

## **Breve percurso por caminhos da literatura**

Sobre narrativas: Mito, Epopeia e a problemática do Romance.

## **Brief route along paths of literature**

About narratives: Myth, Epic and Romance problematic.

Mirella Priscila Izídio da SILVA<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo pretende convidar o leitor a um breve passeio por conjuntos de pontos que permeiam reflexões acerca das problemáticas dos gêneros que formam a base da literatura ocidental, focando principalmente na linha traçada desde a essência mítica até as lacunas do romance, abrangendo os encerramentos estruturais épicos. Trata-se também de questões como as intertextualidades e construções arquetípicas em relações de verossimilhança e o elemento irônico que ganha força com o romance. Enveredando pelas perspectivas teóricas e metodológicas de autores como André Jolles, Northrop Frye e com grande foco na Teoria do Romance de Georg Lukács, o trabalho busca contemplar as diferentes possibilidades estabelecidas pela arte literária em diferentes momentos com objetivo de traduzir as realidades e individualidades como apreensão artística de uma totalidade.

**Palavras-chave:** Gêneros Literários; Teoria do Romance; Georg Lukács.

**Abstract:** The essay intends to invite the reader to a brief tour of sets of points that permeate reflections about the problematic of the genres that form the basis of Western literature, focusing mainly on the line from the mythical essence until the shortcomings of the novel, including structural closures epics. Also dealing with issues such as intertextuality and archetypal constructions of verisimilitude relations and ironic element that gains strength with romance. By embarking theoretical and methodological perspectives of authors such as André Jolles, Northrop Frye and with great focus on the Theory of the Novel by Georg Lukacs, the work seeks to contemplate the different possibilities established by the literary art at different times in order to translate the realities and individualities as seizure Art of a totality.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, CEP: 50670-901, Recife, Pernambuco, Brasil. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: [mirellaizidio@hotmail.com](mailto:mirellaizidio@hotmail.com)

**Keywords:** Literary Genres; Theory of the Novel; Georg Lukács.

*[...] pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.*

Don Quijote de La Mancha, Miguel de Cervantes

*O romance é a epopeia do mundo abandonado por Deus.*

A Teoria do Romance, Georg Lukács

As bases da literatura ocidental estão alicerçadas fundamentalmente em duas colunas: a cultura clássica – artes greco-romanas – e a influência bíblica cristã. Em suas origens comuns, o Mito. Um sobrevoo minimamente atento por obras literárias de diferentes períodos e locais de criação revela elementos que perpassam, rodeiam e tocam mitos clássicos, mitos bíblicos, suas intertextualidades. Sobrenadando entre os gêneros – epopeias, tragédias, romances e suas fragmentariedades – esta base mítica constitui-se um ponto inicial e obrigatório para se perceber sutilezas nos caminhos da literatura.

Ao falar de arte, necessariamente estamos falando de forma – maneira pela qual o conteúdo se organiza. O Mito é uma forma simples, assim como a lenda, a saga, a advinha, o ditado, o caso, o memorável, o conto e o chiste (JOLLES, 1976). As formas simples possuem a marcação de sua origem oral mais acentuada, carregam as tintas mais frescas de narrativas sem enredos, sem tramas. Apresentam-se como sequências que, mesmo fixadas pela escrita, são lineares devido a sua transmissão falada.

É possível pensar o Mito – uma forma simples – como um movimento de apreensão de uma totalidade **simplificadora** do mundo. O universo concebe-se em uma única **pergunta** e uma **resposta** absolutamente satisfatória abrangendo uma cadeia linear de **eventos**. O Mito organiza-se por uma disposição mental predizente e envolve temas passíveis de inúmeras construções devido ao seu caráter de ação, de movimento incessante e total. Nas palavras de André Jolles, Mito é o processo de fundação: “é o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em *criação*” (JOLLES, 1976, p. 90-91).

Esta organização mental ordenada na seara do Mito constitui-se como uma busca por descobertas. No entanto, é preciso observar, esse movimento distingue-se essencialmente em sua relação com o *logos* – conhecimento – no sentido que o seu saber não envolve certezas, sentenças universalmente válidas e absolutas. A filosofia surge quando o Mito se encaminha para o *logos* por uma via de mão única, pois as figuras míticas não são mais suficientes para explicar o mundo em transformação. Lembremos sempre: os saberes do Mito estão encerrados em si mesmo, em sua resposta incutida intimamente na própria pergunta. O ser mitológico, pois, obedece a um destino, a uma força premonitória e determinante, uma lógica oracular. Sim, é verificável a conversão *mythos* para *logos*. E nisto o fenômeno é o de uma verdadeira conversão: abandona-se o Mito, considera-se o conhecimento. Esta passagem admite resquícios, porém adentramos em um campo de uma outra disposição mental, outras apreensões de mundo, outras percepções de origens e realidades.

Repita-se: não há aqui uma sucessão cronológica; não há um ponto de transição do mito para o conhecimento, por descontentamento com o Mito; não há uma evolução que eliminasse um dos termos por insuficiência, para dar lugar ao outro; eles estão sempre lado a lado, mas também estão sempre separados, [...] (JOLLES, 1976, p. 97).

O conhecimento busca verdades universalmente válidas. E os dois - *logos* e *mythos* - coexistem, a despeito de suas divergências, em criações e recriações. E é justamente de fórmulas (re)criadas que a literatura se constrói. Falamos de intertextualidades.

O diálogo entre obras, gêneros e estruturas literárias é alimentador de outras obras, gêneros e estruturas literárias. Basicamente, a sentença implica a compreensão de que os acontecimentos – cotidianos, políticos, culturais, científicos, sociais, econômicos – não são elementos suficientes para a composição literária. A narração no campo da literatura demanda sutilezas que a diferenciam da narrativa cotidiana, pedestre.

Para Umberto Eco, o mundo **ficcional** é parasitário do mundo **real** (ECO, 1994). Essa dependência, entendamos, é constituinte de uma disposição mental que projeta expectativas em uma narrativa verossímil: a grata surpresa ao se descobrir que Chapeuzinho Vermelho e sua avó são resgatadas vivas de dentro da barriga do lobo se deve ao entendimento de que no mundo **real** pessoas devoradas por feras são mortas. O

mundo lógico fora da arte é surpreendido por criações que lhe desviam o curso **natural** para outros desfechos.

Em sua *Poética*, Aristóteles explica a importância da concatenação do enredo no sentimento de verossimilhança. Essa coesão independe de fatos e ações comprobatórias e de pontes com a ideia geral de realidade. Tal qual o Mito, sua desenvoltura não busca comprovações, mas assimilações. Esse sentimento, a verossimilhança, faz parte das estratégias construídas pelo narrador no sentido de fornecer sua própria coerência e lógica, sua apreensão do **real**. Nas palavras de Luiz Costa Lima, a verossimilhança “resulta de um cálculo sobre a possibilidade de real contida pelo texto” (Cf. LIMA, 1973).

Para se acompanhar melhor esse raciocínio, sigamos o encaixe da análise de estrutura realizada por Northrop Frye. Aqui abrem-se parênteses para sublinhar uma importante observação: *Anatomia da crítica* constrói-se em exame de estrutura e não por um viés Estruturalista. Tzvetan Todorov comenta:

Enquanto que a “estrutura” dos estruturalistas é acima de tudo uma regra abstrata, a “estrutura” de Frye se reduz a uma disposição no espaço. Neste sentido, Frye é explícito: “Com frequência, uma ‘estrutura’ ou um ‘sistema’ de pensamento pode ser reduzido a um diagrama; de fato, as duas palavras são, em certa medida, sinônimos de diagrama” (TODOROV, 1981, p. 12).

Estamos falando de espaços que se rearranjam, dialogando entre si. Frye induz a uma percepção arquetípica, imagética e – também por isso – mítica. Ao se posicionar desta maneira, Northrop Frye indica as chaves que permitem uma ampla análise cujo universo é a incomensurável rede intertextual que transpassa diferentes criações literárias. O Mito figura como uma imagem cristalizada e original – “tudo é potencialmente idêntico” -, porém retomada e rearranjada, reconfigurada em outros matizes, avivada por outras cores. O próprio teórico explica:

[...] os verdadeiros princípios estruturais da pintura devem ser buscados, não nalguma analogia externa com qualquer outra coisa, mas na analogia interna da própria arte. Os princípios estruturais da literatura, semelhantemente, devem derivar da crítica arquetípica e anagógica, as únicas espécies que supõem um contexto mais amplo da literatura como um todo (FRYE, 1973, p. 136).

Essa percepção, embora algumas referências sejam claramente explícitas até mesmo para leitores desatentos, demanda por vezes certo distanciamento, um recuo que tente apreender uma visão geral como a uma grande pintura em que é necessário voltar alguns passos na sala do ateliê com o objetivo de visualizar sua **totalidade**. E esta visão geral pode ser fornecida por meio dos arquétipos. Importante ressaltar que as definições arquetípicas não se inscrevem exclusivamente em personagens humanos, mas também em animais – cordeiros, pombas, borboletas –, em vegetais – rosas, carvalhos, maçãs –, ainda em criaturas quiméricas – unicórnios, monstros, dragões –, cores – branco, vermelho, negro – e elementos da natureza – água, vulcões, sol. A simbologia do significado sobrepuja o objeto em si. Dessa maneira, seria possível compreender-se aspectos da natureza, do gênero, as sutilezas de obras.

Lembremos os folhetins – aqui entendido como o gênero, não a forma em que acontece a publicação assim denominada. O folhetim tradicional é lembrado como romance de **acontecimentos** em que se verifica a predominância da sucessão de situações impactantes e episódios grandiosos – priorização do enredo em sobreposição ao espaço psicológico. O traço romanesco firma-se em sua narrativa progressiva e sequencial. Suas personagens tendem a ser extremamente **tipificadas**. Facilmente reconhecidas em seus papéis, constituem um mundo idealizado. Para Frye: “[...] na estória romanesca os heróis são bravos, as heroínas belas, os vilões cheios de vilania, e as frustrações, ambigüidades e obstáculos da vida comum são desconsiderados (FRYE, 1973, p. 152)”. O ponto divergente entre a estória romanesca e o mito também pode ser apreendido pela representação de seus personagens: enquanto a personagem mítica está imbuída de caráter divino, a personagem romanesca é carregada por sentimentos humanos. Essa questão muda, fundamentalmente, a maneira como se percebe o lugar destas figuras: não é simples desassociar uma presença divina das ações das figuras dramáticas míticas (FRYE, 1973, p. 187).

Falamos de gênero, porém ressalte-se que as disposições mentais organizadas em uma estrutura mitológica não são delimitadas por essa qualidade. Northrop Frye esclarece este ponto mencionando os elementos narrativos pré-genéricos – os *mythoi* ou enredos genéricos: “Se nos dizem, daquilo que vamos ler, que é trágico ou cômico, esperamos certo tipo de estrutura e estado de espírito, mas não necessariamente certo gênero”(FRYE, 1973, p. 163). É justamente nos enredos genéricos a que Frye se

referencia que os arquétipos se manifestam com mais nitidez: as conversões de caráter, finais apaziguadores e enredos levados aos mais altos graus do absurdo na comédia; a falha que movimenta a ação na tragédia; o “isso teria que acontecer dessa maneira”.

Na mesma trilha de pensamento, nos deparamos com a sátira e a ironia na literatura como expressões potentes de intertextualidades. Nestas duas denominações, é provável que todos os leitores sintam e ainda identifiquem a construção por referências, o diálogo com outras obras com bastante facilidade. Aliás, para que o sentido seja apreendido, é fator fundamental que essa percepção aconteça. Importante recordar sempre que ao se falar de ironia e sátira devemos considerar as estruturas dos arquétipos, discursos e formas. É praticamente automático e forçoso mencionar-se o *Don Quijote* de Miguel de Cervantes. Estamos diante de uma obra irônica em sua forma, satírica em sua essência, fundamentalmente intertextual em diálogo permanente com as novelas medievais de cavalaria e uma era de transições. O **herói** constitui mais um arquétipo – quixotesco –, é disposto na estrutura fundadora de um novo gênero – o romance –, singulariza o momento de problematização humana na literatura.

A mudança de paradigmas desencadeada após a publicação da obra de Cervantes e a assimilação desta forma irônica na literatura é também um escopo para se pensar a diferenciação entre o **fictício** e o **ficcional** nas obras literárias modernas. Trata-se de um despojo da inocência na criação narrativa:

Contra a ingenuidade suposta pelo fictício, alimentando-se da ilusão indiscriminadora de seu território quanto ao da verdade, o ficcional moderno se alimenta da ironia, do distanciamento, da constituição de uma complexidade que, sem afastar o leitor comum, não se lhe entrega como uma forma de ilusionismo (LIMA apud PIRES, 1994, p. 97-110).

O romance, sobretudo, tende a incorporar a ironia como constante desde a sua origem. Essa tendência sinaliza uma crise geral que se impõe em sua forma sutilmente desalentada e francamente impotente diante da complexidade do mundo que lhe traga ou que não lhe cabe. Para Georg Lukács, a ironia é a *objetividade do romance*. Nas palavras do teórico, ela

apreende não apenas a profunda desesperança dessa luta [da busca de uma totalidade da vida], mas também a desesperança tanto mais profunda de seu abandono – o deplorável fracasso de uma desejada adaptação a um mundo

alheio a ideais, de um abandono da idealidade irreal da alma em prol de um controle da realidade (LUKÁKS, 2009, p. 87).

Ao destrinchar e reforçar a ideia que destitui a **experiência da vida** como material bruto onde estaria a origem de uma obra literária, Northrop Frye esquematiza uma lógica e uma estrutura internas que se arvoram em referências constituintes de um sistema próprio baseado pelos mitos – bíblicos e clássicos predominantemente na literatura ocidental, lembremos. Em todos os títulos mencionados – Comédia, Estória Romanesca, Tragédia, Ironia e Sátira – as referências encontram-se diluídas em diferentes níveis de expressão, construindo vínculos e similaridades por estratégias de associação, analogias, imagens, semelhanças e paráfrases. Essa perspectiva é importante também na medida em que auxilia a diferenciação entre análise e interpretação em literatura: o entendimento de que o texto literário não é apenas um discurso, mas uma construção estética que não considera o conceito de verdades – por conseguinte, o de mentiras – e possui ferramentas próprias para seu estudo, valendo-se de outras áreas do conhecimento – História, Sociologia, Filosofia – como acessórios, complementos. A transição para o romance projeta não a vida em si, mas a condução do *eu* no mundo exterior para o tencionamento do que se passa interiormente.

## II

Já mencionamos *Don Quixote* de Miguel de Cervantes como marco na literatura. A razão disso deve-se principalmente pela fundação de um gênero novo que se desvinculava de uma tradição narrativa épica. A data de nascimento, 1605, é simbólica por estar inserida em um período de afirmação das mudanças que germinavam desde o final da Idade Média como a formação e expansão de grandes centros urbanos juntamente com o comércio, com os impérios ultramarinos, com a ascensão da classe burguesa, com a Reforma Protestante minando a hegemonia da Igreja Católica, a força da imprensa, a assimilação e difusão crescente de princípios Renascentistas – humanismo, antropocentrismo. É momento da percepção de realidades fragmentadas – e de maneira fragmentada.

O romance figura como a expressão estética do mundo emergente após fatores que desestabilizam uma percepção de uma totalidade humana no contexto de sua

existência. Gênero sem fórmula pré-determinada, o romance expressa a vida cotidiana essencializada na narrativa. Em análise dessas mudanças, Georg Lukács abrange a temática em sua obra *Teoria do romance* na qual “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (LUKÁCS, 2009, p. 14). Partindo de um ponto filosófico de abordagem, Lukács considera as narrativas épicas como produções geradas em sociedades culturalmente fechadas, organizadas por relações interpessoais próximas nas quais seriam possíveis narrativas que abarcassem unidades, a vida de uma personagem representando todo o mundo que lhe cerca e a comunidade em que se insere. Recordemos o Mito: a pergunta que em si mesma já encerra sua resposta suficientemente satisfatória. O caos épico – quando se apresenta – é momentâneo e sua resolução reestabelece as condições que lhe precediam sem vestígios de perturbações. O exemplo das epopeias homéricas é suficientemente claro: ao iniciar a narrativa já esbarramos com o meio da vida da personagem e se finaliza sem a conclusão dessa mesma vida, diferentemente do romance que obedece a uma lógica biográfica. No raciocínio de Lukács essa organização análoga a uma biografia que o romance apresenta retrata a existência essencializada e individualizada, suprimindo em suas estratégias narrativas as informações necessárias para a contextualização interpretativa da trama em determinado recorte selecionado para o desenvolvimento do enredo. O mundo em que o romance se inscreve é o mundo do rompimento do círculo perfeitamente fechado. Não mais existe a possibilidade do homem moderno respirar num mundo fechado (LUCÁKS, 2009, p. 30). A percepção, assim como as realidades, estão fragmentadas e os seres têm consciência das incompletudes – as suas e a do outro:

Inventamos a produtividade do espírito: eis por que para nós os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída (LUKÁCS, 2009, p. 30).

Diferentemente da tragédia em que havia uma presença divina – ainda que tirânica e por vezes aproximando-se da crueldade – o ser do romance foi abandonado pelos deuses. Não está chancelado pelo destino, não se vê encarregado de uma grande missão, não expressa um sentimento coletivo, é criatura subjetiva interiorizada por pensamentos abstratos. O abismo de sua individualidade e de suas relações interpessoais

constitui a aventura latente da forma. O romance forja a criação de uma unidade apenas possível dentro de sua configuração estética.

Dialogando com Aristóteles, Lukács esclarece que epopeia e romance não diferem entre si por suas intenções de configuração, pois que as duas denominações tem por intenção abarcar a totalidade de mundo retratado. A principal diferença reside nos “dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração”. Para o teórico

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 55).

Sua composição é fruto de fatores de seu tempo, é uma obra cultural que carrega os despojos e as glórias do contexto de sua criação – fala-se nestes termos, porém, sem reduzir a criação artística a simples somatório de fatores sociais, econômicos e culturais. As formas artísticas seriam definidas pela vida que ela afirma e configurada como fundamento de uma totalidade (LUKÁCS, 2009, p.71). Esse pensamento é reforçado quando o mesmo teórico explica:

Drama, lírica e épica – em qualquer hierarquia que sejam pensados – não são tese, antítese e síntese de um processo dialético, mas cada qual é uma espécie de configuração do mundo de qualidade totalmente heterogênea das demais (LUKÁCS, 2009, p. 135).

Desconsiderando a empiria como elemento indispensável e original da arte literária, Lukács reforça a interioridade da narrativa em uma relação mais ligada a fatores metafísicos. A forma por vir do romance – nunca fixada, sempre aberta – sugere uma ética particular e variável em cada autor e em cada obra de determinado autor. Em poucas palavras, o teórico resume o pensamento:

A arte – em relação à vida – é sempre um “apesar de tudo”; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância. Mas em todas as outras formas, inclusive na epopeia, por razões agora já óbvias, essa afirmação é algo anterior à figuração, *enquanto no romance ela é a própria forma* (LUKÁCS, 2009, p. 72, grifo nosso).

Lukács monta em sua obra uma teoria das formas literárias e uma poética dos gêneros (LUKÁCS, 2009, p. 173). Porém, por razões claras, o teórico não pode

examinar fenômenos literários posteriores ao seu período de atividade. Em sua *Teoria do romance* é constatável a limitação de análise em obras surgidas até o século XIX. A contemporaneidade revela outras facetas na literatura.

É Theodor W. Adorno quem nos guia na reflexão das possibilidades, dificuldades e olhares impressos pelos romances contemporâneos. As realidades são percebidas por mais singularidades, agudamente fragmentadas. A extensão e profundidade desta incompletude impregna a narrativa, o próprio narrador.

Assim como é quase automático pensar e mencionar o *Quixote* de Cervantes, é emblemático exemplificar o romance contemporâneo pensado por Adorno com o *Ulisses* de James Joyce. O frankfurtiano percebe a delicadeza de uma situação paradoxal: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2012, p. 55). O gênero passaria a expor de maneira mais visceral e violenta a incapacidade de apreender qualquer realidade em sua totalidade, a forma convoca o leitor a experimentar o ritmo nervoso, o relato definitivamente não é mais suficiente – em verdade é deficiente. É o que João Alexandre Barbosa denominará de consciência da leitura: a necessidade de uma sincronia de linguagem, uma sintonia entre leitor e narrador (BARBOSA, 1986, p. 14). Talvez essa seja a maior dificuldade do narrador contemporâneo.

### **À guisa de conclusão**

Traçamos um breve panorama entre formas, gêneros, poéticas. Embora a sequência obedeça a uma linearidade histórica, esse caminho passa longe de qualquer traço evolutivo. Como a cronologia das obras é marcada por seus elementos intertextuais, os gêneros são legítimos em diferentes tempos – suas adequações, mutações e rearranjos permitem as possibilidades de expressão. Daí a preocupação de José Marcos Mariani de Macedo em ressaltar a relação das formas com a história como um fator de criação – **um ingrediente construtivo**, não como determinante no processo de um suposto aperfeiçoamento:

É nesse sentido que se deve entender *A Teoria do romance* como um ensaio *histórico-filosófico*, a um tempo encarregado da dedução dos gêneros literários e de sua base histórica, ou melhor, incumbido de deduzi-los pelo fato mesmo de inserir a história como um ingrediente construtivo (LUKÁCS, 2009, p. 189).

Podemos afirmar que a narrativa estaria bastante consciente de suas fragilidades, a vivência de uma crise, incapacidade de se exprimir as continuidades e descontinuidades de realidades tão repartidas que o sentimento de fugacidade reprime a percepção. Contar algo, observa Adorno, significa ter algo especial para ser dito “e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2012, p. 56).

O paradoxo identificado por Adorno (“não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”) figura, na realidade, como ponto de partida para se repensar as estratégias narrativas do romance, não como uma constatação de sua impossibilidade. A narração é atividade básica do ser humano nas mais diferentes civilizações, tempos, culturas e lugares – alguns teóricos e linguistas mencionam uma competência narrativa como característica natural da espécie. A narrativa não será abolida por uma lei que decrete o seu fim.

Por esses apontamentos, talvez as questões mais latentes sejam formuladas em indagações: como ser tradutor da realidade? e como se constrói a literatura sem uma poética norteadora? e ainda: como as poéticas devem se relacionar com seus leitores?. São essas perguntas que provavelmente todos os narradores das mais variadas formas de diferentes gêneros se fazem há séculos. Não há uma resposta que preencha a dúvida – como no Mito. As respostas são (re)inventadas em diferentes momentos por diferentes estratégias – epopeias, tragédias, romances. Considerar continuamente a importância da forma não é preciosismo, é a motivação para entender que se trata de condição essencial para a construção de sentidos, “um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada”, como explica Antonio Candido:

O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido (CANDIDO, 2012, p. 27).

Candido sintetiza a apreensão de realidades pelo mundo em sua expressão narrativa como força humanizadora da própria literatura na capacidade de criar formas pertinentes. Trata-se do contexto em processo de textualização, a linguagem sensível como possibilidade de organizar uma totalidade da vida – ainda que momentânea e tão frágil quanto à própria totalidade da vida, duas esferas que não se confundem em suas

autenticidades autônomas. A arbitrariedade entre a vida e o signo é mais um elemento de fragmentariedade. E a consciência de que toda a complexidade do ser humano e do mundo que ele constrói continuamente é irrepresentável em sua totalidade reforça a literatura como um lugar de organização – ainda que não tenha pretensão de ordenar – do mundo que pode ser apreendido e decodificado ao menos e apenas esteticamente.

Um traço comum entre as obras lembradas como grandes é a busca interna por um elemento que lhe expresse universalmente, o tema de seu tempo medido pela sua força atemporal e extensiva. Ao problematizar o homem particular, o romance não deixa de agregar a vivência de seu tempo: a forma como reveladora de tormentos humanos comuns, o ser através dos outros (CANDIDO, 2012):

[...] é por meio dela [da literatura] que descobrimos que o outro, tão diverso de nós, sente as mesmas dores, angústias e alegrias que nos acometem. Não por acaso a literatura nasceu no Ocidente se valendo do Mito, pois neste encontramos os sentimentos que são comuns aos humanos: a fome, as dores, o trabalho, os homicídios, o esquecimento, as discórdias, a inveja, a dissimulação, os sonhos, o amor, a cólera, as batalhas – e não apenas “[...] a substância primeira de cada indivíduo[,] [aquela que] é própria de cada um e não pertence a outros” (VIEIRA, 2012, p. 73).

Esse caráter universal perpassa a temporalidade cronológica e se arvora por intertextualidades válidas como constantes organizações mentais – os Mitos, por exemplo, que se fazem presentes em diálogos constantes nas mais diversas criações literárias. Entendamos o indivíduo sempre com o sentido moderno de processos e construções individualizantes. O herói épico, por exemplo, mantém sua particularidade, mas não é um indivíduo. Isso por causa de sua moral comunitária no regimento de suas ações, da sua missão, da sua ética.

A este momento da leitura pode já ser bastante repetitivo afirmar a inegável fragmentação e individualização na representação de realidades devido a uma própria realidade fracionada. Porém, ao cabo de nossa reflexão, devemos também ter em mente a urdidura sutil que alinhava a expressão de sentimentos comuns de toda a cultura humana. Sem isso, o puramente fictício não pode chegar a ser ficcional, a arte se apequena, é simples entretenimento.

Propondo uma mimeses por acréscimo à realidade vivenciada, a arte literária potencializa sua capacidade de desempenhar o papel de uma espécie de memória da civilização. E a memória possui deslocamentos próprios, esquecimentos, retornos,

desvios e ressignificações. A forma, mais uma vez, dispõe a interpretação dessas realidades, a totalidade é construída e a unidade apenas é possível no campo das artes em suas transformações e permanências:

Mas enquanto a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correlações transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que essa consagração, por maiores que sejam as comoções, pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada. Eis por que a tragédia, embora transformada, transpôs-se incólume em sua essência até nossos dias, ao passo que a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance (LUKÁCS, 2009, p. 39).

Para exemplificar a ideia: é Northrop Frye quem nos lembra a predileção de poetas pela figura mitológica de Prometeu durante o período industrial como uma das representações mais utilizadas (FRYE, 1973, p. 156).

Falamos aqui sobre a legitimidade de expressões literárias encerrarem abrangentes significações que o ser humano se utiliza para interpretar, recriar, compreender e se apropriar das realidades que lhe cercam e de realidades que já não lhe pertencem mais: a literatura duplica o mundo (VIEIRA, 2012, p. 71). Este fenômeno torna – e certamente continuará tornando – a narrativa literária possível. A constituição de uma contínua e latente capacidade de espelhar sensações e sentimentos, épocas e lugares, vidas. As incomensuráveis possibilidades abertas pelos mitos, pelos arquétipos, pela própria arte literária que ao recriar-se, refaz o ser humano.

## **Referências**

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BARBOSA, João Alexandre. **As Ilusões da Modernidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: LIMA, Aldo de (org.). **O Direito à Literatura**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

JOLLES, André. **Formas Simples**. Tradução de Álvaro Cabral. Editora Cultrix: São Paulo, 1976.

LIMA, Aldo de (org.). **O Direito à Literatura**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

LIMA, Luiz Costa. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

PIRES, Antônia Cristina de Alencar Pires. Costa Lima e o Teorema do Controle Ficcional. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v.2, p.97-110, out.94. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/1103/1204>>.

Acesso em: 01 abr. 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 2. ed. Tradução de Silvia Delpy. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. A literatura como espaço do discurso, do debate e do contraditório. In: LIMA, Aldo de (org.). **O Direito à Literatura**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.