

ROMANCE: GÊNERO PROBLEMÁTICO OU AMBIVALENTE?

Cláudio José de Almeida Mello*
Vanderléia da Silva Oliveira**

Resumo: Este texto apresenta considerações sobre as características formais do romance, tentando entendê-las a partir de relações estabelecidas com a epopeia. Para isso, desenvolve um diálogo com autores que estudaram a questão da representação e sua relação com a realidade no romance, como George Lukács e Mikhail Bakhtin, para concluir, com Ferenc Fehér, que o romance é um gênero ambivalente: incorpora em sua estrutura as contradições da sociedade que o gerou, e, ao mesmo tempo, reage contra a alienação dos indivíduos dessa sociedade.

Palavras-chave: romance; epopeia; gêneros literários.

■ O gênero narrativo, sobretudo o romance, tem sido amplamente teorizado, na busca de se formular uma metodologia de análise adequada à compreensão da relação entre a realidade e o universo ficcional engendrada pela literatura. A visão de Lukács sobre o tema compreende um vasto trabalho sobre a natureza desse gênero, envolvendo os estudos *A teoria do romance* (1914/1915), *O romance como epopeia burguesa* (1934) e *Romance histórico* (1935). No primeiro, o autor aceita plenamente “a concepção de Hegel segundo a qual o romance é um produto literário típico da sociedade burguesa” (ANTUNES, 1998, p. 181), ou seja, ele vê essa forma literária como expressão da divisão entre o indivíduo e o mundo, dando origem à chamada condição do herói problemático. Em *O romance como epopeia burguesa*, apoiado na ciência da história de Karl Marx, Lukács vê o romance como “gênero artístico dominante da sociedade burguesa” (ANTUNES, 1998, p. 185). Portanto, a análise de Lukács leva a ver que o romance é um gênero problemático que

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). E-mail: claudiomello10@gmail.com

** Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professora adjunta do Centro de Letras, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

[...] representa a máxima expressão artística de uma época, quando mostra as contradições da sociedade sem tentar soluções conciliatórias arbitrarias, quando penetra na essência das relações burguesas e revela o seu caráter histórico, em outras palavras, quando é realista (ANTUNES, 1998, p. 196).

Já para Bakhtin (1988, p. 397-428), em “Epos e romance”, o gênero se constitui em forma de expressão inacabada, apresentando um ciclo contínuo do homem: assim como o ser humano, o romance também está em constante evolução, daí a dificuldade em estabelecer uma teoria do gênero. Em seus estudos, o estudioso russo aborda o romance como “gênero que está por se constituir, levando-se em conta o processo de evolução de toda a literatura nos tempos modernos [...]”. O autor afirma que não construirá “uma definição do cânone do romance que atue em literatura (na sua história) como um sistema de índices de gênero invariáveis” (BAKHTIN, 1988, p. 403). O crítico intenciona, portanto, verificar quais são os elementos estruturadores do gênero, apontados por ele em número de três: a tridimensão linguística e estilística, a transformação radical na representação do tempo e uma nova estruturação do elemento da realidade presente (do escritor e do leitor).

Desse modo, Bakhtin desenvolve uma análise comparativa entre o romance e a epopeia, observando que esta possui alguns traços distintivos, como o passado absoluto, o herói coletivo e o isolamento do mundo épico em relação ao momento presente do escritor, revelando-se como um gênero já acabado. A partir desse contraste, ele vê a epopeia como forma de expressão da memória e o romance como forma de conhecimento, já que neste o herói passa por um processo de conhecimento de si mesmo no momento atual, no contato com as pessoas da época e suas opiniões, revelando-se como uma quebra da representação do mundo de modo fechado e definido como se revelava no modo épico. Podemos dizer que para Bakhtin o romance é a forma de expressão de um mundo inacabado, que tem uma problemática nova e específica, apresentando, portanto, *traços distintivos* que são a reinterpretação e a reavaliação permanente do tempo presente, representando a realidade como material de criação artística.

Essa questão da realidade também é tratada nos estudos de Ian Watt, explorando o chamado realismo filosófico e o formal, e para ele, é o realismo formal – um conjunto de procedimentos narrativos típicos do romance – que possibilita a definição de que o romance “é um relato autêntico e completo sobre a experiência humana” (WATT, 1990, p. 27), pois é o realismo formal que permite uma “imitação mais imediata da experiência individual, situada num contexto temporal e espacial, do que outras formas literárias” (WATT, 1990, p. 32). Nesse estudo sobre o realismo e a forma romance, Watt elige categorias narrativas definidas como individualidade, originalidade, identidade, tempo, espaço e linguagem referencial, os quais são apontados por ele como elementos configuradores dessa narrativa. Ou seja, a personagem representa um indivíduo que faz parte de uma sociedade, cuja ação, situada num contexto temporal e espacial, revela a experiência humana por meio de uma linguagem o mais transparente possível, propiciando ao leitor a possibilidade de ler o texto, muitas vezes identificando-se nele, estabelecendo, assim, uma “correspondência entre a vida e a arte” (WATT, 1990, p. 32).

É essa correspondência entre vida e arte que estabelece a relação intrínseca do realismo com a literatura. Segundo Lukács (1968, p. 34), “a concepção marxista do realismo é a do realismo da essência artisticamente representada”, daí ele dizer que “a verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjun-

to da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” (LUKÁCS, 1968, p. 32). A narrativa busca essa representação, revelando, de acordo com as palavras de Engels, que “realismo significa [...] além da fidelidade ao particular, fiel reprodução de caracteres típicos em circunstâncias típicas” (LUKÁCS, 1968, p. 32). Assim, quando pensamos nessa relação, devemos compreender que

[...] o realismo deve se abrir para poder refletir não a aparência da realidade, que se alimenta da fidelidade ao detalhe e à figura exterior, mas a realidade profunda e essencial que somente é alcançada quando se coloca em estado humano as figuras reais (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 1978, p. 43).

Apesar do entendimento de que, por meio do realismo, a arte pode representar aspectos essenciais da realidade e da experiência humana, em seu primeiro trabalho sobre o tema, a *Teoria do romance*, de 1915, Lukács defende a tese do fim do romance, basicamente pelo fato de esse gênero possuir um herói problemático que se opõe ao seu próprio mundo. Conforme Antunes (1998, p. 183):

A interpretação do herói problemático, em A teoria do romance, está diretamente ligada à convicção de que a busca nunca alcançará seu objetivo porque, nas condições sociais burguesas, não há possibilidade de reconciliação entre o eu e a sociedade, devido à desproporção que existe entre as aspirações da alma e a objetividade da organização social.

Para Lukács, o gênero épico representado pela epopeia é superior ao gênero romance, surgido no período do capitalismo, por razões que serão esplanadas mais adiante. Lucien Goldmann (1967) avaliza essa tese justificando que no período capitalista o indivíduo reificado some, e o próprio romance também, pois, se não pode existir um homem provido de essência por causa da materialidade imperante nesse sistema econômico e político, também não pode existir um personagem que o represente. Lukács entende que esse gênero é problemático porque, trabalhando com elementos desprovidos de substância humana, o romance não pode mais criar um universo que comunique uma experiência autêntica.

Já para Fehér (1972), o romance não é problemático, mas ambivalente; segundo ele, o que se tem no desenvolvimento do romance é um enriquecimento desse gênero, que comporta uma diversidade cada vez maior de elementos produzidos por uma civilização também cada vez mais complexa. A ambivalência geral do romance está em que ele provém da sociedade burguesa e reage contra ela, o que leva não à morte do romance, mas sim à configuração de uma crise de representação (FEHÉR, 1972, p. 13).

Essa crise de representação é devida a um problema vital para o entendimento das transformações pelas quais o romance passou, que é a dualidade entre o Eu e o mundo externo, sobre o que concordam ambos os autores, Lukács e Fehér. Nas sociedades arcaicas, representadas pelas epopeias antigas, o indivíduo estava inserido de forma plena em um mundo que lhe era familiar. As ações na epopeia são representativas dos anseios de uma coletividade, de uma nação; logo, os indivíduos se identificavam com as ações do herói, ressaltando o caráter público da epopeia, que não se preocupava em representar aspectos secundários da vida, mas sim a sua essência.

O romance, ao contrário, é fruto dessa dualidade entre Eu e mundo externo; ele nasceu em uma sociedade sem comunidade, “puramente social”, e busca representá-la: é a epopeia burguesa. Nesse gênero, as objetivações do herói não

são diretamente utilizáveis pelo indivíduo, pois este não mais se identifica com as ações do herói, que constrói um universo para o seu uso individual, não coletivo. A ação na epopeia visava cumprir o designado, o herói tinha um destino; no romance, em sentido oposto, o herói luta por si, não segundo instâncias superiores. Por causa disso, o herói do romance, sem Deus, com liberdade, emancipado, quer construir um mundo integral, que é a filosofia burguesa.

De tal modo que a dualidade entre Eu e mundo torna-se paulatinamente o elemento fundamental da estrutura do romance, e é o que leva Lukács a antever o seu fim. No romance, expressão da sociedade burguesa, não há relações normais com o sistema objetivo do mundo, e a esfera de representação se fecha cada vez mais, pois o valor que impera na sociedade moderna é o individualismo, não a coletividade. Fehér concorda que a dualidade entre o Eu e o mundo externo é consequência do caráter público excluído do romance, mas discorda que isso seja o fracasso do romance; para ele, o romance não perdeu a esfera temática, o que se trata é que o herói precisa de um meio artificial, que não existia na epopeia, já que lá tudo era natural.

ESTRUTURA DE COMPOSIÇÃO DO ROMANCE

A mudança de valores que se dá na sociedade burguesa, em relação à sociedade antiga, pode ser apreciada em função das transformações, em relação à epopeia, verificadas na estrutura do romance.

Como consequência do desagregamento do caráter público do romance, o estatuto de valor da família se altera; o centro do enredo, a tensão dos conflitos passa a ser a família (e não a grande comunidade), pois o indivíduo, inserido em um mundo estranho, tem que se proteger da sociedade em sua esfera íntima. Entretanto, e essa é uma das ambivalências apontadas por Fehér, ao mesmo tempo que na sociedade há a emancipação do homem, há também a ruptura dos laços familiares, apesar de o indivíduo refugiar-se na família. O homem representado na epopeia tinha uma genealogia, sua origem era significativa; no romance, por sua vez, configura-se o anonimato do herói: não importa saber quem é ele, sua procedência, pois ele só quer representar seus valores individuais; ele está liberto dos laços de sangue, da tradição, da herança.

Essa degeneração do caráter público épico no romance atinge outra esfera: a do cotidiano e do não cotidiano, cujo dilema não existia na epopeia, já que lá mesmo as ações mínimas do herói eram representativas de seu caráter, e por isso, eram imbuídas de tensão. Conforme Fehér (1972, p. 37):

Como, na comunidade orgânica, o cotidiano se organizava segundo princípios comunitários, podemos imediatamente declarar, sem estudos históricos prévios: a separação das duas camadas de vida era apenas relativa. Consequentemente, era quase indiferente para a epopeia, do ponto de vista da segurança de sua homogeneidade, representar um conselho de chefes militares, ou um festim sob a tenda de um dos heróis: os meios de que ela se utiliza, convém igualmente a seus fins.

Assim, no romance são narrados fatos fortuitos que não se relacionam com a essência humana, no sentido apontado por Lukács e Fehér. A esfera íntima burguesa tenta criar um caráter público novo, o que é difícil, pois a civilização industrial criou uma pluralidade enorme de hábitos, tornando-se difícil para o leitor identificar-se com eles. Isso criou um problema de representação: ou o

romancista tenta contemplar o todo da descrição (retratando os detalhes do cotidiano), ou a abandona (fazendo uma abstração das atividades, o que leva ao problema da verossimilhança). Na epopeia não existia o problema da verossimilhança, pois, por menos descrição que houvesse, o leitor se sentia identificado com a narrativa.

Há, então, por trás dessa ambivalência entre o cotidiano e o não cotidiano, o antagonismo entre o público e o privado. O fato de o romance ser uma epopeia burguesa leva Lucien Goldmann a fazer uma analogia com a noção de valor econômico de Marx: para ele, por trás do estatuto de valores do romance está a estrutura do seu sistema econômico, em que há um valor de troca (o valor estabelecido pelo sistema capitalista, sendo, pois, um valor inautêntico) e um valor de uso (valor intrínseco das coisas, portanto, autêntico) (GOLDMANN apud FEHÉR, 1972, p. 42-44).

Fehér acha essa homologia do mercado exagerada, especialmente a relação direta estabelecida entre o valor de uso e o aspecto manifesto da autenticidade humana, mas reconhece méritos a Goldmann:

Devemos, entretanto, conceder um duplo mérito ao modo pelo qual Goldmann abordou a questão. Por um lado: ainda que a teoria da “homologia do mercado” seja exagerada, ela nos conduz a numerosas particularidades estruturais, a propósito da forma do romance, particularidades que tornam possível uma nova interpretação teórica. Por outro lado, este esquema permite levantar pela primeira vez o problema da relação entre a axiologia e a teoria do gênero. Podemos formular resumidamente esta relação, dizendo que toda forma artística específica e universal ou episódica, liga-se ou à história mundial ou a uma época, e que uma das medidas de seu caráter efêmero é, precisamente, sua capacidade de reprodução, em relação com o desenvolvimento do valor do gênero humano, da hierarquia de valores dominantes de sua época, isto é, a proporção desta que ela consegue representar e os valores que nela desempenham o papel primordial (FEHÉR, 1972, p. 45).

A captação do essencial entre o gênero humano e os valores de cada época é representada na epopeia por meio de sua hierarquia fixa de valores; o romance rompe com isso, mas mantém a universalidade da representação de valores. O romance, portanto, incorpora a natureza não fixa da ordem de valores da sociedade burguesa, se modifica dinamicamente, não só no conteúdo, mas também na forma: aí está a emancipação do romance, e a ambivalência por meio da qual Fehér defende esse gênero.

REPRESENTAÇÃO FORMAL DO ROMANCE

A partir das transformações estruturais ocorridas no romance, é possível apontar as suas principais características formais, começando pela categoria do *herói*. A tese de Fehér é de que se pode conceber o indivíduo no romance a partir de Marx, no que concerne ao seu caráter fortuito: a genealogia, até mesmo o nome, não acrescenta para a identificação desse herói anônimo; a evidência direta do caráter dada pela situação se perde; o indivíduo realiza-se na concorrência (sua inserção se dá numa classe, e ele então é caracterizado não mais como pessoa, herdeiro de valores humanos). Segundo Fehér, esse caráter fortuito do indivíduo leva ao impasse na resolução da dicotomia entre Eu e mundo externo;

o caráter do indivíduo é reduzido a fatores sociológicos. Além disso, há uma rejeição do herói por parte do leitor, devido à acidentalidade daquele, que não representa valores éticos.

Ocorre, então, a separação entre ação e caráter, fazendo que o leitor duvide até mesmo que o ato narrado relaciona-se ao personagem. Isso faz que o narrador se utilize de meios artificiais para a construção do romance, como a psicologia, que, segundo Lukács, é um substituto pobre da ação (FEHÉR, 1972, p. 58).

Outra categoria fundamental para a compreensão do gênero romance é a do *tempo*. Como vimos, a dimensão temporal na epopeia estava direcionada para o passado. Como o destino do herói estava traçado, importava mais como a história seria narrada. Mas no romance, o elemento imprevisível constitui-se em um elemento-chave, por representar uma regressão em relação à linearidade da epopeia. Uma das grandes inovações do gênero romance, portanto, é a tensão da ação, tendo em vista a imprevisibilidade dos atos do herói. Como esses fatos não estão solidificados dentro da harmonia de uma tradição, como acontecia na epopeia, mas são agora fortuitos, o leitor fica com a prerrogativa de questionar sua verossimilhança. Diferentemente da epopeia, a dimensão temporal do romance está, pois, direcionada para o futuro.

Para Lukács, o romance é uma luta contra o processo temporal. O tempo só tem interesse quando a transformação do homem tem significação: é por isso que na epopeia a dimensão temporal não tinha a importância que tem no romance, e estava voltada para o passado, onde as ações obviamente já tinham se realizado, e não eram passíveis de questionamentos; lá, as personagens são planas, seu caráter não se altera durante a narrativa. É com o romance que surge a alternativa para o herói, haja vista sua imprevisibilidade.

Outra categoria, dentre as verificadas nas transformações estruturais do romance, é a do *espaço*. Na epopeia o herói estava plenamente inserido em um mundo que lhe era familiar; a ação se dava em um espaço restrito. Já no romance, o espaço tem uma retração não só como dimensão, mas também na atividade de aquisição de objetos. O autor abandona os instrumentos essenciais íntimos do homem, que passa a se relacionar com objetos que lhe são obsoletos, adquiridos por interesses secundários, ressaltando o valor de troca desses objetos (e não o seu valor de uso).

Se o indivíduo é problemático, o romance, de um lado, representa a emancipação do homem, que não se prende mais a uma hierarquia fixa de valores, e, de outro lado, traz em sua forma a colisão dos valores de uma sociedade sem comunidade.

REFERÊNCIAS NA LITERATURA BRASILEIRA

Bons exemplos de autores brasileiros que de algum modo inovaram o gênero romance, experimentando formatos e conteúdos, sobretudo ao longo do século XX, e incorporando à escrita as categorias acima descritas, foram Guimarães Rosa, com suas estratégias discursivas surpreendentes e estilo inconfundível, Clarice Lispector, com a invocação da subjetividade psicológica, Raduan Nassar, com a presença elaborada de uma lírica discursiva em suas narrativas, dentre outros que se valerem dos princípios experimentais do romance moderno.

Impossível não retomar, como antecessor desses autores, a figura emblemática de Oswald de Andrade com *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924)

e *Serafim Ponte Grande* (1933). Essas duas narrativas inovaram a concepção de romance tendo em vista a experimentação com a forma, em deliberada liberdade criadora. A fragmentação discursiva, a indeterminação temporal e espacial sinalizou para as futuras gerações de romancistas possibilidades variadas de escrita. É exatamente nesse período, de renovação modernista, que Mário de Andrade, com seu herói sem nenhum caráter, retoma certo diálogo com a tradição romanesca ao mesmo tempo que inova apresentando uma concepção de brasileiro às avessas em *Macunaíma* (1928).

O que se percebe é que as primeiras décadas do século XX presenciaram romancistas dispostos a exercitarem na experiência narrativa a reinterpretção e a reavaliação permanente do tempo presente, representando a realidade na forma romanesca, de modo a reconfigurar o gênero romance, sob uma perspectiva bakhtiniana. Evidentemente, ao longo do século XX o gênero revelou-se solo fértil para as mais variadas experimentações, tais como a da prosa do *non-sense*, em que se discute o papel do escritor e o que é escrever um romance, em *Confissões de Ralf: uma autobiografia imaginária* (1975) de Sergio Sant'Anna, na figura de um narrador que decide se tornar personagem e escritor; na prosa ensaística de *Em liberdade* (1975) de Silviano Santiago, na qual o gênero também se torna ambíguo, pelo caráter metaficcional: é diário, é invenção? Em outro extremo, poderíamos mencionar a obra *Eles eram muitos cavalos* (2001) de Luiz Rufatto, categorizada como romance por alguns, mas que, no plano formal e de conteúdo, intriga pela composição inusitada, rompendo com qualquer paradigma narrativo e fazendo questionar sobre o conceito de romance na contemporaneidade, devido, sobretudo, a sua fragmentação ficcional.

Para ilustrar de forma mais analítica, ainda que brevemente, esta representação formal do romance em tempos contemporâneos, vamos nos valer de um autor que tem se firmado no cenário ficcional como um dos mais produtivos romancistas em atividade. Trata-se de João Gilberto Noll.

É necessário, de antemão, observar que a prosa contemporânea apresenta alguns traços caracterizadores que evidenciam mudanças na representação dos estados subjetivos (públicos e privados), tais como a exploração da sexualidade e do corpo, muitas vezes ligada à violência, o destaque ao consumismo e seus reflexos nas relações sociais, a problematização das diferenças, com enfoque na fome, miséria e desemprego, a fim de revelar que existe o mundo dos adaptados e o dos não adaptados às mudanças pós-modernas.

Entende-se que, a partir de alguns traços temáticos recorrentes, diversas técnicas narrativas procuram dar conta de articular, no terreno textual, forma e conteúdo, na busca de uma expressão que faça o leitor refletir sobre sua própria condição humana frente às transformações e “desfecho” das ideologias (mesmo das utopias) modernas. Assim, a noção de espaço e tempo, por exemplo, passa a ser reinventada pelos autores, na medida em que o próprio conceito de sujeito também é questionado. Na época pós-moderna cabe ao leitor, inserido numa sociedade capitalista, pós-industrial, localizar-se historicamente e formular sua subjetividade, ainda que num ambiente coletivo, via discurso e, ao final, realizar o prazer justamente de interpretá-lo, explorando a noção de subjetividade e da procura da identidade mais profunda dos seres, representada pelos personagens em meio aos vazios da narrativa.

Sob esses aspectos, ao mapear as peculiaridades da literatura que vem sendo produzida nas últimas três décadas, é possível observar que uma pluralidade de

discursos tem se difundido no meio literário; são vozes variadas, múltiplas, dissonantes, demonstrando claramente que se vive um momento de diversidade, no qual cada escritor tem a liberdade de montar seu próprio percurso, de maneira autônoma e independente. Dentre essa pluralidade de discursos encontram-se narrativas lacunares, vazias, céticas, que fazem do silêncio, do entredito e da incerteza as linhas mestras de seus discursos, como é o caso da produção de João Gilberto Noll.

Dono de uma escrita rarefeita, por vezes explorando uma linguagem barroca, como em *A fúria do corpo* (1981, edição de 2008), ou seca e minimalista, como em *Hotel Atlântico* (1989), Noll cria em seus textos a figura do homem desenraizado e desesperançado, sintetizados em personagens anônimos, vividos sempre pelo mesmo personagem, por meio de uma escrita em que o vazio, a tensão, a morte e a solidão se revelam dominantes.

O romance *A fúria do corpo*, tido aqui como exemplo da possibilidade de se ler as categorias elencadas anteriormente, relata a errância de um casal de mendigos que perambula pela cidade do Rio de Janeiro, onde depara com a violência, as drogas, as doenças, e as misérias humanas e os dejetos são expostos e vivenciados de maneira cruel e chocante. A trama é protagonizada por um personagem anônimo, sem passado, profissão e dinheiro, que vagueia pelas ruas de Copacabana desorientado, sem amanhã. Em algumas vezes, acompanhado por Afrodite, seu grande amor mendigo, que vive de vender o corpo; em outras, ao lado de delinquentes, traficantes e vadios desiludidos.

Na perspectiva das categorias elencadas, evidencia-se que o personagem é um ser anônimo sem qualquer perspectiva futura, que vive à deriva. O espaço urbano bem demarcado na obra evidencia o confronto entre este e a personagem, que não se reconhece como pertencente ao meio, revelando-se um excluído socialmente. Obviamente, a quebra da linearidade narrativa e sua temporalidade também reforçam a imprevisibilidade das ações que envolvem a personagem, operando o choque entre o eu e o mundo, referenciado por Fehér.

De fato, o que mais se destaca nessa narrativa em que o personagem está desenraizado historicamente é o seu desajuste espacial/temporal. Para Schøllhammer (2000), a propósito, tratando da relação entre sujeito e cidade, nessa obra Noll explora o corpo orgânico da cidade do Rio de Janeiro, demonstrando que a subjetividade das personagens absorve a cidade. Essa absorção está permeada pelo erótico, pelo marginal, pela sujeira, pela miséria, que se concretiza num ambiente naturalmente violento. Há, portanto, uma estratégia de narração utilizada pelo romancista que exacerba a subjetividade das personagens via linguagem, por meio de um discurso que impacta o leitor causando-lhe, muitas vezes, asco frente à narrativa crua de quem vive o submundo. Esse recurso acaba por endossar a perspectiva de Fehér sobre o afastamento do leitor em relação ao herói, que lhe repugna, por não representar valor ético algum. A violência é entendida como a violência na própria linguagem, numa espécie de extremo da manipulação do discurso, posto que pela “fúria do corpo” das personagens vivenciada em diversas situações cotidianas marginais, até mesmo o sexo se revela como única saída para o vazio existencial. É justamente por esse trabalho com a escrita, a seco, que as violências e sofrimentos são adivinhados. Em *A fúria do corpo*, portanto, o personagem desajustado tem seu mundo interior exacerbado nas ações violentas, sexuais, como única forma de comunicação.

Como se percebe, o romance ilustra bem um modo de representação do herói contemporâneo, fragmentado e em confronto com o espaço em que se insere. Na

perspectiva temporal, o narrador se volta para o instante, para o momentâneo, sem preocupação com a linearidade dos fatos ocorridos, restando ao leitor vivenciar com os personagens os acontecimentos que estão por vir. O confronto entre a cidade e os personagens que se movem sem rumo e sem sentido por suas ruas é revelador da desconexão entre o personagem e a sociedade complexa a que ele se vincula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fehér discorda de Lukács quando este diz, na *Teoria do romance*, que o romance estaria definhando; para Fehér, esse gênero não é problemático, mas ambivalente: se por um lado a essência da sua estrutura representa a materialidade da sociedade que o gerou; por outro, ele tem uma função de libertação dos indivíduos de sua condição de alienados.

A essência da estrutura do romance responde a uma missão funcional: mesmo nos seus espécimes mais fetichistas, esse gênero reforça no leitor a consciência de ser filho da sociedade social; já em todos os seus espécimes não fetichistas, o romance leva ao conhecimento de seu leitor o máximo de possibilidades de humanização de que essa sociedade é capaz. Como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio dessa sociedade e, para o leitor, essa é a mais salutar *catharsis* (FEHÉR, 1972, p. 83).

Baseado nesses referenciais, Fehér (1972, p. 76) levanta algumas hipóteses para as futuras transformações do romance: o imprevisto e o fatal serão liquidados e a possibilidade humana será acrescida de um estatuto ontológico (a alternativa terá dimensão maior).

A tentativa de representar o homem e o universo em que vive, procurando entendê-lo, é motivo de inspiração para muitos romancistas, desde os primórdios do romance, no século XVIII. Essa tendência encontrou caminho certo pela forma narrativa, retratando, ao longo do século XIX, pela sua estruturação formal, as possibilidades de representação do homem e suas relações na sociedade burguesa. No século XX o romance não apenas não morreu, como se consolidou como gênero adequado para o estudo das representações humanas. Neste início do século XXI, o romance tem se desdobrado em subgêneros, em variadas linhas de força, alcançando uma dimensão significativa nas tendências contemporâneas, o que reforça seu caráter ambivalente e, ao mesmo tempo, inacabado.

De certo modo, a escrita de João Gilberto Noll sinaliza para esse caráter ambivalente, na medida em que projeta seus personagens em evidente confronto com as estruturas sociais vigentes. Nesses termos, Afrodite e seu parceiro, seres errantes numa sociedade excludente, são modelos de um processo de desumanização pós-moderna, capazes de evidenciar aos leitores suas contradições.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, L. Z. Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa. In: *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: FCL/Unesp, 1998.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- FEHÉR, F. *O romance está morrendo?* Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

- GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução A. Margarido. Lisboa: Editorial Presença.
- NOLL, J. G. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. *As ideias estéticas de Marx*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SCHØLLHAMMER, K. E. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, C. A. M. et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 237-259.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MELLO, C. J. de A.; OLIVEIRA, V. da S. Novel: problematic or ambivalent genre? *Todas as Letras*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 172-181, 2013.

Abstract: This paper raises questions regarding the formal characteristics of the novel genre, trying to understand them from the contrast with characteristics of the epic genre. For that, establishes a dialogue with authors who have studied the issue of representation and its relation to reality in the novel, like Georg Lukács and Mikhail Bakhtin, to conclude, with Ferenc Fehér, that novel is an ambivalent genre: it incorporates into its structure the contradictions of the society that created it, and, at the same time, reacts against the alienation of the individuals of this society.

Keywords: *novel; epic; literary genres.*

Recebido em abril de 2012.

Aprovado em setembro de 2012.