

A HIPÓTESE DE CRISE DO ROMANCE

Renan Salmistraro¹

Resumo: Os discursos sobre a crise do romance repercutiram pelo século XX em praticamente todas as tradições literárias ocidentais, entre críticos e escritores. Este artigo dedica-se a duas vertentes principais desses discursos: a vertente francesa, que é uma das mais profícuas já que atinge diretamente a capacidade epistemológica do romance, sustentada pela ideia de *crise do realismo*; e a vertente alemã, apoiada na hipótese de uma *crise da narrativa*. O que há para destacar nesses discursos sobre a crise do romance, tanto naqueles que partem da crise do romance realista, quanto naqueles sobre a crise da narrativa, é sua confluência no sentido de atribuir ao indivíduo isolado a responsabilidade pela forma caótica ou imprecisa do romance, bem como pelo enfraquecimento das categorias estéticas. Há por trás de cada um desses discursos uma definição implícita do que seria o romance, mas nenhuma permanece inteiramente baseada na singularidade de seu desenvolvimento histórico. É preciso, portanto, rever de forma mais detalhada esses dois discursos chave que sustentaram as principais hipóteses sobre a crise do romance no século XX para saber se, caso exista realmente uma crise, quais são seus termos reais.

Palavras-chave: Crise do romance. Crise da narrativa. Crise do realismo.

Abstract: Discourses on the crisis of the novel reverberated through the twentieth century in virtually all Western literary traditions, between critics and writers. This article is devoted to two main strands of these discourses: the French side, which is one of the most profitable since it affects the epistemological capacity of the novel, sustained by the idea of crisis of realism; and the German side, based on the hypothesis of a crisis of the narrative. What is to be emphasized in these discourses about the crisis of the novel is its confluence in the sense of attributing to the isolated individual the responsibility for the chaotic or imprecise form of the novel, as well as by the weakening of aesthetic categories. Behind each of these discourses on the crisis of the novel is an implicit definition of what the novel would be, but none remains wholly based on the uniqueness of its historical development. It is necessary, therefore, to review in more detail these two key discourses that supported the main hypotheses about the crisis of the novel in the twentieth century, to know if, in case a crisis really exists, what its real terms are.

Keywords: Crisis of the Novel. Crisis of Narrative. Crisis of Realism.

VERTENTES DA CRISE DO ROMANCE

Os discursos sobre a crise do romance repercutiram pelo século XX em praticamente todas as tradições literárias ocidentais, entre críticos e escritores. Jules Huret, em 1891, foi um dos primeiros a divulgar as justificativas iniciais que embasaram tais discursos. Em sua *Enquete sobre a evolução literária*, ele se propõe a entrevistar

¹ Doutorando em Teoria e História Literária, Unicamp, renansalmistraro@gmail.com. Bolsista CAPES.

escritores emblemáticos do *fin de siècle* francês, cujos estilos conflitavam - como Émile Zola, Joris-Karl Huysmans e Anatole France. Huret assim se colocou no centro do embate entre os chamados “psicólogos” e “naturalistas”. Esta disputa traduz como a hipótese de uma crise ou até mesmo da morte do romance pressupõe, antes de qualquer coisa, a transformação dos procedimentos literários que caracterizariam tal gênero.

A abertura das entrevistas com Anatole France, então situado entre os “psicólogos” - um grupo de artistas que, segundo Huret, conquistara a simpatia do público literário, por seu questionamento à objetividade realista/naturalista, com base numa afirmação da vida interior - ilustra um percurso muito comum entre a intelectualidade do fim do século XIX e aquela das primeiras décadas do século XX, a saber, a extensão da crise do romance realista a uma crise generalizada do gênero romanesco, basicamente por sua imersão na subjetividade. Anatole France, por exemplo, decreta a morte do romance ao responder a primeira questão de Huret: “o naturalismo está doente?”. “Não”, na verdade estaria “morto”, uma vez que, segundo ele, trata-se de um estilo que esconde seu próprio idealismo ao se revestir do apelo à verdade da representação. Cita como exemplo a “fornicação contínua” dos camponeses no romance *A Terra*, de Zola, que não condiz absolutamente com a verdade, diz ele, já que os camponeses não possuíam tempo nem energia para viverem a vida idealizada no romance. Ademais, segundo Anatole France, os romances não estimulavam mais as discussões mundanas, pois não colocavam questões relativas à vida prática de seus leitores - em sua maioria, mulheres da alta sociedade -, como o amor, o esnobismo e os vícios do hábito.

A crítica de Anatole France abre um precedente que se estenderá pelo menos até os anos 1920, quando a crise aparentemente começa a se afastar de uma crítica aos limites do estilo realista, no sentido de explorar a consciência de uma crise das instituições burguesas. Mas, num primeiro momento, a força expressiva que o realismo alcançou na França, a partir de nomes como Balzac, Flaubert e Stendhal tornou impraticável a distinção entre a crise do romance realista e a suposta crise do romance. Por isso, não é por acaso que uma afirmação tão forte quanto a da “morte do romance” tenha surgido no interior da literatura francesa.

Num dos estudos mais detalhados a respeito das transformações do romance nesse período, Michel Raimond (1993) descreve como o movimento de oposição iniciado pela geração de 1890 ainda esteve presente nas novas formas que a narrativa romanesca assumiu nas primeiras décadas do século XX, com o romance sobre o romance de Gide,

o subjetivismo de Proust e o apelo surrealista à imaginação e ao misticismo. Essa vertente francesa dos discursos sobre a crise do romance é uma das mais profícuas já que atinge diretamente a capacidade epistemológica do romance que, no século XIX, se afirmou como a principal forma de expressão burguesa, capaz de modelar suas imagens do indivíduo e da sociedade. No entanto, esta condição começaria a ser abalada com o surgimento da fotografia e mais tarde do cinema, uma vez que a precisão das imagens dessas novas tecnologias rapidamente denunciou o quão distantes estavam as descrições romanescas do mundo visível. Nessa perspectiva, a hipótese da crise do romance realista como crise generalizada fica ainda mais forte em função da crise da arte mimética, que se estende por todo o período moderno.

Assim, a condenação de Zola por Anatole France, sob o argumento de que seus camponeses não eram suficientemente realistas, abre o caminho para a crítica da *mimesis* chamar para si a configuração do “verdadeiro realismo”. Mas o que de mais interessante a arte não figurativa atrela à crise do romance é um outro eixo fundamental desses discursos sobre a crise: a *crise da narrativa*. Por trás das análises deste eixo, também está o individualismo moderno, que eclipsa o objetivismo. Sem dúvida a sistematização mais popularizada desta perspectiva decorre do pensamento alemão, a partir de autores como Hegel, Lukács e Walter Benjamin. Em sua *Estética*, Hegel, por exemplo, defende a necessidade de ruptura com o romance burguês para fazer ressurgir o elemento épico narrativo. Embora ele apenas indique essa possibilidade - que dependeria de que os artistas abandonassem a ideia de reproduzir a epopeia antiga, cujos elementos deveriam ressurgir numa forma que se adequasse ao período moderno -, suas hipóteses encontraram respaldo principalmente em *A teoria do romance*, do jovem Lukács, e nos ensaios “O Narrador” e “Crise do romance”, de Walter Benjamin.

Ambos destacam “o indivíduo em sua solidão” como o elemento norteador do romance. Como indica o subtítulo da obra de Lukács (*Um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica*), o problema para ele, antes de ser artístico, é histórico- filosófico: não haveria na sociedade moderna uma totalidade do ser. Portanto, o romance seria a expressão do “desamparo transcendental” do homem moderno, de modo que sua forma artística deveria resgatar a “perfeição” da epopeia, que representa o homem atrelado ao amor, à família e ao Estado. Guardadas as diferenças, esta lógica também está presente na descrição benjaminiana do romance como uma forma “enfraquecida” de narrativa. Segundo ele, o universo do romance se caracterizaria por uma busca do indivíduo isolado

pela unidade perdida.

No ensaio “A crise do romance”, Benjamin separa radicalmente o gênero romanesco da tradição oral, destacando a importância da solidão tanto para o romancista quanto para o leitor de romances. Este isolamento transformaria o romance num dos responsáveis pelo emudecimento do homem que, por sua vez, destruiria “o espírito da narração”. Embora a teoria sobre o fim da narrativa seja mais bem desenvolvida no ensaio “O Narrador”, nele Benjamin atenua sua crítica ao romance, ao apresentá-lo como um gênero intermediário entre a epopeia - o gênero narrativo autêntico -, e a imprensa jornalística - verdadeira responsável pelo desaparecimento da narrativa. Este papel do romance seria conservado pela presença da rememoração (*Eingedenken*), que na epopeia aparece eventualmente junto à lembrança (*Erinnerung*).

O que há para destacar nesses discursos sobre a crise do romance, tanto naqueles que partem da crise do romance realista, quanto naqueles sobre a crise da narrativa, é sua confluência no sentido de atribuir ao indivíduo isolado a responsabilidade pela forma caótica ou imprecisa do romance, bem como pelo enfraquecimento das categorias estéticas. Vale lembrar que, para Hegel, a arte romântica já continha em si a dissolução, justamente em virtude do desenvolvimento da subjetividade. Segundo ele, no romantismo o espírito retorna para dentro de si próprio, sem capacidade de se adequar à realidade externa. É possível identificar nessa teoria de Hegel, que também influenciará as análises de Lukács e Benjamin sobre o estado de crise presente no romance, a origem da teoria que descreve a percepção subjetiva como deterioração da capacidade mimética da arte, na qual já está presente a noção de uma crise da arte; tanto que mais tarde Lukács retomará a contraposição de Hegel entre arte clássica e arte romântica para defender uma oposição entre arte realista e arte de vanguarda. Até concluir que a totalidade de uma obra realista não estaria mais ao alcance do intelectual burguês após 1848, de modo que o não mimético, isto é, a arte não figurativa, seria um reflexo da decadência burguesa.

Logo a crise do realismo e a crise da narrativa surgem como dois eixos do mesmo “problema” em torno da crise do romance: *o indivíduo moderno*. No âmbito da crise do romance realista, a questão do indivíduo coloca-se na ordem de uma crise da inteligência que, num primeiro momento, põe em xeque apenas alguns elementos estruturais do romance oitocentista, como o ponto de vista absoluto do narrador ou a posição soberana do autor no modo como conduz o enredo e seus personagens. Essa crise chegaria ao fim por volta de 1920, com os novos desdobramentos do romance em Proust, Kafka ou Joyce,

autores que assumem a perda da totalidade da obra literária e o desaparecimento do mundo exterior. Assim a diegese romanesca acabaria dominada pela imprecisão, sem possibilidade de definir o que é real ou não, tudo passaria a ser explorado por uma mente solitária que, aliás, é o que impõe ao romance a necessidade de uma perspectiva diferente daquela assumida pelo estilo realista ou pela tradição da épica.

Nessa linha, não haveria uma crise real do romance, senão uma crise do romance realista a partir da incorporação de elementos que não condizem com sua forma, por exemplo, a observação imprecisa da realidade ou o próprio questionamento do real. Já pela lógica da crise da narrativa, o problema do indivíduo, tal como abordado por Lukács, se converte numa expressão do declínio dos valores burgueses. A condição de sobrevivência do romance dependeria então de sua capacidade de superar os elementos que constituem a derrocada do indivíduo burguês - como secularização, individualismo, isolamento, dimensão privada e sentimental e sincretismo cultural -, assumindo a forma anacrônica de uma epopeia diretamente filiada a Homero.

Há por trás de cada um desses discursos sobre a crise do romance uma definição implícita do que seria o romance, mas nenhuma permanece inteiramente baseada na singularidade de seu desenvolvimento histórico. A suposta totalidade do romance realista, como expressão da sociedade burguesa, reproduz no campo da prosa a ideia que se fazia no século XIX da função da epopeia na Grécia Antiga. É essa mesma ideia que sustenta a defesa do romance histórico por Lukács. Por isso, nenhum desses dois discursos apresenta uma argumentação sólida que sustente a hipótese de uma crise generalizada do romance.

Contudo, o elo mais fraco desses discursos sobre a crise do romance ainda é aquele que converte a crise do romance realista numa crise do gênero. Isso porque ela tem como base o caráter político de aceitar o romance burguês como a configuração do “romance tradicional”, enquanto que o romance se caracteriza em todas as etapas de seu desenvolvimento histórico por sua oposição à tradição. O seu caráter periférico em sociedades mais fechadas, como na civilização grega, também denuncia o idealismo das abordagens hegelianas da epopeia: se o passado glorioso da tradição grega compôs um mundo tão harmônico, o que justificaria a existência de formas periféricas, como a prosa ou mesmo a comédia?

A PERSISTÊNCIA DO REALISMO

A supervalorização do realismo conflui ainda com a vertente que dissemina a ideia de crise da narrativa na defesa de Lukács do romance histórico, que se confunde com seu ataque ao lirismo romântico. O Romantismo, segundo Lukács, internaliza as contradições da sociedade burguesa, isto é, elas deixam de ser compreendidas como parte do processo histórico e acabam encerradas na vida interior do personagem ou do artista. O aspecto autônomo da vida interior no período romântico seria responsável pela “aparência” de conflito entre indivíduo e sociedade no romance burguês, o que é para Lukács a frustração da atividade espontânea no mundo reificado, uma vez que o verdadeiro embate na sociedade burguesa seria entre as classes envolvidas no processo de produção. Esta seria a condição de decadência da forma épica do romance entre a Revolução Francesa e o ingresso do proletariado na história universal em 1848, quando ocorre o ressurgimento do romance fantástico da origem moderna, mas já sem o aspecto positivo da primeira fase. Sem capacidade de conciliar as contradições sociais, a epopeia burguesa se caracterizaria pelo pressentimento do fim da civilização erigida pela burguesia.

Este ataque hegeliano ao individualismo romântico é a base da condenação da arte moderna e das vanguardas no pensamento de Lukács. Em *O Romance Histórico*, a estreita relação entre subjetivismo e decadência burguesa leva à desaprovação, nesse momento, dos “escritores da excentricidade”, como Flaubert, Baudelaire, Zola e Nietzsche. Para Lukács, as raízes do “exotismo” desses autores estão na reviravolta de 1848, quando a ideologia burguesa deixa de ser uma ideologia dominante, tornando-se ideologia de uma classe. A consequência imediata desse fenômeno é o ataque à realidade objetiva, que muda radicalmente a percepção da História: o passado e os fatos históricos acabam ignorados como inacessíveis. O agnosticismo e o subjetivismo desta fase de decadência da ideologia burguesa seriam assim o fim do romance histórico.

A manutenção do romance histórico faz parte da defesa de Lukács do enfrentamento da ideologia fascista pelo humanismo. Para ele, a conexão do escritor com a vida do povo ajuda a superar o dilema moderno sobre a impossibilidade de uma concepção fiel da realidade e da intervenção nos acontecimentos (2011, p. 335). Assim, o presente histórico fascista pode ser combatido por ser apenas parte do desenvolvimento da humanidade. O problema é que a figuração da vida do povo, para Lukács, só é possível quando o personagem sintetiza o destino das forças sociais em conflito. E, de preferência, esse destino deve ser o da libertação dos oprimidos, sem admitir, portanto, uma nova

derrota do sentimento revolucionário após as grandes guerras do século XX, quando o capitalismo se reestruturou a partir do sistema econômico internacional.

Em resumo, a forma e o conteúdo do romance histórico devem estar desvinculados do legado político, ideológico e artístico do capitalismo decadente, isto é, encobrir o subjetivismo, a totalização abstrata da vida, a transformação do passado numa alegoria do presente e do distanciamento das massas. A condição de renovação do romance histórico clássico depende, segundo Lukács, “da vitória decisiva e total do espírito da democracia revolucionária e da ligação concreta e interna com o destino do povo” (idem, p. 407). Portanto, os produtos estético-artísticos do período de decadência capitalista são todos relegados a favor de uma arte idealista, que deve conservar o aspecto libertário do passado heroico. Conseqüentemente, o romance histórico não admite qualquer outra forma que não seja aquela do romance histórico clássico. Porém, paradoxalmente a forma mais bem elaborada do romance histórico clássico seria a *dissolução* balzaquiana do romance de Walter Scott.

Esta defesa do romance histórico, como uma forma que deve se manter impassível diante da decadência da ideologia burguesa, antecede a supervalorização do realismo, como a única forma capaz de fornecer uma compreensão global do desenvolvimento humano. Nos ensaios de *Realismo crítico hoje*, o simbolismo e, especialmente, as vanguardas são encarados como mera expressão do decadentismo burguês. Por trás desta hipótese continua presente a defesa de uma “composição autenticamente épica”. Dessa forma, Joyce é renegado por reduzir a epopeia a um conjunto estático, pois em *Ulisses* as descrições da realidade não colocariam em jogo as forças essenciais da sociedade, elas apenas forneceriam um roteiro aleatório de imagens, sem objetivo nem orientação. Os idiotas de Beckett, por sua vez, seriam o ápice da redução do mundo a uma “angústia subjetiva”. A transformação desses indivíduos limitados em único suporte da “realidade” anularia definitivamente as possibilidades autênticas do homem, que, segundo Lukács, só são possíveis no interior da objetividade da literatura realista.

Em suas reflexões sobre a literatura em nenhum momento cabe questionar a tal “objetividade” realista, tampouco o potencial crítico da “subjetividade patológica”, sempre analisada como “fuga” ou “protesto estéril”, cuja capacidade crítica estaria voltada para o vazio. Tão certo quanto da objetividade realista, Lukács está do fato de que o caminho para a doença nada tem a propor a não ser o afastamento da realidade no sentido do isolamento subjetivo. Para ele, trata-se apenas de uma imposição do

“personagem excêntrico”, que destrói os “verdadeiros tipos sociais”, aqueles que conservam, orientam e definem o futuro do povo inteiro, seguindo a grande tradição da épica.

O ROMANCE COMO GÊNERO PRESCRITO

Esta redução lukácsiana do romance é inspirada por uma abordagem prescritiva dos gêneros literários, a qual subsiste no ocultamento das questões formais no interior da cultura de massas. A imensa variedade de discursos a respeito da “crise do romance” ao longo das primeiras décadas do século XX, originada em sua maior parte pela dissolução da grande tradição do realismo, foi rapidamente encoberta a partir dos anos 1950 por correntes como o neorrealismo ou o realismo mágico, base estética do *boom* do romance latino-americano. Assim o gênero romanesco ressurgiu, aparentemente mais vivo do que nunca, uma vez que a proliferação de novos títulos de sucesso varreu a problemática em torno do romance para baixo do tapete, escondendo a necessidade de diferenciar a crise do romance realista da crise do romance enquanto gênero.

Parte desta retomada justifica-se a partir de sua apropriação pela cultura de massa, cuja consequência imediata é a exclusão da crítica à representação (GROYS, 2008). Como a indústria cultural dedica-se a repetir modelos que deram certo, ela tende a não admitir o movimento de retorno da obra literária sobre si mesma - como forma de questionar seus próprios procedimentos formais, o que foi enormemente explorado pelas vanguardas, por exemplo. Este processo de ocultamento da forma abre espaço para a redenção tardia do realismo, sob a aparência do realismo mágico ou mesmo do neorrealismo.

Outro fator que pode justificar a retomada do romance é o processo de ocultamento da história nos países europeus pós-1945, tendo em vista que nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial, o presente era marcado, sobretudo, pelo silêncio em relação aos últimos acontecimentos. Assim a reconstrução se fez não apoiada na memória recente de extermínio e destruição, mas com base nas grandes construções arquitetônicas que remontavam ao glorioso passado imperialista europeu (JUDT, 2006, p. 21). Este projeto pode explicar o ressurgimento do grande romance de feição realista à medida que ele se afirmou no século XIX - uma época de nacionalismo e de consolidação do poder ideológico da burguesia.

Em resumo, o ressurgimento do romance, baseado no ocultamento da forma, tende a reafirmar o vínculo com o realismo. Inclusive a recente obra de um dos principais críticos literários contemporâneos - *The Antinomies of Realism*, de Fredric Jameson - toma romance e realismo como uma coisa só. Ademais, o esforço intelectual mais sistemático de redenção do grande romance realista do século XIX também está presente em outro importante intelectual contemporâneo: Jacques Rancière. Tais casos sugerem, como aponta Berardinelli, que a crítica contemporânea mostra-se cada vez mais destituída de instrumentos que permitam discriminar um “romance verdadeiro” de um simulacro. Ou ao menos não distingue a defesa do Romance como gênero prescrito de uma forma literária constituída a partir do choque com a realidade social. Por isso, a alternativa mais salutar para as reflexões sobre o romance na contemporaneidade parece ser aquela defendida por Berardinelli em *Não incentivem o romance e outros ensaios*, a saber: a urgência de estudos aprofundados daqueles textos em prosa que surgiram num período em que o romance parecia impossível, textos que se apresentaram como “últimos romances” - de autores como Kafka, Beckett, Calvino. Considerando que o romance é historicamente um gênero marginal, portanto, alheio às sistematizações das poéticas, é plausível supor que somente a partir de textos limites suas características essenciais (ou a falta delas) poderiam ser postas à luz.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “A crise do romance” em *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “O narrador” em *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- GROYS, Boris. *Art Power*. Londres: MIT Press, 2008.
- HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Émile Colin, 1891.
- JAY, Martin. *Marxism and Totality*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- JUDT, Tony. *Postwar: a History of Europe since 1945*. New York: Penguin, 2006.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____ “O romance como epopeia burguesa”, in CHASIN, J. (Org.), *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II - Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.

_____ *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____ *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada - Editora de Brasília, 1969.

RAIMOND, Michel. *La crise du roman: des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris: J. Corti, 1993.

_____ *Le roman depuis la Révolution*. Paris: A. Colin, 1981.