sobre cada identidade que vai sendo revelada à medida que a obra vai ganhando forma. Moisés (2000, p. 226) afirma:

Entendemos, inicialmente, o que vêm a ser personagens de romance: ‘pessoas’ que vivem dramas e situações, à imagem e semelhança do ser humano, ‘representações’, ‘ilusões’, ‘sugestões’, ‘ficções’, ‘máscaras’, de onde ‘personagens’ (do lat. *Persona*, máscara).

Nesse caso, como o caráter está tão intimamente ligado ao disfarce e à imitação, é tarefa do artista a correta representação, para convencer melhor os leitores.

⁵ “Creation of kind we practice every day; we are continually piecing together our fragmentary evidence about the people around us and molding their images in thought” (LUBBOCK, 1957, p. 7).

A seguinte passagem de *O Guarani*: “dois frutos bastaram, um serviu para envenenar a água e as bebidas dos aventureiros revoltados; e o outro acompanhou-o até o momento do suplício, em que passou de suas mãos aos lábios” (ALENCAR, 1999, p. 269) permite identificar, na construção do herói, a manipulação do narrador que deseja que o leitor acredite que Peri é um ser verossímil e um legítimo herói romântico. Essa atitude de Peri é interpretada por Silva (1974, p. 372) da seguinte forma: “A vida moral passa deste modo a ser regida pelo sentimento, sobrepondo-se os direitos do coração”. Com esse ato de lealdade, o protagonista morreria de forma heroica e salvaria a donzela e sua família.

Diferentemente, pode-se dizer que muitas das figurações das personagens de romances, como no caso de *Ulisses* (JOYCE, 1967), são entes comuns encontrados no meio social, pois, afinal, como muitos estudiosos admitem, a inspiração criativa é própria do universo real no qual o artista habita, enquanto aquele ideário de bom selvagem nunca existiu. Mas é evidente que, no romance contemporâneo, as personagens não são os mesmos seres como réplicas; o máximo que elas alcançam, quando aprisionadas nas páginas intransponíveis do livro, é o estágio de metáfora. Nesse sentido, é pertinente a análise de Brait (1999, p. 12):

Partindo da premissa de que a personagem é um habitante da realidade ficcional, de que a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos, mas reconhecendo também que essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento, cabe inicialmente perguntar: De que forma o escritor, o criador da realidade ficcional passa da chamada realidade para esse outro universo capaz de sensibilizar o receptor? Que tipo de manipulação requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos? Ao colocar essas questões, caímos necessariamente no universo da linguagem, ou seja, nas maneiras que o homem inventou para reproduzir e definir suas relações com o mundo.

A citação vem ao encontro do propósito deste texto, cuja premissa é a de que, para tratar de personagens romanescas, é necessário que se compreenda antes como o artista manipula esse complexo processo de representação, cujo enfoque principal é a cópia artística do real. Observados esses aspectos, vale lembrar ainda Aristóteles (2005, p. 58), quando diz:

Na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é mister ater-se sempre à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com

o necessário e verossímil, e que o mesmo aconteça na sucessão dos acontecimentos.

É importante ponderar que a representação artística desses seres ficcionais aprisionados no universo de papel quase sempre nasce do real. É o real que fornece elementos para enriquecer a mente do artista, que assim constrói personagens com identidades próprias, mas que sejam, em certo sentido, similares ao real circundante. Durante os séculos XVII e XVIII, os romances tradicionais primavam pela representação de um universo de papel habitado por sombras e que era, em muitos aspectos, a réplica artística do real; todavia, não se conseguia atingir o máximo de sua representação mimética. Somente com os romances contemporâneos é que houve essa evolução, pois a maioria das personagens ganhou voz, e o narrador conseguiu se esconder, passando quase despercebido.

Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do imperfeito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance (ROSENFELD, 1969, p. 82).

Houve, portanto, uma completa revolução no trato criativo, pois, em se neutralizando o narrador, o sujeito personagem ganharia voz. Sabe-se que durante muito tempo o artista desenvolveu narrativas inspiradas na história factual: as personagens eram transferidas da “História para a história”. Portanto, buscou-se no índio, que era considerado uma figura excêntrica e objeto de curiosidade, e em personagens históricos, o modelo para se atingir o ideal mimético capaz de convencer os leitores. A esse respeito, Rosenthal (1974, p. 44) diz o seguinte:

Antigamente o romancista procurava estabelecer, desde o início, uma impressão de realidade, multiplicando dados e datas que pudessem contribuir para dar ao seu relato o caráter de “cópia” da realidade; observa-se que o autor moderno se distancia deliberadamente da chamada realidade “objetiva” ou aparente.

A técnica compositiva utilizada no século XVIII e início do século XIX mantém uma distância considerável das novas formas romanescas de hoje. Em *O Guarani* (ALENCAR, 1999), por exemplo, a descrição física do personagem Peri – assim como a que foi feita de Uncas, em *O Último dos Moicanos* (COOPER, 1996) –, é tão idealizada que não consegue convencer o leitor contemporâneo, uma vez que o artista constrói um

arquétipo que não corresponde fidedignamente aos selvagens habitantes das terras americanas.

Assim também as mocinhas Ceci (*O Guarani*) e Cora (*O Último dos Moicanos*) são igualmente prejudicadas pelo excesso de cuidado e ornamentação impostos pelos artistas. Não existem defeitos nessas personagens, somente qualidades. Mas no que diz respeito aos antagonistas Loredano (*O Guarani*) e Mágua (*O Último dos Moicanos*), suas vilezas são exploradas ao máximo, para que seja reproduzida a luta entre o bem e o mal, em que o bem sempre tinha de sair vencedor. Ao construir personagens com essas características, o artista parece desenvolver o conselho de Aristóteles (2005, p. 59), que diz: “quando o poeta deve imitar homens irados ou descuidados ou com outros defeitos análogos de caráter, deve pintá-los tais quais são”. Mas o que se observa é que, em alguns aspectos, essa representação não alcançou de maneira plena o seu objetivo e deixa muito a desejar diante de composições contemporâneas.

Em *O Guarani* e *O Último dos Moicanos*, a história somente é apresentada via narrador. As personagens, embora sejam cuidadosamente delineadas em muitos aspectos, infelizmente não atingem a profundidade necessária para convencer o leitor contemporâneo. As opiniões, os atos e os discursos, como um todo, são uniformes. Peri apresenta essa linearidade, e o leitor percebe que sua conduta de fidelidade aos Mariz não mudará e que, de forma assexuada, ele continuará defendendo Ceci, romanticamente, sem esperar nada em troca. Inclusive, será capaz de lutar contra os membros de sua tribo para defender a casta portuguesa, detentora da moral, da religião e dos bons costumes. Tudo isso conduz de antemão à previsão do final quase feliz ou heroico que as personagens terão no desfecho da obra. Mas isso cai por terra nas obras contemporâneas, pois o leitor precisa interagir com as ações, e a previsibilidade é restringida.

De um modo geral, o romance moderno não considera atribuição sua decifrar mistérios ou concretizar os fenômenos flutuantes da vida atual. Antes de tudo pretende mostrar o porquê de sua natureza enigmática e revelar os motivos pelos quais a realidade moderna precisa ser apresentada de forma “flutuante”, isto é, imprecisa, coriscante, camaleônica (ROSENTHAL, 1974, p. 8).

Ao se comparar as personagens de romances tradicionais com as desenvolvidas por Joyce em *Ulisses* (1922), pode-se observar o quanto a arte contemporânea se distancia da que era feita no século XVIII. As personagens modernas representadas por Joyce, como artista e manipulador da palavra, são fragmentárias e têm consciência do mundo

caótico que habitam. São seres deslizantes, e não mais amparados pela voz onisciente do narrador de outrora: agora elas precisam assumir parte da missão de narrar e se tornarem consciências narrantes, apesar de estarem à mercê de suas pulsões interiores, que acabam por fragmentar o enredo, o tempo e o espaço, que são pulverizados pela narrativa moderna. Nesse sentido, a construção desses novos sujeitos de papel foi essencial para a completa representação dessa nova narrativa flutuante.

Claro que a figura do herói da idade contemporânea não é a mesma do herói clássico, que quer vencer o mal em prol de uma causa grandiosa; ele quer simplesmente sobreviver às lutas do dia a dia e, para isso, não importam as armas utilizadas, pois seus objetivos são imediatos.

Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos, perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter”, que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente. (ROSENFELD, 1969, p. 83).

Leopold, Molly e Stephen, personagens de *Ulisses*, têm pensamento próprio, não são aparentemente reproduzidos por um narrador e conseguem chegar diretamente ao leitor, sem um suposto intermediário. O artista consegue mostrar a complexa organização discursiva a que os seres ficcionais são submetidos a cada instante e como o discurso se processa na mente desses indivíduos.

Na realidade, não existem nessa obra mocinhos e bandidos, no sentido lato dos termos, em que todos são afetados pela vida moderna. Em *Ulisses* estão representadas pessoas comuns e embora manifestem ecos de importantes personalidades da história factual não é com a finalidade de veneração ou reverência, e sim como crítica social do *status* dominante. Em muitos momentos, o livro mostra também a fé cristã, subvertida pelas atitudes das personagens joycianas até tingir o nível da blasfêmia, distanciando-se dos romances convencionais, que, embora já negando a existência de Deus, buscam refúgio em outras manifestações, como o culto ao homem e à natureza.

O sexo mostrado nos romances tradicionais como ato de amor, confiança, entre casais que se amam acima de tudo, aparece em *Ulisses* como uma situação puramente de satisfação biológica das personagens, como no caso de Molly Bloom, que é cantora de cabaré e colecionadora de amantes. Na verdade, há uma evidente distância entre as personagens do romance convencional e as do contemporâneo. As relações humanas

fragmentam-se na atualidade, e a obra *Ulisses* quis figurativizar, em seus múltiplos enfoques, o homem moderno e suas mazelas, que transformaram o modo de vida no pós-guerra.

Considerações finais

O artigo buscou retratar que o romance é uma forma literária que acompanha a evolução da humanidade, bem como o dinamismo das relações humanas e sociais. Em breve, evidentemente outros artistas propiciarão outras formas de comportamento e produção artística, que com certeza ultrapassarão as atuais. Assim, muito do que foi discutido aqui, seguramente, em certo momento da história dos homens, tornar-se-á obsoleto.

No atual momento, o que se observa é uma profunda mudança na estrutura do romance. Ele parte de uma forma fixa, que seguia a linearidade imposta pelo período histórico, para adequar-se às novas mudanças impostas pelo novo gosto do público leitor. Assim, este trabalho preocupou-se, na medida do possível, com as diversas mudanças que colocam o romance como uma forma *camaleônica*, posto que há uma tendência natural de se adequar ao momento histórico em que está inserido. Nas palavras de Coutinho (2001, p. 86), “o estudo do romance enquanto gênero literário apresenta dificuldades particulares, porque é um gênero que está permanentemente em evolução, principalmente em nossos dias”.

Dessa forma, o nascimento do romance simbolizou não somente a chegada de mais uma forma literária, mas, acima de tudo, constituiu um legítimo legado que as novas gerações receberam. Nesse sentido, fazendo coro aos teóricos que decretaram a morte dessa forma artística, Schüller (1989, p. 9) afirma que “o romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto”. E prossegue: “A epopéia não pode morrer porque já há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta, a epopéia se eternizou. Alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo” (p. 9).

Certamente os teóricos que não têm essa concepção sobre a morte do romance não estão devidamente em sintonia com as vastas obras que surgem a cada período. Claro que o romance que hoje chega às mãos do leitor não é, nem poderia ser, como aqueles

produzidos durante o romantismo ou em outras épocas, pois os tempos contribuíram para que novas manifestações artísticas evoluíssem de maneira sistemática.

O romance é a legítima representação do homem ao longo do tempo. Ele encerra em suas páginas não somente uma história evidente de personagens fictícios, de papel, como também tenta representar, pela antiga técnica mimética, a vida cotidiana dos seres do tempo e do espaço nos quais foi inspirado. Na verdade, o artista, por meio de seus vastos recursos, consegue filtrar o comportamento dos arquétipos que deseja aprisionar na obra e, dessa forma, surge a obra romanesca. Espera-se que este texto sirva aos propósitos pelos quais ele foi idealizado, de proporcionar aos alunos de Letras um rápido panorama do gênero romance em suas múltiplas particularidades.

Referências

- ALENCAR, J. (1857) **O guarani**. São Paulo: Scipione, 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 2005.
- BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. São Paulo: Humanitas, 2006.
- COUTINHO, A. **Crítica e teoria literária**. Rio de Janeiro: Cultrix. 2001.
- COOPER, J. F. (1826) **O último dos moicanos**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1996.
- DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 3ª ed., 1985.
- D'ONOFRIO, S. **Da Odisséia ao Ulisses: Evolução do gênero narrativo**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELIADE, M. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- FERNANDES, J. **O interior da letra**. Goiânia: Editora da UCG, 1986.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1999.
- GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Cultrix 1990.
- HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JOYCE, J. (1922) **Ulisses**. São Paulo: Abril Cultural, 1967.
- JOYCE, J. **Retrato do artista quando jovem**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- LEITE, L. C. M. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.
- LEVIN, H. James Joyce: **A critical introduction**. London: Person, 1971.

- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LIOSA, M. V. **A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- LUBBOCK, P. A. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1966.
- LUKÁCS, G. **Teoria do romance**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MAGALHÃES JUNIOR, R. **A obra de José de Alencar**. São Paulo, 1961.
- MEYER, R. **History and the early english novel: matters of fact from Bacon to Defoe**. New York: Oklahoma State University, 2004.
- MONTEIRO, C. A. **O romance: teoria e crítica**. Rio de Janeiro: Ática, 1984. .
- MOISÉS, M. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MOISÉS, M. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MUIR, E. **A estrutura do romance**. São Paulo: Globo, 1970.
- ROSENFELD, A. **Texto / contexto: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROSENTHAL, E. T. **O universo fragmentário**. São Paulo: Nacional, 1974.
- ROSSONI, I. **Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida**. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.
- SPINA, S. **Iniciação na cultura literária medieval**. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1999.
- SCHÜLER, Donald. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.
- SILVA, M. de A. e. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- SCOTT, Walter. **Ivanhoe**. Nova York: Barnes & Noble, 1998.
- TODOROV, T. **Análise estrutural da narrativa**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- VIZIOLI, P. **James Joyce e sua obra**. São Paulo: Editora EPU, 1991.
- WATT, I. **A ascensão do romance – estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- WATSON, G. **The story of the novel**. London, 1999.

Resumo: Este artigo trata-se de uma pesquisa bibliográfica que desenvolve um estudo sobre a evolução do romance, refletindo sobre as mudanças processadas na narrativa literária ao longo do tempo até chegar a formas mais evoluídas de escrita. São utilizadas neste artigo algumas citações das obras *O Guarani*, de José de Alencar (1857/1999), e *O Último dos Moicanos*, de James F. Cooper (1826/1996). Ambos os romances são narrativas históricas que trazem um pouco das primeiras manifestações desse gênero, em um cenário plástico, idealizado e uma preocupação com a linearidade dos acontecimentos, e cujo narrador é onisciente. Utiliza também alguns fragmentos do livro *Ulisses*, de James Joyce (1922/1967), para mostrar alguns aspectos da evolução da narrativa romanesca contemporânea. Serviram de lastro para este estudo as reflexões dos teóricos do romance Rosenfeld, Rosenthal, Humphrey e D’Onofrio, dentre outros.

Palavras-chave: Romance; História; Tradição; Modernidade.

Abstract: This bibliographic research develops a study about the evolution of the novel, reflecting around the changes processed in the literary narrative over time until reaching modern forms of writing. Some quotes from José de Alencar's *The Guarani* (1857/1999) and James F. Cooper's *The Last of the Mohicans* (1826/1996) are used in this article. Both novels are historical narratives that bring some of the first manifestations of this genre, in a plastic, idealized scenario and preoccupation with the linearity of the events, and whose narrator is omniscient. It also uses some fragments of the book *Ulysses*, by James Joyce (1922/1967), to show some aspects of the evolution of the novel contemporary narrative. The basis for this study was the reflections of novel theorists Rosenfeld, Rosenthal, Humphrey and D'Onofrio, among others.

Keywords: Romance; History; Tradition; Modernity.

Recebido em: 17/12/2019.

Aceito em: 4/3/2020.