

O GÊNERO ROMANCE COMO DENÚNCIA DA ILUSÃO DO REAL

Ramon Guillermo Mendes (Mestrando em Estudos da Linguagem UEPG / CAPES)

RESUMO

O gênero romance tem sua história marcada especificamente com o surgimento daquilo que chamamos de modernidade, ou em outro aspecto, com a ascensão da cultura burguesa e da instauração da vida urbana de forma hegemônica no ocidente. É notável a construção da perspectiva romanesca ter sido gerada em cima de novas formas de percepção do real, do mundo e da subjetividade. Buscamos pensar neste texto como, de certa forma, o gênero burguês e moderno por excelência, o romance, acaba por denunciar e evidenciar as contradições e a falência das categorias fundamentais da cultura burguesa moderna e se constitui como agente de contaminação do meio social que o promove como medicamento.

Palavras-chave: Romance; Modernidade; Narrador.

ABSTRACT

The novel genre has its history marked specifically with the emergence of what we call modernity, or in another aspect, with the rise of bourgeois culture and the establishment of urban life in a hegemonic way in the West. It is noteworthy that the construction of the romanesque perspective has been generated based on new forms of perception of the real, of the world and of subjectivity. We aim to think in this text how, in a way, the bourgeois genre and modern for excellence, the novel, ends up denouncing and revealing the contradictions and bankruptcy of the fundamental categories of modern bourgeois culture and constitutes itself as an agent of contamination of the social environment that promotes its as medicine.

Keywords: Novel; Modernity; Narrator.

DA TRANSGRESSÃO DO ROMANCE:

DA IMPOSSIBILIDADE DE CAPTURA DO REAL

“Enfim, a literatura deveria se advogar culpada.”

Georges Bataille (1989)

Como todo gênero artístico o romance tem sua própria história, e esta não está desvinculada da relação que esse gênero literário tem com o contexto histórico em que ele surgiu, ou seja, falar sobre o romance, enquanto materialidade que carrega sua forma, o livro, no caso, é falar de seu uso como artefato cultural, ou do motivo de sua aparição enquanto fenômeno estético em determinado momento dentro de uma determinada cultura ou comunidade.

Propomos pensar o romance, então, como uma forma literária que se origina no início da modernidade, e que não à toa, está diretamente ligado a práticas culturais disseminadas pela classe burguesa e por determinados fatores que levam o romance a ser o gênero mais difundido entre as populações urbanas. Teríamos três pontos específicos a serem considerados junto ao romance e que marcam ou inscrevem sua importância no surgimento da modernidade: a consolidação do trabalho fabril, o surgimento e a expansão da mídia, e, por fim, a necessidade de uma forma narrativa que conseguisse dar conta das experiências individuais das pessoas, diferindo das epopeias e da poesia que, ou narravam feitos de grandes heróis e imperadores, ou incitavam a existência de um eu lírico que transcendia a mera vida banal dos cidadãos, sejam eles burgueses ou operários.

Diante dessas contingências é na primeira metade do século XVIII¹ que o romance começa a chamar atenção e mais ainda a ser considerado a solução para a mescla de gêneros menores (de pouco prestígio simbólico) que circulavam fora dos ambientes intelectuais e

¹ Como podemos perceber a publicação do livro *Pamela* de Samuel Richardson em 1740 é que o romance começa a ganhar força editorial e incita os debates acerca dessa “nova” forma de narrativa literária que começa a surgir com força. Ver: ABREU, Márcia; VASCONCELOS, Sandra; VILLALTA, Luiz Carlos; SCHAPOCHNIK, Nelson. *Caminhos do romance no Brasil*. Projeto Caminhos do romance no Brasil. Disponível em: <www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>. Acessado em: 22/05/2017.

que eram de fácil acesso para grandes públicos leitores, assim como panfletos e jornais, que naquela época ganhavam cada vez mais importância para a circulação de informação nas cidades.

Porém é justamente o fato de estar se inscrevendo uma nova forma de sociedade que leva o romance a um impasse, que depois servirá para levantar a questão da funcionalidade da arte para o social, mas um primeiro questionamento seria: para que se escreve uma narrativa? Para que serve esse gênero que circula com mais facilidade no dentro das multidões? Podemos pensar então que surge uma nova forma de se conceber o ato de narrar:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Seguindo a colocação de Walter Benjamin citada, um dos aspectos que difere o romance das formas literárias anteriores e insere sua aparição como uma materialidade cultural é a possibilidade de se comunicar uma experiência comum ao leitor, há uma abstração da figura do autor (aquele que narra) na escrita. Benjamin percebe que com o romance nasce um novo dispositivo discursivo: o da ausência de experiência originária, pois o que se conta no romance é algo segregado de um eu concreto, dessa forma, o romance seria o gênero ficcional por excelência, pois ficcionaliza a própria origem da “voz” que através dele fala².

2 Essa “ausência” de subjetividade do narrador, ficcionalizando o eu é uma das marcas do gênero romance, principalmente pela construção formal, mas não menos importante é a utilização de diferentes camadas de enunciados que se aglutinam, o que segundo Bakhtin pode ser chamado de *plurilinguismo*, devido a essa multiplicidade de sujeitos que emergem no texto: “O sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual”. O caráter individual, e os destinos individuais e o discurso individual

Esse modelo de enunciado que é a essência base para o nascimento do gênero romance está, mais uma vez, relacionado com o surgimento de uma nova forma de se pensar a subjetividade, que é um acontecimento moderno, esse “modelo” de sujeito é o homem social, ou aquele que é construído pelo meio em que vive. Esse modo de se problematizar a subjetividade é emulado no romance pelo narrador, que é uma entidade enunciativa que é a responsável por “criar” os espaços e agenciar os tempos dentro da narrativa, sendo sempre um olho sem rosto ou um olhar sem face de sustentação³.

Essas estratégias que aparecem no romance colocam em evidência o que pode-se denominar início da fase “realista” da literatura e da arte, pois essa noção de se “representar” o real pela arte, de aproximar a narração do social e afastá-la de um única subjetividade é com o intuito de transmitir aquilo que é sensível a todos, isso aparece de outras formas em outros campos do pensamento moderno⁴, como no nascimento das ciências humanas enquanto maneiras de se entender o homem e o mundo pelo objetivismo:

Graças a sua perspectiva mais ampla os historiadores do romance conseguiram contribuir muito mais para determinar as peculiaridades da nova forma. Em resumo consideraram o “realismo” a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção

são, por si mesmos, indiferentes para o romance. As particularidades da palavra dos personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão social: são linguagens virtuais. Por isso, o discurso de um personagem também pode tornar-se fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao plurilinguismo.” (BAKHTIN, 2002, p. 135)

3 A perambulação do olhar é algo recorrente em movimentos estéticos da modernidade, e anteriormente a ela também, se pensarmos por exemplo na comédia e na sátira como aponta Mikhail Bakhtin (1998) ou do teatro dionisíaco estudado por Nietzsche (2009), mas é na modernidade que esse olhar sem rosto, essa perspectiva sem uma fonte originária de sustentação começa a ser explorada de forma exaustiva, Gaston Bachelard (1988) denomina essa nova forma de criação e percepção estética de poética do devaneio, onde aquele que olha, lê ou é acometido por uma estado imagético de delírio tende a ser separado de sua consciência, ou seja de sua subjetividade. Walter Benjamin (2006) irá denominar de *flâneur* o movimento que Charles Baudelaire imprime em sua escrita, onde o olhar desvinculado de um sujeito entra em confronto com aquilo que vê, a subjetividade passa a ser um mero suporte do tempo passado em conflito com o olhar que é o suporte do tempo presente, Benjamin propõe que aí ocorre uma estética do choque entre as temporalidades. Tanto Bachelard como Benjamin afirmam que é nesse olhar sem sujeito que surge a experiência libertadora da subjetividade moderna, pois seria nesse movimento que o sujeito seria libertado de sua consciência burguesa e racional que instrumentaliza o mundo.

4 No capítulo dez de *As palavras e as coisas* (2000), o filósofo francês Michel Foucault desenvolve o que ele chama de *arqueologia das ciências humanas*, onde aponta que é a partir da modernidade que o método científico propõe matematizar o homem e o mundo é isso que estabelece do discurso sobre a positividade daquilo que pode ou não ser estudado e do que é ou não a realidade.

anterior. Diante desse quadro – escritores distintos que têm em comum o “realismo” – o estudioso sente a necessidade de maiores explicações sobre o próprio termo, quando, quanto menos porque usá-lo aleatoriamente como uma característica essencial do romance poderia sugerir que todos os escritores e as formas literárias anteriores perseguiram o irreal. (WATT, 1996, p. 12)

Como problematiza Ian Watt não se trata de demarcar a origem da procura pelo real na literatura, e na arte, mas de perceber que esse “realismo” que marca o gênero romance em seu aparecimento não está desvinculado do objetivismo cientificista da modernidade.

Há então um paradoxo na origem do romance, pois ele surge como a forma discursiva que corrobora um posicionamento “realista” da vida como algo social e determinado pelo meio, rompendo com a ideia de uma subjetividade absoluta, mas ao mesmo tempo ele desestabiliza a própria condição de determinismo, pois o social aparece fragmentado. Ao negar a subjetividade e uma perspectiva singular o romance acaba por enaltecer essa visão.

Quando o gênero opta por ser um dos portadores da nova forma de se pensar o “real” ele se inscreve no tempo, no seu tempo, ao buscar o objetivismo da narrativa o romance alcança o subjetivismo da descrição, ao buscar um tempo estático ele se inserem no movimento temporal.

Desse modo o romance que surgiu como uma tentativa de se representar o social e retirar a essência da vida e transplantá-la para uma criação verbal colocando-se apartado do real, acaba se afundando e criando um vínculo inseparável com ele. Pensamos aqui no olhar de fora do romance, o que constitui os primeiros romances é o estilo das grandes descrições e do foco específico nos sentimentos considerados “nobres”, esses dois fatores são importantes para se pensar no papel que os romances vão desempenhar no debate público sobre os seus efeitos nos leitores⁵.

5 A literatura sempre despertou problemas com relação a seu conteúdo e mesmo sobre seus efeitos nos indivíduos, como a crítica de Platão aos poetas em seu texto sobre a República, mas é a partir do século XVIII que se começam a censurar de forma jurídica determinados textos, principalmente os romances, dado a circulação que a invenção da imprensa proporcionou a esse gênero, não obstante a Igreja Católica que ganha força política e pública com a classe burguesa passa a criar critérios de leitura e editoração e ainda listas proibitórias: “A lista ocupava-se, preferencialmente, de obras filosóficas, científicas e teológicas que

Mas o principal fator é o de que o romance serve antes de tudo, na perspectiva aqui proposta, como um documento cultural para se analisar as relações de força que agem sobre um texto, e assim esse texto passa a conter elementos que permitem o debate sobre si mesmo e sobre seus desdobramentos no decurso do tempo. Pensemos na seguinte leitura de Pierre Bourdieu acerca do livro *A educação sentimental* de Gustave Flaubert:

Se *A educação sentimental*, história necessária de um grupo cujos elementos, unidos por uma combinatória quase sistemática, estão sujeitos ao conjunto das forças de atração ou de repulsão que exerce sobre eles o campo do poder, pode ser lida como uma história, e que a estrutura que organiza a ficção, e que fundamenta a ilusão de realidade que ela produz, dissimula-se, como na realidade, sob as interações entre pessoas, que ela estrutura. E como as mais intensas dessas interações são relações sentimentais, antecipadamente apontadas a atenção pelo próprio autor, compreende-se que tenham mascarado completamente o fundamento de sua própria inteligibilidade aos olhos de comentadores cujo "senso literário" não inclinava muito a procurar nas estruturas sociais a chave dos sentimentos. (BOURDIEU, 1996, p. 28)

Nessa leitura percebemos que o que caracteriza o texto é justamente o oposto do que se percebia na época em que o romance de Flaubert foi lançado. Se em seu lançamento o livro era lido como uma descrição dos sentimentos que levavam as pessoas a se relacionarem, como que se fosse uma espécie de manual sobre o que se sentir e como sentir por determinadas pessoas, na leitura de Pierre Bourdieu o romance revela que os sentimentos não são subjetivos e que não há uma essência boa ou má implícita neles, mas, que eles, na verdade, são práticas sociais que acontecem por serem impulsionadas e pelos padrões de comportamento vigentes.

Ou seja, se o romance de Flaubert era visto pelos críticos como uma descrição objetiva do relacionamentos interpessoais, para o sociólogo francês ele é uma descrição de

contrariavam os dogmas e preceitos da Igreja; porém, no século XIX, quando o romance começou a popularizar-se, exemplares do gênero passaram a figurar no rol dos livros vetados aos católicos. O decreto de 20 de junho de 1864 continha inúmeros romances; autores hoje célebres e outros atualmente quase desconhecidos, mas populares na época, tiveram suas narrativas proibidas: Victor Hugo, Frédéric Soulié, Stendhal, Ernest Feydeau, Champfleury, George Sand, Flaubert e Balzac, entre outros, figuraram no decreto." (MULLER, 2013, p. 103)

seu tempo e da organização social que estava em atividade na época de sua escrita. Percebemos que o objetivismo atemporal pretendido pelo “realismo” pode ser lido pelo avesso.

Avesso que se revela como a própria face do romance, pois ele seria um gênero que sendo marcado pelo seu tempo, pela ascensão do modelo de vida burguês, da industrialização, da estratificação das classes sociais e o nascimento de uma nova forma de cultura, ligada ao mercado⁶, ele consegue se colocar como uma forma de resistência.

O que percebemos então é a tentativa de se generalizar o gênero pelo lado da crítica e, de outro, tornar o romance um espaço discursivo híbrido⁷, ou, ao menos, uma forma de escrita que emule diferentes estilos dentro de si pelo lado dos escritores.

Esse aspecto formal, da construção de um estilo discursivo que aproxime a vida comum da ficção coloca uma questão fundamental para o debate público sobre os limites e possibilidades da arte, o que viria a ser na época o principal foco de discussão, que é a influência ideológica que o romance exercia sobre os leitores. Sobre a obra de Flaubert por exemplo além dos processos resultantes da publicação de *Madame Bovary*⁸ teríamos ainda a

6 Existe uma forma de produção cultural que se alia aos interesses da classe burguesa e que utiliza a arte, assim como a natureza e o mundo como um mero instrumento de ação e domínio do homem sobre a vida, é a esse modelo de cultura e de práxis que artistas denunciam e se opõem. Não se trata de pensar que toda literatura e por conseguinte, todo romance é engajado ideologicamente, mas que toda a forma de arte é uma contra-ideologia e uma resistência às imposições institucionais e mercantis às formas de vida, como colocam Max Horkheimer e Theodor Adorno (2002).

7 Essa questão da hibridação aparece nos estudos acerca do aspecto formal da obra de Gustave Flaubert, Bourdieu, dialogando com outros autores, propõe que o estilo de escrita de Flaubert promovia um conflito entre autor, narrador e leitor, o que levava a uma “identificação” equivocada por parte dos leitores com os personagens e por parte da crítica de relacionar a biografia de Flaubert com os acontecimentos do romance: “A preocupação de evitar a confusão das pessoas a qual sucumbem tão frequentemente os romancistas (quando colocam seus pensamentos no espírito das personagens), e de manter uma distância até na identificação decisória da compreensão verdadeira, parece-me ser a raiz comum de todo um conjunto de traços estilísticos localizados por diferentes analistas: o uso deliberadamente ambíguo da citação que pode ter valor de ratificação ou de derrisão, e exprimir ao mesmo tempo a hostilidade (e o tema da “coletânea de tolices”) e a identificação; o hábil encadeamento do estilo direto, do estilo indireto e do estilo indireto livre que permite fazer variar de maneira infinitamente sutil a distância entre o sujeito e o objeto da narrativa e o ponto de vista do narrador sobre o ponto de vista das personagens (...).” (BOURDIEU, 1996, p. 47)

8 Em 1857, Gustav Flaubert é absolvido das acusações de imoralidade e ofensas à sociedade e à religião. Até hoje o caso é considerado um exemplo de ataque à liberdade de expressão e de censura literária: O caso de *Madame Bovary*, apenas um entre inúmeros no século XIX, provoca-nos a refletir sobre a leitura no Oitocentos a partir de critérios da própria época. Compreender de forma mais aprofundada o funcionamento do universo literário oitocentista requer que se leve em conta a visão de literatura predominante no período,

repercussão de seu estilo, que influenciaria outros escritores e, mais ainda, romperia com os padrões estipulados pela produção anterior:

Com efeito, *A educação sentimental* reconstitui de maneira extraordinariamente exata a estrutura do mundo social na qual foi produzida e mesmo as estruturas mentais que, modeladas por essas estruturas sociais, são o princípio gerador da obra na qual essas estruturas se revelam. Mas ela o faz com os meios que lhe são próprios, ou seja, dando a *ver* e a *sentir*, em *exemplificações* ou, melhor, *evocações* no sentido forte de encantações capazes de produzir efeitos, especialmente *sobre os corpos*, pela "magia evocativa" de palavras capazes de "falar a sensibilidade" e de obter uma crença e uma participação imaginária ou análogas as que concedemos ordinariamente ao mundo real. (BOURDIEU, 1996, p. 48)

Há uma ruptura definitiva a partir da publicação de *A educação sentimental*, o gênero passa a ser pensado, por alguns autores, claro, como uma forma de se reestruturar o real e reelaborá-lo, não mais com o intuito de descrevê-lo da maneira mais fiel possível, mas sim de refletir sobre a própria possibilidade do real.

O choque é inevitável, pois, é através desses termos que o romance começa a levantar ainda mais questões sobre sua relevância na vida dos leitores. Se antes o perigo eram apenas a indução ao pecado e a práticas de letramento⁹, agora o romance passa a ser visto como uma potente fonte de emancipação do próprio real, visto que ele, em determinadas composições artísticas como as de Flaubert, permite ao leitor colocar em dúvida aquilo que se apresenta diante de seus olhos como real. Voltamos a pensar na noção de perspectiva, ao descentralizar o olhar do leitor e do próprio autor o romance e outras formas de arte colocam em cheque os preceitos da subjetividade e do real, e há a partir desse momento uma constatação da falência do homem diante da vida, o que se chamou de constatação

que se atente para um dos principais critérios que norteavam a crítica e a produção literárias de então: a moral." (MULLER, 2013, p. 102)

9 A prática da leitura e da alfabetização sempre foi algo concernente às classes dominantes e justamente por esse motivo as pesquisas referentes a letramento e leitura sempre apontaram para o fato de que a maioria das populações dos grandes centros urbanos eram iletradas e analfabetas. Porém, com novas formas de abordagem podemos dizer que esse fato é questionável, justamente pela leitura ser vista como uma prática cultural e não como uma aquisição quantitativa ou qualitativa, ou seja, ler e ser letrado corresponde aos usos da leitura e não dos segmentos de mercado ou de classes, como aponta Roger Chartier (1999).

melancólica da arte na modernidade, que nada mais era do que o apontamento do fracasso de todos os projetos humanistas e progressistas e, por que não, da própria ideia de modernidade¹⁰.

Se por um lado o projeto cultural burguês era transformar o romance em uma forma de veiculação ideológica e moral artistas como Gustave Flaubert se posicionavam contra essas tentativas de captura e produziam no seio da cultura burguesa uma estética da resistência. Mesmo quando se tratava de se pensar o romance dito de formação, aquele que conta uma narrativa que começa com uma personagem jovem e acompanha seu desenvolvimento ao longo de um período de tempo, é o caso de *A educação sentimental*, essa narrativa sempre escapa a apreensão da lógica burguesa. Podemos colocar aqui que o romance é um gênero mutável, e mesmo sendo absorvido e vendido de por certos padrões e por determinados mercados ele sempre consegue sobreviver como um forma artística da margem, mesmo ocupando o centro:

O primeiro grande livro do gênero, Dom Quixote, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria. Quando no correr dos séculos se tentou ocasionalmente incluir no romance algum ensinamento - talvez o melhor exemplo seja Wilhelm Meisters Wanderjahre (Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister) -, essas tentativas resultaram sempre transformação da própria forma romanesca. O romance de formação (Bildungsroman), por outro lado, não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance. Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No

10 Em seu livro *Jamais fomos modernos* (1994), o pensador francês Bruno Latour propões pensar o período que denominamos modernidade como um discurso vago, pois o “projeto” moderno jamais se concretizou e as revoluções burguesas que instruíram a democracia se mostraram inócuas, bem como a ciência que seria a responsável por levar a humanidade a sua aurora se tornou a responsável por criar a possibilidade um mundo sem o homem: “A modernidade e muitas vezes definida através do humanismo, seja para saudar o nascimento do homem, seja para anunciar sua morte. Mas o próprio hábito é moderno, uma vez que este continua senda assimétrico. Esquece o nascimento conjunto da “não-humanidade” das coisas, dos objetos ou das bestas, e o nascimento, tão estranho quanta o primeiro, de um Deus suprimido, fora do jogo. A modernidade decorre da criação conjunta dos três, e depois da recuperação deste nascimento conjunto e do tratamento separado das três comunidades enquanto que, embaixo, os híbridos continuavam a multiplicar-se como uma consequência direta deste tratamento em separado. E esta dupla separação que precisamos reconstituir, entre o que está acima e o que está abaixo, de um lado, entre os humanos e os não-humanos, de outro.” (LATOURE, 1994, p. 19)

romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação.
(BENJAMIN, 1994, p. 201)

Pode-se dizer a partir da reflexão de Walter Benjamin que a tentativa de se incumbir ao romance a tarefa de promover a moral burguesa na esfera pública fracassou, visto que a figura detentora da autoridade discursiva no gênero, o narrador, não é capaz de colocar um posicionamento absoluto no texto, ele atuaria antes de tudo como a dispersão da subjetividade e da multiplicidade de olhares sobre o enredo que se desenvolve, isso justamente pela experiência da leitura romanesca não ser uma experiência coletiva, mas sim uma prática solitária que antes de tudo suspende a possibilidade de um olhar autoritário tanto do narrado como do leitor sobre o texto lido.

A autoridade sobre o texto foi reivindicada de forma exaustiva pelos “policiais” do sentido, desde o século XVIII quando o romance começa a ganhar espaço na circulação cultural, mas como tentamos observar nesse texto há um equívoco nessa tentativa, a de colocar o texto literário como representação do real e como forma de veiculação comportamental através de um discurso ficcional. Na problematização de Pierre Bourdieu isso acontece pela incapacidade de se confrontar o próprio real, assim a ficção é tomada de forma violenta como uma via de acesso ao real: “Objetivar a ilusão romanesca, e sobretudo a relação com o mundo dito real que ela supõe, e lembrar que a realidade com a qual compararmos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada.” (BOURDIEU, 1996, p. 50)

Assim a pretensão que se estende desde o início da modernidade de se apreender determinadas composições estéticas para utilizá-las como veículos de formação moral e política encontra sempre um empasse quando se depara com aquilo que escapa, justamente por evidenciar, tal qual *A educação sentimental*, de Flaubert, essa incapacidade de controle, ou essa impossibilidade de apreensão do real, ou ainda de que o romance não molda seu leitor, mas o faz simplesmente se dar conta de que a narrativa é sempre um ato contínuo e que o livro não representa uma vida, ou a vida, mas sim apenas faz parte dela:

Se o modelo mais antigo do romance é Dom Quixote, o mais recente talvez seja A educação sentimental. As últimas palavras deste romance mostram como o sentido do período burguês no início do seu declínio se depositou como um sedimento no copo da vida. Frédéric e Deslauriers, amigos de juventude, recordam-se de sua mocidade e lembram um pequeno episódio: uma vez, entraram no bordel de sua cidade natal, furtiva e timidamente, e limitaram-se a oferecer à dona da casa um ramo de flores, que tinham colhido no jardim. "Falava-se ainda dessa história três anos depois. Eles a contaram prolixamente, um completando as lembranças do outro, e quando terminaram Frédéric exclamou: - Foi o que nos aconteceu de melhor! - Sim, talvez. Foi o que nos aconteceu de melhor! disse Deslauriers." Com essa descoberta, o romance chega a seu fim, e este é mais rigoroso que em qualquer narrativa. Com efeito, numa narrativa a pergunta - e o que aconteceu depois? - é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (BENJAMIN, 1994, p. 211-212)

Percebemos que o apontamento de Walter Benjamin se refere ao efeito que o final do romance de Flaubert causa no seu leitor, pois, ao contrário dos demais romances ele deixa as coisas em aberto, não aponta para um direção que norteia toda a narrativa e de certo modo conclui a história, ela apenas faz o leitor pensar por si próprio, não simplesmente no livro, mas no como aquela cena dá sentido a como o leitor interage com o livro.

Pensamos aqui que a composição narrativa de Flaubert evidência um dispositivo discursivo de problematização da subjetividade e da possibilidade de representação do real pelo romance na figura do narrador, que de certa forma ironicamente faz justamente o contrário do que a crítica burguesa e conservadora dos séculos XVIII e XIX gostariam que seria desmontar a possibilidade de autoridade moral e de sentido sobre o texto que se escreve e se lê.

O INOMINÁVEL, DE SAMUEL BECKETT:

CONTRA O DESEJO DE CONTROLE DA (S) VOZ (ES)

*"- Eu sou um cemitério odiado pela lua,
Onde, como remorsos, vermes atrevidos
Andam sempre a irritar meus mortos mais queridos(...)"*

Desde o seu nascimento o romance se constitui como um gênero que marca e é marcado pelo discurso da modernidade e pelo aparecimento de novas formas de se pensar o mundo, a realidade e a subjetividade.

Para Mikhail Bakhtin (2002), o romance se configura como o gênero literário moderno por excelência por se distanciar da epopeia, justamente por colocar o tempo como algo inacabado, a ser construído, por exemplo, o herói da epopeia era uma personagem de um tempo antigo, remoto, estático assim esse gênero, na leitura de Bakhtin, remeteria a uma ideia de rememoração do tempo passado, bem como o deslocamento do leitor para um tempo que não era o seu, a narrativa da epopeia seria um enredo fechado, acabado em contraste com o do romance que seria uma narrativa aberta.

O que inscreveria o romance de forma radical na modernidade seria que, na leitura de Bakhtin, o gênero, seria uma composição artística que se baseia na possibilidade de conhecimento contínuo, especificamente por ser uma forma discursiva que se insere no presente e reflete sobre o presente e não sobre o passado, como a epopeia.

Coadunando com a leitura proposta por Bakhtin, Anatol Rosenfeld (1996) também coloca o gênero romance como uma forma de ruptura estética com os modelos clássicos e ainda aponta que a *arquitetura* desenvolvida pelos romancistas é também algo que aparece na pintura e em outras formas de arte.

O que chama a atenção é que a leitura tanto de Bakhtin como de Rosenfeld colocará que o romance moderno teria sofrido inúmeras mutações justamente por estar inserido em todas as reflexões e nuances culturais que a sociedade teria passado, portanto o romance não poderia ser lido como um gênero definido, mesmo quando se refere ao século XVIII, pois as produções continuam a ser revistas e reinterpretadas, assim como seu referido tempo.

Acontece que o romance posteriormente ao período realista começa a radicalizar a sua forma de construção, e essa mudança sensível se deve, segundo Bakhtin e Rosenfeld, a percepção de tempo que passa a ser a principal preocupação dos romancistas.

Voltamos nossa atenção, assim como no primeiro tópico desse texto, para o papel do narrador, se como apresentado ele é a peça chave para se pensar a autoridade e a orientação dentro do gênero romanesco é através das experimentações de perspectiva com o narrador que o romance começa a se distanciar cada vez mais das possibilidades de apreensão que outrora os críticos e moralistas queriam dar-lhe como prioridade, no caso, a de formação moral do leitor.

Se em *Dom Quixote* não há, na leitura de Walter Benjamin, a possibilidade do conselho e em *A educação sentimental*, de Flaubert a narrativa serve como uma problematização contínua da sociedade burguesa e dos tempos em que se vivia, é no século XX que o romance vai colocar a questão da própria impossibilidade da voz que através dele fala, há de certa forma uma vertigem do perspectivismo romanesco.

Se Barthes e Foucault constataram a morte do autor, o romance, muito antes teria anunciado a morte do próprio sujeito do qual emana a voz que enuncia a narrativa.

Pensamos aqui em um romance específico, *O inominável* (1949) do irlandês radicado na França, Samuel Beckett. O livro é o último de uma trilogia que conta ainda com *Molloy* (1947) e *Malone morre* (1948).

A escolha desse romance, em específico, é justificada pelo radicalismo extremo que Samuel Beckett investe, toda problematização sobre a possibilidade de descrição e contato com o real evocada até aqui é pensada no texto do escritor, bem como as categorias elencadas pelos teóricos, principalmente a figura do narrador e da voz que ele emana.

Beckett empreende, aquilo que se pode chamar de arquitetura da desconstrução, ao passo que se, Gustave Flaubert em *A educação sentimental*, usa o romance, gênero burguês por excelência, para romper com os padrões burgueses, Beckett utiliza o narrador para decretar a falência da narração.

Ora, se o romance é a reflexão sobre a experiência de uma vida que pode ser partilhada por todos, Beckett oferece uma narrativa que se desfaz, ou a experiência da não experiência, uma exposição violenta da ficção que é o romance e a leitura. Um romance que se desfaz ou denuncia aquilo que já foi feito como sendo mera construção de linguagem:

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vai, eu tenha ficado simplesmente ali, onde, em vez de sair, segundo velho hábito, passar dia e noite tão longe de casa quanto possível, não era longe. Pode ter começado assim. (BECKETT, 2009, p. 29)

O narrador logo no início do romance começa a se indagar sobre a própria possibilidade de uma narrativa. O que ocorre é uma dispersão das categorias fundamentais do romance: tempo, espaço e estruturação de uma realidade ficcional¹¹.

Essa radicalização ou exagero do narrador em demonstrar que a linguagem romanesca é antes de tudo uma ilusão de linguagem, é o que Anatol Rosenfeld teria apontado como um fenômeno que aparece no século XX na esfera artística, o que ele chamou de “desrealização”:

O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de produzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. (ROSENFELD, 1996, p. 75)

Na leitura de Rosenfeld, portanto a ruptura pretendida por Samuel Beckett nada mais é do que a demonstração de um movimento temporal ou do espírito do tempo¹² que aparece em várias criações artísticas e movimentos diferentes.

Essa “desrealização” é antes de tudo o desmantelamento do sujeito moderno e da cultura burguesa que o realismo já tentava desmontar. Voltando à Pierre Bourdieu e sua análise da obra de Gustave Flaubert, potencializando a posição de Rosenfeld sobre a

11 Como Mikhail Bakhtin propõe em seu estudo sobre as origens e as especificidades do gênero romance: “Aponto três dessas particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes: 1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área do contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado. (BAKHTIN, 2002, p. 403)

12 Espírito de um tempo específico que se manifesta nas formas estéticas é chamado de *Zeitgeist*, Anatol Rosenfeld (1996) usa esse termo para introduzir sua hipótese de que há um diálogo interartes na modernidade e na contemporaneidade.

“desrealização” podemos colocar que na modernidade os artistas, ao menos uma parte deles, percebem que a arte é a impossibilidade de se apreender o real e não passa da tentativa de se ficcionalizar:

Não se pode "viver todas as vidas", segundo as palavras de Flaubert, pela escrita ou pela leitura, senão porque senão umas tantas maneiras de não as viver verdadeiramente. E quando chegamos a viver realmente o que tínhamos vivido cem vezes na leitura dos romances, precisamos retomar do zero nossa "educação sentimental". Flaubert, o romancista da ilusão romanesca, introduz-nos assim ao princípio dessa ilusão. Tanto na realidade como nos romances, as personagens que dizemos romanescas, e entre as quais é preciso também contar os autores de romances - "Madame Bovary sou eu" -, são talvez aquelas que levam a ficção a sério, não, como se diz, para fugir do real, e buscar uma evasão em mundos imaginários, mas porque, como Frederic, não conseguem levar a realidade a sério; porque não podem apropriar-se do presente tal como se apresenta, do presente em sua presença insistente e, por isso, terrificante. (BOURDIEU, 1996, p. 49)

A constatação de Bourdieu consiste em demonstrar que o romance de Gustave Flaubert é uma forma de exposição da incapacidade de captura do real, e mais ainda de que há nessa forma de composição literária a falência da vida moderna.

Cabe aqui a inclusão sucinta e breve de um conceito fundamental para se entender a modernidade e a crise que essa falência trazem ao homem e as formas de criação artística, a melancolia, talvez o sentimento moderno por excelência, e talvez a sensibilidade primeira e última do gênero romanesco.

Se a melancolia é caracterizada pela impossibilidade de se lidar com a ausência de algo (alguém, um sentimento, um objeto ou ainda uma forma derradeira de nostalgia) ela é também a paralisação ou o assombro com a eminência do presente que obriga ou força a se construir outros vínculos com algo que ainda não se conhece ou não se sabe se virá a existir¹³.

13 Em outro texto, Samuel Beckett explora essa questão da espera, em sua peça de teatro mais conhecida, *Esperando Godot*, de 1942, o autor apresenta duas personagens que esperam Godot, sem conhecerem ou saberem que é, eles apenas esperam e só. Há ainda outra obra, porém cinematográfica que utiliza essa metáfora da espera como alegoria, o filme *O anjo exterminador*, do diretor Luís Buñuel de 1962, onde pessoas que se

Esse impulso melancólico é o que é retratado por Gustave Flaubert em *A educação sentimental* e que posteriormente será explorado demasiadamente pelos romancistas subsequentes, mas é justamente essa sensação de perda do real ou impossibilidade de reconciliação da escritura com o real sensível que Bourdieu chama de *ilusão* que aparece como marca da literatura moderna:

Se o desejo mais íntimo da literatura moderna – e, em última instância, talvez, de toda a literatura – é aquele de coincidir consigo mesma, de eliminar qualquer traço de distância temporal entre autor e escrita, qualquer tipo de lapso entre expressão e forma de expressão – ele corresponde a um impulso que nos é familiar: o impulso melancólico, cujo propósito não é outro senão afirmar a perda do objeto para, a seguir, evidenciar o desejo de resgatá-lo, negando qualquer separação com o passado. O romance como gênero fundador da modernidade funda-se por sua vez, no solo móvel e subterrâneo de ambíguos influxos melancólicos. (LAGES, 2007, p. 136)

O impulso melancólico é aquilo que autores como Bakhtin, Rosenfeld e Benjamin já haviam citado como a impossibilidade do romance ser algo fechado, estático, justamente por não se referir à um passado determinado, pela história ou pelo imaginário como a epopeia. Essa intenção de se romper a ideia de divisão entre enunciado e enunciação está justamente vinculada à personagem do narrador, que exerce essa função de ser uma voz sempre contemporânea, mas é por esse motivo que ela se configura como ausência, ou como morte da própria experiência vivida que a narrativa carrega.

Esse objeto que se afasta e tenta-se recuperar no romance não é outro senão o do vivido, mas ele está diretamente fundado na linguagem como portadora de sentido, mas se é dela que parte a possibilidade da narração como ela se conecta ao que está fora dela? Ou, melhor, onde é a morada dessa voz que fala no romance? :

Isso me ajudaria, já que a mim também devo atribuir um começo, se pudesse situá-lo em relação ao da minha morada. Esperei em alguma parte por aí que este lugar ficasse pronto para me receber? Ou foi ele que

encontram em um jantar ficam presas dentro de uma sala e esperam, não se sabe pelo que ou quem para poderem sair.

esperou que eu viesse povoá-lo? Do ponto de vista da utilidade, a primeira dessa hipóteses é de longe a melhor, e terei com frequência a oportunidade de me valer dela. Mas elas são desagradáveis, todas duas. E os ruídos que ainda não conheço são os que ainda não se fizeram ouvir. Mas não mudarão nada. O grito não mudou nada, mesmo na primeira vez. E a minha surpresa? Devia estar esperando por ela. (BECKETT, 2009, p. 35)

A questão levantada pelo narrador é exatamente a mesma que os críticos citados suscitam, onde se funda a experiência narrada no romance já que não é no real? Se o narrador não é a representação do autor, ou mesmo a representação de alguém, de quem é a voz que emana no texto? O narrador prossegue com suas provocações:

Será que acreditam que acredito que acredito que sou eu que fala? Isso é deles também. Para e fazer acreditar que tenho um eu meu e que posso falar dele, como eles do deles. É mais uma armadilha, para que eu me encontre de repente, craac, preso entre os vidros. Eles nunca vão levar a melhor, sobre a minha estupidez. Por que me falam assim? Talvez ao me atravessarem certas coisas mudem, as coisas importantes, e que quanto a isso não possam nada. Será que acreditam que acredito que sou eu quem faz as perguntas? Isso também é deles. Um pouco desfigurado talvez. Não digo que não seja o método certo. Não digo que não acabe por me pegar. Bem que gostaria, para ser jogado fora. Essa caçada é que é cansativa, esses latidos intermináveis. As imagens, eles imaginam que ao forçar as imagens acabarão por me enredar nelas. (BECKETT, 2009, p. 98)

O narrador acaba por problematizar a origem de sua fala, colocando sempre a responsabilidade pelo que é enunciado no ato de enunciação, ou seja, não no ato da escrita, mas no ato da leitura, a responsabilidade sobre o texto é sempre daquele que personifica e materializa o conteúdo do romance no instante em que o coloca em movimento. Mas o narrador de Beckett não é condescendente, ele ironiza o leitor, e, se o texto dissolve a possibilidade de uma origem da voz do narrador, ele também destrói a autoridade de sentido do leitor. Nem quem escreve, nem quem lê tem a última palavra, ou conhece a origem do que é narrado.

Se a morada é sempre uma habitação construída para ser habitada por algo ou alguém ocorre algo diferente no romance, que é justamente uma morada sempre inacabada, sempre

a ser construída, sempre por vir, principalmente por se passar em um tempo contemporâneo ao que está fora de sua escritura.

Tal qual já mencionado, o romance moderno busca, assim como a pintura e outras artes, destituir o homem e, por conseguinte, a subjetividade da expressão artística, assim sendo a literatura moderna através das experimentações com o dispositivo discursivo do narrador começa a desabilitar a voz do sujeito, ou a fala daquele que narra e a coloca em um espaço ou uma origem vazia, o que viabiliza, por exemplo, a exploração da multiplicidade de vozes e de perspectivas dentro do gênero romance.

Se o narrador de *O inominável* pergunta sobre sua morada, e sobre o que funda sua voz, ela é fundada no instante em que ela se faz presente, no caso, no presente em que ela se alia ao coro de vozes exteriores que não são outra coisa senão partes constitutivas dela:

A velha frase de La Bruyère: “Chegamos tarde e tudo já foi dito”, soará ela própria diferentemente. Tudo já foi dito (todas as palavras estão habitadas dirá Bakhtin) mas tudo pode ser redito diferentemente. Assim como a própria frase de La Bruyère foi redita por Lautréamont: “Chegamos cedo, nada foi dito”. No seu significado e no seu significante, a paródia de Lautréamont é a exemplificação perfeita da prática da intertextualidade. Para o poeta nada está completamente dito, estamos sempre no amanhecer da linguagem e no despontar do sentido. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63)

Então o que ocorre na literatura, ou na linguagem poética, como coloca Leyla Perrone-Moisés, é um diálogo eterno com vozes do presente, que se criam e recriam a cada instante. Se a palavra escrita é a morte do sujeito, essa morte é também a possibilidade de vida da palavra e da literatura e a liberdade de experiência ou da experimentação do texto no presente em que ele emerge para uma determinada realidade, a voz do romance é a voz constituída pelas forças que a tornam presente em um instante específico, mas ela não é construída só pela interação do texto com o leitor, mas sim por uma gama infinita de agentes que a fazem nascer, sempre nova, sempre diferente.

Podemos dizer que essa radicalização ocorre como uma mudança do narrador, como no caso do romance de Samuel Beckett, mas também ao que ele se refere. Há uma mudança ou uma ausência das personagens dentro dos romances. Isso ocorre também no cinema,

como aponta Anatol Rosenfeld, citando os filmes *Hiroshima, meu amor* e *Ano passado em Marienbad*¹⁴, onde segundo o autor há um achatamento dos níveis temporais, o que leva a não distinção entre passado, presente e futuro, e entre o que é a personagem e suas projeções psíquicas ou a própria confusão das personagens com objetos. Especificamente nos romances isso gera uma confusão entre narrador, o que é narrado e aquilo que o leitor percebe: “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, com um Eu que ocupa totalmente a tela imaginário do romance.” (ROSENFELD, 1996, p. 84)

Desaparece nesse caso o narrador e sobra apenas a linguagem ou a língua, que passa a assumir o centro da narrativa, como nos quadros abstratos onde o que é criado é uma sensação, sem perspectiva definida, não à toa essa percepção de construir uma sensação ou uma situação sensível seja a busca que aparece no texto de Beckett:

O silêncio, falar do silêncio, antes de entrar nele, será que já estive nele, não sei, a cada instante estou nele, a cada instante saio dele, eis que estou falando dele, sabia que isso viria, saio dele para falar, estou nele ao falar, se sou eu quem fala, e se não sou eu, ajo como se fosse eu, com frequência ajo como se fosse eu, mas longamente, estive nele longamente, uma longa estada, não entendo nada de duração, não posso falar disso, falo bem disso, digo nunca e sempre, falo das estações e das partes dos dias e das noites, a noite não tem partes, é porque se dorme, as estações devem se parecer, talvez seja primavera nesse momento, são palavras que me ensinaram sem me fazer ver muito bem seu sentido, foi assim que aprendi a raciocinar (...) essas imagens sem nome que tenho, esses nomes sem imagens, essas janelas que talvez fosse melhor chamar de portas, enfim de outro modo, e essa palavra homem que talvez não seja a certa que para que vejo ao ouvi-la, mas um instante, uma hora (...) aqui no escuro, chamo isso de escuro, talvez seja o azul, são palavras em branco(...). (BECKETT, 2009, p. 176)

14 Os filmes *Hiroshima mon amour*, de 1959 e *L'Année dernière à Marienbad*, de 1961 foram ambos dirigidos pelo cineasta francês Alain Resnais, porém os roteiros foram escritos por Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet. Os dois roteiristas eram também romancistas e integravam o grupo de escritores que inaugurou o chamado *Nouveau Roman*, que, assim como Samuel Beckett, propunha criar novas formas de narrativa e experimentação de linguagem dentro dos romances, não obstante também era um grupo de ativismo artístico contra o conservadorismo burguês e a tradição elitista dentro dos meios de divulgação artístico.

Essa suspensão do real que o narrador produz, dissolvendo-se na linguagem, procurando apenas produzir ou criar sensações aleatórias é a tentativa de se esvaziar o texto, e de, através de um estilo estético baseado na construção de fissuras temporais e abismos de enunciado descentralizar a leitura e a escritura.

Nesse caso os elementos que garantiriam a estruturação do romance se esvaem, restando apenas uma tentativa falha, como todas as outras, de se criar uma escrita passível de ser tocada de forma homogênea e genérica. A diferença para outras composições romanescas é que o romance de Samuel Beckett propõe expor essas “falhas” e se constrói a partir delas.

CONCLUSÃO

O gênero romance teve um percurso dos mais difíceis de ser estudado com exatidão. Tentamos nesse texto elaborar uma linha de pensamento partindo do pressuposto que aquilo que marca a fixação e visibilidade que esse gênero ganha na modernidade é constituída de um paradoxo. Ao mesmo tempo que ele ocupa um lugar de destaque na circulação de mercado e no imaginário urbano como textualidade literária por excelência, ele se destaca por questionar e de certa forma permitir uma resistência ao modelo cultural e até mesmo literário vigente.

Podemos pensar que o romance expressa a modernidade em sua plenitude exatamente por não se encaixar na modernidade, ao ser uma forma de escritura que é sempre contemporânea, como aponta Mikhail Bakhtin (2002), o romance está sempre escapando ao seu tempo e abrindo-se para aquilo que é contemporâneo fora de si. Há no romance um paradoxo temporal que resulta, entre outras coisas em não se poder capturá-lo mimeticamente, como queriam os realistas e os críticos dos séculos passados.

Dessa maneira o romance resiste ao tempo que lhe é imposto pelo que chamamos de historicismo, mesmo que carregue consigo camadas temporais que devem ser exploradas, essas camadas são sempre um movimento realizado pelo “olhar” que não é outra coisa que a percepção não da estratificação da escritura, mas sim do movimento contínuo de

proliferação da escritura. Isso quer dizer simplesmente que o romance não é apenas um filho de seu tempo, ele é também uma forma de transgressão do tempo, de modificação do olhar, da perspectiva sobre o tempo. É aquilo que Roland Barthes (2004) denominará de *tempo da enunciação*, a inserção direta do presente e da possibilidade de futuro na narração, ao contrário de uma neutralidade que outros discursos, como o científico supõe deter, talvez seja por esse detalhe que a literatura, mesmo ocupando um lugar de destaque na circulação cultural moderna, nunca seja considerada, de fato, pela grande maioria uma fonte confiável de conhecimento, o que está de certa forma correto.

Não é uma fonte confiável pois, a literatura, e em especial o romance. É aquela que nos demonstra uma certa impotência com relação ao real e a possibilidade de modificá-lo com um engajamento subjetivo. Se há um engajamento favorável a literatura e a torna capaz de resistir a realidade e a captura da cultura burguesa e social é a não participação, é essa denúncia da falência e da ilusão das coisas, a melancolia profunda das obras modernas nos demonstra isso, porém há ainda uma outra leitura possível:

Flaubert, o romancista da ilusão romanesca, introduz-nos assim ao princípio dessa ilusão. Tanto na realidade como nos romances, as personagens que dizemos romancescas, e entre as quais preciso também contar os autores de romances - "Madame Bovary sou eu" -, são talvez aquelas que levam a ficção a sério, não, como se diz, para fugir do real, e buscar uma evasão em mundos imaginários, mas porque, como Frederic, não conseguem levar a realidade a sério; porque não podem apropriar-se do presente tal como se apresenta, do presente em sua presença insistente e, por isso, terrificante. No princípio do funcionamento de todos os campos sociais, trate-se do campo literário ou do campo do poder, há a *illusio*, o investimento no jogo. Frederic é aquele que não consegue empenhar-se em nenhum dos jogos de arte ou de dinheiro produzidos e propostos pelo mundo social. Seu bovarismo tem como princípio a impotência para levar a sério o real, isto é, as apostas dos jogos ditos sérios. (BOURDIEU, 1996, p. 49)

A leitura de Pierre Bourdieu evidencia a potência do romance, mesmo que seja apenas uma referência a obra de Gustave Flaubert, isso pode ser estendido para uma problematização crítica da caminhada do romance pela modernidade. O romance é, através de sua configuração estética, uma forma de não-engajamento e reprodução do real, e nem é

ao mesmo tempo uma forma de ação no real, ele ocupa um *entre-lugar*, ou anuncia a ilusão de que se é impossível dominar aquilo que se chama de experiência, seja ela coletiva ou subjetiva.

Nesse momento que é sempre um momento presente, da narrativa de um romance, é que se percebe e se desmontam os discursos sobre o real, a vida e o social. Assim o romance contamina o projeto da modernidade, ao menos através das obras de autores como Flaubert e Beckett, abrindo a possibilidade, nunca realizável pela escritura literária, de se compor uma nova possibilidade de real¹⁵ ao se afastar de tudo aquilo que é considerado como real.

15 A literatura nunca resulta na transformação do real, ela nunca pode ser considerada um instrumento de combate em vias de fato, ou um meio de transmissão ideológica, ela é sempre esse espaço de percepção da impotência da escritura perante a vida em si. Em seu artigo acerca da obra de Lima Barreto, Keli Cristina Pacheco, ao trabalhar com o pensamento de Roland Barthes aponta para esse *grau-zero* do engajamento do literário: “Entretanto, antes ainda, é preciso esclarecer que, por uma perspectiva mais barthesiana, o poder de intervenção da literatura como instrumento de lutas ou causas resultaria nulo, quer dizer, a partir dela, da literatura, é impossível se obter alguma forma de engajamento. Roland Barthes nos ensina que por ser linguagem, matéria trabalhada, a literatura faz do real somente um pretexto, pois existe uma distância entre a língua e o real que provoca o irrealismo na ficção literária. Sendo assim, a literatura passa a ser “o próprio irreal; mais exatamente, longe de ser uma cópia analógica do real, a literatura é pelo contrário a própria consciência do irreal da linguagem: a literatura mais verdadeira é aquela que se sabe mais irreal.” (PACHECO, 2007, p. 33)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. In: _____. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.169-214.

ABREU, Márcia; VASCONCELOS, Sandra; VILLALTA, Luiz Carlos; SCHAPOCHNIK, Nelson. **Caminhos do romance no Brasil**. Projeto Caminhos do romance no Brasil. Disponível em: <www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>. Acessado em: 22/05/2017.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: LP&M Editores, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e literatura: a teoria do romance**. São Paulo, Editora Annablume, 5ª edição, 2002.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução Ana helena Souza, São Paulo, Editora Globo, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. **Passagens**. Organização da edição brasileira: Willi Bolle, colaboração na edição brasileira Olgária Matos. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

CHARTIER, Roger. Leitura e leitores “populares” da Renascença ao período clássico. In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (Org.). **A história da leitura no Mundo Ocidental**. São Paulo: Ática, volume 2, 1997, p.117-129.

FOUCAULT, Michel. As ciências humanas. In: _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.475-563.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, USP, 2007.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Eitora 34, 1994.

MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. **Moral e arte literária no século XIX**: o romance sob suspeita. *Polifonia*, Cuiabá-MT, v. 20, n. 28, p. 101-131, jul./dez. 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução: J. Ginsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

PACHECO, Keli Cristina. O grau zero e o engajamento fracassado em Lima Barreto. **Revista Letras**, Universidade Federal do Paraná, UFPR, v.72, p.32-40, 2007.

PIERRE, Bourdieu. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo, Companhia das letras, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: _____. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo, Editora Ática, 1978, p.58-76.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996, p.75-96.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. **A ascensão do romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 11-33.

Submetido à publicação em 02 de outubro de 2017.

Aprovado em 10 de fevereiro de 2018.