

O ROMANCE: A CONCEPÇÃO TEÓRICA DE LUKÁCS E A REORIENTAÇÃO DE FEHÉR

Regina M.G. Domiciano *

RESUMO

Este trabalho introduz a concepção de romance de Lukács, postulando que a origem do romance está na Epopéia grega. Essa concepção teórica é reorientada pelas idéias de Feher sobre o romance como uma Epopéia Burguesa.

ABSTRACT

This paper presents Lukács, theoretical on the novel, that is, the novel has its origins on the Greek Epopea. This theoretical conception is reorientated by Feher's ideas on the novel as a Borgeois Epopea.

UNITERMOS: Teoria do romance- Epopéia - Epopéia Burguesa.

KEY WORDS: Teoria - Romance - Epopea - Bourgeois Epopea.

INTRODUÇÃO

Orientando pela concepção de história de Hegel e com alguma tendência marxista de conceber a produção e o conteúdo da arte, Lukács se propõe no ensaio "**Teoria do Romance**" a teorizar sobre a gênese das formas do romance. Lukács busca no mundo grego, especificamente dentro das relações entre civilização e arte, elementos que podem explicar por que as formas de arte literária-epopéia, tragédia, filosofia-têm um intrínseco diálogo com a concepção de ser no mundo dessa civilização.

Não é por acaso que Lúkacs começa seu ensaio com um tom bíblico: "Bem - Aventurados os tempos que podem ler no céu estrelado o mapa dos caminhos que lhe estão abertos e que têm de seguir! Bem- Aventurados os tempos cujos caminhos são iluminados pela luz estrelas! Para eles tudo é novo e familiar: tudo significa aventura e todavia tudo lhe pertence." (Lúkacs, 1962 : 25). Com essa introdução, o referido autor vai polarizar as questões teóricas sobre o romance como forma de estrutura fechada e de estrutura aberta. Ao focar a primeira, ela retoma o mundo grego e as suas formas de arte. É nos "caminhos abertos e iluminados" que está inserido ser "naturalmente" consciente de seu papel e seu lugar na hierarquia, do seu distanciamento e, portanto, seu não questionamento sobre o mundo real e o mundo transcendente _ essência e vida estão ligados de modo indissolúvel. Essa indissolubilidade instaura o universo mítico da perfeição, da harmonia, da proteção dos deuses e do destino previamente assegurado. Essa colagem, ou essa mobilidade do mesmo no diverso permite que os elementos que compõem essa estrutura se organizem na forma "epopéia". Homero não criou a forma. Ela assim se apresenta porque ela já é na concepção de ser e na concepção estética de ser no mundo grego, daí só ser resgatada por uma estrutura mitificada fechada, a epopéia.

* Doutoranda na área de Teoria literária e Literatura Comparada na UNESP - Assis, SP.

A primeira forma de arte- a epopéia- é considerada como uma etapa em que o significado é imanente à vida e a narração épica é possível enquanto se concebe a vida cotidiana alimentando o significado da forma e, simultaneamente, reproduzindo as estruturas da mesma, sendo, então, imediatamente compreensível, dispensando os filtros interpretativos. Depois de tal Utopia concreta, na qual essência e o épico começa a ser substituído pelo trágico. O ser do mundo grego começa a percorrer o caminho da descoberta e das perguntas e respostas. Quando o significado e a vida se distanciam de modo irreparável surge, então, o terceiro estágio da arte grega: o da filosofia. A essência ou sentido se refugia no reino puramente intelectual das idéias e o homem se vê só, sem as luzes das estrelas, sem a proteção dos deuses mas com a sua liberdade. Lukács aponta que só haverá mais um momento como este na época cristã:

"Foi assim que da Igreja saiu uma nova cidade; da ligação paradoxal entre a alma irremediavelmente pecadora e a absurda certeza de uma redenção, derrama-se sobre a realidade terrestre um reflexo quase platônico de realidade celeste; do abismo aberto, recria-se a escala das hierarquias terrestres e celestes...., o mundo volta a ser uma circunferência completa, uma totalidade apreensível com um único olhar. O (?) escapa ao perigo da sua força e dos seus escuros reflexos, toda a sua treva se transforma em pura superfície e funde-se dessa maneira, sem violência, numa unidade fechada de cores....Vê-se surgir uma Grécia nova, uma Grécia paradoxal: a estética é novamente uma metafísica.

Pela primeira vez, mas também pela última. Uma vez rota esta unidade, não há lugar para nenhuma totalidade espontânea do ser" (Lukács, 1962: 34-35)

E Lukács aponta que tem de enfrentar o dilema de dar forma ao "novo", tem de introduzir no universo das formas a incoerência estrutural do mundo. É dentro desse referencial que o teórico instaura a idéia básica da sua teoria do romance: o romance é a tentativa nos tempos modernos de recapturar as qualidades da narração épica, como um substituto para a epopéia, sob condições de vida que doravante será dramática, ou nos seus termos "problemática". Chega-se, então, ao segundo termo relação polarizada já mencionada anteriormente. O romance é uma forma de estrutura aberta. A possibilidade de narração emerge de um vazio. Seu tema será a procura cujos caminhos no mundo não estão definidos de antemão. A narração é um processo no qual testemunhamos a própria invenção dos problemas. A resolução dos mesmos é a sua própria narrativa. As peripécias de Tom Jones é a problemática de sua narrativa, as peripécias de Moll Flanders à procura de um novo marido também é a problemática da narrativa do romance. Em ambos, e em muitos outros romances como os de Dickens por exemplo, a narrativa vai chegando a um fim não como algo "naturalmente" resolvido, inscrito numa relação com a vida, mas sim porque certos elos são cortados, certas soluções são habilidosamente antecipadas de modo que o fim é "estrategicamente" providenciado. Nas narrativas dos problemas há a necessidade de apresentar os protagonistas. Não se "sabe" quem é Manon Lescaut, não se "sabe" que é Madame Bovary, ou Robison Crusoe ou mesmo Tom Jones. É preciso que o narrador os "apresente", seja através das descrições, seja através de suas ações, seja através dos diálogos. Às vezes é necessário explicar as razões para as escolhas e atitudes dos personagens, o narrador, então, precisa recorrer aos mecanismos de filtros interpretativos. Todos esses mecanismos que consideramos "naturalmente" dados

passam, na reflexão de Lukács, como elementos que vão compor a estrutura aberta do romance. O romance como tentativa de conferir significação ao mundo e à experiência humana é sempre uma obstinação. A sua unidade não brota da relação essência - vida como na epopéia, mas da mente do romancista que tem que impô-la à força. A atividade criadora do romancista é o "misticismo negativo de épocas sem deuses". Não há nenhuma garantia prévia de que Madame Bovary teria o final que teve, e isso vale para Tom Jones e também para Manon Lescaut e muitos outros.

O elemento chave do ensaio é o tempo problemático. O exposto acima elabora em parte o que é ser problemático em sua estrutura, mas não enfoca um outro sentido desse elemento chave Lukács incorporou no ensaio para propor os dois grandes gêneros de romance: o romance do idealismo abstrato e o romance da desilusão. Esse outro elemento é o herói. Dado que sentido e vida estão problematizados pela cisão e que nenhum esforço humano para uní-lo numa ordem transcendental é possível, o herói ou se projeta por uma convicção cega e inabalável no sentido do mundo numa possibilidade de reconciliação; ou se caracteriza por uma grande desilusão e sua tarefa é interpretar o mundo a partir da sua própria consciência. No primeiro caso temos o romance idealista e no segundo o romance da desilusão.

O mundo exterior das formas romanescas do romance idealista é basicamente espacial, a experiência do herói toma a forma de uma série de aventuras no espaço geográfico. Este é para o herói a possibilidade de reconciliar-se com os sentidos do mundo. A densidade da narrativa se fundamenta nesses inúmeros espaços geográficos que ele percorre, pois neles, o herói tem a possibilidade de encontrar-se com outros personagens, viver outras aventuras, em resumo, experienciar o mundo e estabelecer relações que ele idealiza como possibilidade de reconciliação, mas que nunca é realizada. Exemplo máximo desse tipo de romance é "D. Quixote".

O mundo exterior das formas romanescas do romance da desilusão é basicamente temporal. O herói contemplativo pode agir, mas as suas ações são atos no tempo, são memória. Há a possibilidade de unidade e vida, mas ela é projetada no passado, pois o presente derrota o herói e frustra os seus anseios de reconciliação. O processo de memória lança o resistente mundo exterior para dentro da subjetividade, lá no passado, reconstituindo uma espécie de unidade com ele. O romancista fundamenta a densidade da narrativa no próprio momento desta fala da trágica passagem da efemeridade das coisas. Exemplo de romance representativo é "Wilhelm Meister".

Lukács deixa bem claro que a linha norteadora de seu ensaio é a transformação da forma de arte do mundo grego - epopéia - em romance, forma de arte da sociedade burguesa, e seu principal argumento é transformação dos elos que configuram a estrutura social. Todavia Lukács não contemporaniza a sua concepção teórica de herói no romance, mantendo-se dentro da concepção metafísica: a procura do herói de por à prova a sua alma, de superar a nostalgia de ser desvinculado do mundo "protegido" e "organizado" pela vontade dos deuses, a necessidade do retorno à "seara transcendental", morada original do homem traduzem um drama metafísico. Esse drama é a relação do homem com algo absoluto fora dele. Mas há elementos das formas dos romances que Lukács vê como produtos históricos: o tempo, espaço, a descrição, enfim, elementos da estrutura narrativa.

Entretanto, essas reflexões sobre o ensaio terão um sabor de incompletude se a elas não incorporamos as reflexões de Fehér. Este teórico faz um deslocamento essencial para redimensionar a previsão feita por Lukács sobre a morte do romance. Para Fehér, o romance reforça a consciência de ser filho da sociedade social. A partir dessa colocação, ele vai afirmar e explicar a natureza ambivalente do romance como forma que representa a sociedade burguesa, uma sociedade organizada por relações sociais:

"Pelo contrário, o que é especificamente perfeito no romance, este gênero artístico original produzido pela sociedade burguesa, é que comporta na essência de sua estrutura, todas as categorias que resultam do capitalismo, a primeira sociedade fundada sobre formas de vida "puramente sociais" que então não são, doravante, "naturais". Toda "informidade" e todo o caráter "prosaico" do romance apresentam aproximadamente uma correspondência estrutural com a disformidade do progresso caótico no seio do qual a sociedade burguesa aniquilou as primeiras ilhas da realização da substância humana, trazendo consigo o desenvolvimento infinitamente desigual das forças inerentes. Deste modo, o romance exprime uma etapa da emancipação do homem não somente em seu "conteúdo", isto é, nas noções coletivas estruturadas por suas categorias, mas também em seu "continente", a forma. Essa forma do romance não poderia aparecer sem o surgimento das categorias da sociedade "puramente social": ora, o nascimento desta sociedade significa um enriquecimento, mesmo levando em conta sua evolução desigual. O romance não é problemático, é ambivalente. Entendemos por essa distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo da construção específica de uma "sociedade social" concreta (o capitalismo no qual se enraiza) e, por outro lado, traços que caracterizam todas as sociedades desta espécie." (Fehér, 1972: 11-12).

Um dos principais elementos ambivalentes dessa sociedade é o homem-indivíduo fortuito- cuja forma de representação no romance é o herói. A sociedade burguesa organiza e define as funções necessárias à manutenção de sua existência, designando os tipos de homens necessários às realizações dessas funções. Além de realizá-las, os homens têm de estar imbuídos do desejo de tomar posses de novos bens pois o aumento de objetivações significa a extensão do poder do homem. Para essa "maquinaria social" funcionar é preciso estar sempre em ação, mesmo que não se saiba para que, e, caso as formas de realização humana não se realizem a sociedade providencia uma outra explicação: a força do destino. Além disso, ela elabora a incongruência entre o tempo histórico e o ritmo da vida individual: há uma falha profunda entre o tempo de vida individual e o processo histórico. O fetichismo da mercadoria homogeniza, à sua maneira, toda a vida social e penetra nas esferas que se apresentam como as mais íntimas: tudo tem o seu valor, o amor, a amizade, o que tenho dentro da casa, etc. Esse fetichismo é ardidamente negado no nível individual e acintosamente imposto na esfera pública.

A epopéia burguesa amplia suas possibilidades de representação graças à capacidade de ilustrar a qualidade de suas próprias instituições, que decorre do fato de serem frutos de meios humanos, embora o homem não sabia mais o que fazer com as instituições de seu mundo. A problemática de uma sociedade social é que o elemento subjetivo isolado da produção mercantil não podia generalizar de maneira ilusória seu

ideal de humanidade, por outro lado, justamente em sua qualidade íntima, mantinha uma relação ambivalente com o mundo das objetivações. A grande conquista da era burguesa foi a natureza não fixa da ordem de valores e a forma correspondente no romance: o romance é pluralista em seus valores.

Do primeiro movimento da formação da sociedade burguesa, a dualidade do eu e o mundo exterior, passando para o segundo movimento, a materialidade crescente (o mundo exterior se torna uma convenção e as conquistas, uma simulação de liberdade) para um terceiro movimento - a exclusão da dimensão elementar da existência (que é a esfera da produção, elemento básico para a criação das relações sociais), o romance vai adaptando, redimensionando, trabalhando as suas formas: herói, tempo, espaço, enredo, ação, descrição para representar a sociedade burguesa, isto é, mostrar o que é naquilo que disfarça ser. Exemplos disso são: "Tom Jones", "Moll Flanders", "Manon Lescaut", "Madame Bovary", "Educação Sentimental", "Robinson Crusoe", "Germinal", "Senhora", "Helena", etc.

Do ensaio "Teoria do Romance" de Lukács para "O Romance está morrendo?" de Fehér interpõe-se Bakhtin:

"O passado absoluto, a tradição e a distância hierárquica não tiveram nenhuma parte no processo da sua formação como gênero. Eles desempenharam somente um papel insignificante em certos períodos da sua evolução, quando este era submetido a uma certa "epização" como, por exemplo, o romance barroco.

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. A nova e sóbria imagem da arte romanesca em prosa e a nova concepção científica, fundamentada na experiência pessoal, se formaram lado a lado simultaneamente. O romance, desse modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda a literatura. Por isso, uma vez nascido, ele não pode ser simplesmente um gênero ao lado dos outros gêneros e tampouco pode estabelecer relações mútuas com eles, no sentido de uma coexistência pacífica e harmoniosa. Diante do romance todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente. Tem início um longo conflito pela romancização dos outros gêneros pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada. O curso deste conflito será complexo e sinuoso.", (Bakhtin, 1988: 427), mostrando para o leitor que a teorização sobre o romance não é ponto pacífico entre os próprios teóricos.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, M. Questões de estética e literatura. A teoria do romance. S. Paulo: Ed. Hucitec, 1988.
- FEHÉR, F. O Romance está morrendo?: Contribuição à teoria do romance. R. de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- LUKÁCS, G. A teoria do romance. Lisboa: Editorial Presença, 1962.