



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS:  
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**EVANDRO ROSA DE ARAÚJO**

**LINEARIDADE E FRAGMENTAÇÃO NO ROMANCE**

**GOIÂNIA - GO  
2011**

**EVANDRO ROSA DE ARAÚJO**

**LINEARIDADE E FRAGMENTAÇÃO NO ROMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio de Oliveira.

**GOIÂNIA - GO**  
**2011**

**EVANDRO ROSA DE ARAÚJO**

**LINEARIDADE E FRAGMENTAÇÃO NO ROMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários, aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2011 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

**PRESIDENTE DA BANCA**

---

**1º EXAMINADOR**

---

**2º EXAMINADOR**

**GOIÂNIA - GO  
2011**

## **AGRADECIMENTOS**

A cada vitória, o reconhecimento devido ao meu Deus, pois só Ele é digno de toda honra, glória e louvor. Senhor, obrigado pelo fim de mais esta etapa.

À minha grande família, pelo amor e apoio de sempre. Meus pais, Dimas e Maria, minhas irmãs, minhas sobrinhas.

Aos amigos queridos, de perto e de longe, a minha eterna gratidão.

Aos meus colegas de trabalho do Colégio Estadual Alfredo Nasser, de Novo Brasil/GO, e da Universidade Estadual de Goiás, UnU-Jussara, pela oportunidade concedida e pela credibilidade em meus estudos.

Aos meus mestres, muito obrigado pelo conhecimento, pelo apoio e pela amizade. Em especial, ao meu orientador Professor Doutor Éris Antônio de Oliveira. Vocês são os profissionais que me inspiram.

E por último, mas não menos importante, meus agradecimentos aos financiadores do meu projeto: Secretaria Estadual de Educação do Estado de Goiás e Fapeg (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás).

A todos, indistintamente, agradeço por acreditarem no meu potencial, na minha profissão, nas minhas ideias, nos meus devaneios, e principalmente pelo apoio moral naqueles momentos em que eu me deixava invadir pela angústia da dúvida.

Sem vocês, nada disso seria possível.

A literatura é realmente aquele campo plástico, aquele espaço curvo onde as relações mais inesperadas e os encontros mais paradoxais são, em cada instante, possíveis (GENETTE, 1966, p. 129).

## RESUMO

Esta dissertação desenvolve um estudo sobre a evolução do romance, refletindo sobre as mudanças que se processaram na narrativa literária ao longo do tempo, até chegar a formas mais evoluídas de escrita. Nas narrativas tradicionais, a temática, o espaço, as personagens e o tempo eram desenvolvidos de forma exterior, e o enredo primava pela linearidade. Os modelos eram pré-estabelecidos, inspirados nas narrativas de Walter Scott e nos muitos romances de tendência histórica que vinham sendo desenvolvidos na Europa. Mas as diversas mudanças ocorridas no comportamento do homem citadino pós-Revolução Industrial influenciaram também a maneira de produzir romances. Desse modo, para mostrar um pouco dessa mudança na maneira de se construir narrativas, processada ao longo do tempo, foram utilizadas nesta dissertação as obras *O Guarani*, de José de Alencar, e *O Último dos Moicanos*, de James F. Cooper, que são narrativas históricas que trazem um pouco das primeiras manifestações desse gênero, em um cenário plástico, com personagens idealizadas e uma preocupação com a linearidade dos acontecimentos, e cujo narrador é onisciente. Foi usado também na pesquisa o livro *Ulisses*, de James Joyce, para mostrar alguns aspectos da evolução da narrativa romanesca, em que o artista conseguiu desenvolver uma história que foge completamente aos moldes pré-definidos pela primeira fase romântico-idealista. Produzida no período entreguerras, o livro *Ulisses* focaliza, em muitos momentos da narrativa, as mazelas e incertezas da vida moderna. Joyce representa nas páginas do seu livro o cotidiano do cidadão da Dublin contemporânea, rompe com a linearidade e utiliza técnicas inovadoras para mostrar que o tempo é muito mais complexo do que se imagina. Serviram de lastro para este estudo as reflexões dos teóricos do romance Rosenthal (1974), Rosenfeld (1969), Humphrey (1976), D'Onofrio (1982) entre outros.

**Palavras-chave:** Romance tradicional. Romance contemporâneo. *Ulisses*. *O Guarani*. *O Último dos Moicanos*.

## ABSTRACT

This thesis, a study of the evolution of the novel, reflects on the changes that literary narrative underwent over time, until it reached more evolved forms of writing. In traditional narrative the theme, space, time and characters were externally developed and the plot was linear. The models were pre-established, inspired by Walter Scott's narratives and by various historical novels which had been developing in Europe. But the different changes in the behavior of the post-Industrial Revolutionary urban man influenced the manner of writing novels. So, in order to show a little of the process of change in the way narratives were written, this study uses José de Alencar's *O Guarani* and James F. Cooper's *The Last of the Mohicans*, both historical narratives which provide a little of the early demonstrations of the genre, in an artistic setting with idealized characters and linearity of events, where the narrator is omniscient. James Joyce's *Ulysses* was also used to show some aspects of the evolution of novelistic narrative, in which the artist developed a story which completely abandons the moulds pre-defined by the early idealized, romantic phase. Written in the interwar period, *Ulysses* focuses on the strains and uncertainties of modern life. In the pages of his book, Joyce presents the daily life of the citizens of contemporary Dublin, breaks with linearity and uses innovative techniques to show that time is far more complex than one could imagine. Theorists of the novel, such as Rosenthal (1974), Rosenfeld (1969), Humphrey (1976), D'Onofrio (1982), served as a basis for this study.

**Keywords:** Traditional Romance. Contemporary novel. *Ulysses*. *O Guarani*. *The Last of the Mohicans*.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>08</b>
<b>1</b>	<b>ELEMENTOS PERTINENTES AO DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE</b>	<b>14</b>
	1.1 Reflexões sobre o tema nos romances tradicional e moderno	20
<b>2</b>	<b>O TRADICIONAL E O CONTEMPORÂNEO: UMA REFLEXÃO SOBRE A ESTRUTURA ROMANESCA</b>	<b>27</b>
	2.1 O narrador tradicional e o narrador contemporâneo	28
	2.2 Representação tradicional e contemporânea das personagens no romance	32
	2.3 O espaço tradicional e o contemporâneo no romance	36
	2.4 O tempo no romance tradicional e no moderno	43
<b>3</b>	<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO NO ROMANCE TRADICIONAL E NO MODERNO</b>	<b>51</b>
	3.1 Reflexões sobre o artístico no romance tradicional	52
	3.1.1 O artístico em <i>O Guarani</i>	53
	3.1.2 O artístico em <i>O Último dos Moicanos</i>	57
	3.2 O artístico no romance contemporâneo	65
	3.2.1 <i>Ulisses</i> : a instauração de uma nova poética no romance	67
<b>4</b>	<b>A FALA CAÓTICA E O FLUXO DA CONSCIÊNCIA</b>	<b>72</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>85</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>88</b>



## INTRODUÇÃO

A obra literária<sup>1</sup> não reflete somente o evidente, pois consegue captar além do real circundante, enfocando o comportamento do homem em suas vastas relações com o meio. Dessa maneira, o romance, como um dos representantes da arte literária, não poderia deixar de representar a vida tal qual ela se apresenta. Na verdade, “o romance é a epopéia de um tempo em que a totalidade não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema, mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade” (LUKÁCS, 2004, p. 61).

Por isso, pesquisar a evolução do romance em nível *stricto sensu* é um tema que, em parte, se discute neste trabalho. O que se observa, por meio das fontes bibliográficas disponíveis, é que existe uma indagação dos estudiosos da literatura sobre os aspectos constitutivos da obra romanesca, que ao longo do tempo tem sofrido nítidas mudanças. Como se sabe, o romance não nasceu na modernidade, pois é, sem dúvida, produto de um longo processo evolutivo, que culminou com o surgimento de formas distintas que tão bem retratam o momento histórico de sua criação.

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluída. Desde o início, o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com esta atualidade inacabada (BAKHTIN, 1988, p. 427).

É necessário ter em mente que o romance passou por fases distintas de maturação. Seguramente, as primeiras manifestações romanescas estavam intimamente ligadas às grandes epopeias, narrando os grandes feitos de heróis, em suas vastas aventuras fantásticas. Nessas obras primordiais, pode ser percebido um fluxo de narratividade que iria inspirar, em muitos aspectos, os primeiros romancistas na constituição de suas narrativas.

As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática principal deste, na verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor, segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero (WATT, 1996, p. 15).

---

<sup>1</sup> Refere as reflexões de Rosenfield (1986), pois “a literatura parece, portanto, algo bem diferente de um “espelho” da realidade histórica. Ela não reproduz as estruturas e situações existentes, mas joga com as virtualidades de um presente que, apreendendo o passado, abre perspectivas novas. O “ideal” ausente inscreve-se, pois, em um futuro a realizar, em um futuro em gestação no presente e que promete insuflar uma nova vida aos valores do passado” (p.129).

Com a chegada da modernidade e, conseqüentemente, com um maior acesso ao livro e às letras, estabeleceu-se o momento propício para a efetivação e popularização do romance como forma narrativa moderna. As primeiras manifestações em prosa eram frágeis e narram aventuras fantásticas de guerreiros contra monstros, sem buscar um grande comprometimento com a representação do verossímil. As lendas do Rei Artur e os Cavaleiros da Távora Redonda eram vastamente exploradas pelos escritores da Idade Média e Renascentista. Mas com a chegada da imprensa e com a constante vulgarização da página, foi possível ao artista se empenhar na busca de objetos artísticos cada vez mais bem elaborados. Dessa forma, com o advento da Revolução Industrial e, conseqüentemente, com a mudança de comportamento do homem citadino, foi possível o estabelecimento do período romântico. O romance se firmava e começava a ganhar mais credibilidade entre o público leitor que se formava.

A prosa de ficção se afirma como um dos gêneros literários mais cultivados e lidos somente a partir da segunda metade o séc. XVIII. Enquanto antes o romance era considerado uma forma de literatura amena, feita para o entretenimento e a diversão de uma vasta camada da sociedade não educada na severidade dos estudos clássicos, com o advento do Romantismo a narrativa em prosa passa a exercer a função da antiga poesia épica, que tinha o intuito de representar a totalidade da vida, quer explorando os conflitos existenciais, quer analisando sentimentos e paixões humanas (D'ONOFRIO, 1981, p. 171).

Com efeito, em meados do século XVIII já surgiam inúmeras mudanças na forma de se fazer romance, pois o mundo estava em processo de transformação, e esse era o momento ideal, portanto, para a ruptura com a tradição clássica e a busca constante de um objeto artístico que conseguisse expressar esses novos tempos. Então, com base nas ideias românticas de retorno às origens, da idealização da natureza, da mulher e do confronto entre o bem e o mal, os artistas começam a desenvolver obras que permaneceriam no franco gosto popular até meados do século XIX. O romance histórico era a grande tendência europeia. Walter Scott, motivado em resgatar as origens de sua nação, lança inúmeras narrativas, que certamente inspiraram grande parte dos romancistas do mundo todo.

Os artistas que desenvolviam esse tipo de obra se multiplicavam de forma gradativa em todos os países. Motivados também pelas excentricidades das terras recém-descobertas e influenciados pelos textos de Rousseau e pelo mito do bom selvagem, não demorou muito para que escolhessem o índio, cada vez com mais intensidade, como protagonista dos romances históricos. Assim se efetivaram períodos produtivos para a construção de romances dessa natureza: o escritor James F. Cooper lança nos Estados Unidos da América o livro *O Último dos Moicanos*, e não demorou muito para que José de Alencar lançasse no Brasil a obra *O Guarani*.

Esses livros, embora escritos no século XIX, tinham histórias que remetiam ao século XVIII, mas não é somente a demarcação temporal que retorna a esse período histórico. Na verdade, a técnica de elaboração desses romances é aquela utilizada pelo escritor Walter Scott. Cooper e Alencar lançaram mão do modo tradicional de desenvolvimento de narrativas, se apropriaram de um acontecimento histórico-factual e de algumas personagens da vida real, multiplicaram dados e datas, construíram protagonistas que muitas vezes lutam incansavelmente para salvar as mocinhas, livrando-as das forças maléficas dos antagonistas. Nesses romances, quase sempre as forças do bem vencem as forças do mal. Mas, em relação a esses aspectos, os teóricos alertam que antigamente o romancista procurava estabelecer, “desde o início, uma impressão de realidade, multiplicando dados e datas que pudessem contribuir para dar ao seu relato o caráter de ‘cópia’ da realidade; observa-se que o autor moderno se distancia deliberadamente da chamada realidade ‘objetiva’ ou aparente” (ROSENTHAL, 1974, p. 44).

Com o passar do tempo, as narrativas buscaram refletir o homem em suas múltiplas manifestações, e, por isso, não demoraria muito para que surgisse na contemporaneidade um novo modo de se fazer romance<sup>2</sup>s, em sintonia com as grandes mudanças que o mundo vinha presenciando. Assim, com a rápida propagação da doutrina capitalista e a constante propagação do liberalismo econômico e social no mundo – que causaram uma rápida mobilidade social e econômica, em um contexto marcado por diversos conflitos que ceifaram inúmeras vidas, com guerras e atentados terroristas –, surgiu nesse meio social a figura estereotipada do novo artista e, conseqüentemente, do novo romance. “Nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Estes traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance” (BAKHTIN, 1988, p. 428).

Essas novas narrativas tinham a missão de representar o seu tempo, por meio da obra de arte. Assim, os conceitos de idealização platônica perdem espaço para a purgação catártica aristotélica. A arte não tinha mais o compromisso de mostrar a figura clássica do herói medieval, pois os tempos eram outros, e a idade contemporânea não aceita os mesmos conceitos concebidos no romantismo, levando assim ao estabelecimento de novas e profundas marcas no objeto artístico. Logicamente, essas transformações atingiram a forma composicional do romance.

---

<sup>2</sup> Para Niel (1973) “O Novo Romance esforça-se para escapar das servidões da narrativa tradicional” (p.123).

Em meio às várias manifestações de ruptura com o passado, em diversos campos da arte o romancista não deixou passar despercebidas essas mudanças. Assim, em sintonia com a contemporaneidade, o escritor James Joyce lança uma obra que seria o marco da completa ruptura romanesca com o modo tradicional de desenvolver narrativas: *Ulisses*. Humphrey (1976, p. 79) diz que “esse livro espantoso que é *Ulisses* não é menos espantoso por ser o romance mais rebuscado jamais escrito”. O estudioso prossegue dizendo que “nele, Joyce encontra aplicação não só para todas as categorias de padrões, mas usa, dentro de algumas categorias, esquemas nunca encontrados na literatura antes de seu romance” (HUMPHREY, 1976, p. 79).

O artista James Joyce retomaria a *Odisséia* e diversas outras obras, como *Hamlet*, de Shakespeare, a *Bíblia Sagrada* e outras muitas manifestações artísticas, para subvertê-las, criando uma narrativa híbrida que se alimenta de outras para continuar sobrevivendo e causando o estranhamento que é próprio da arte literária. Não pode ser esquecido, ainda, que ele faz questão de construir uma metáfora da Dublin contemporânea, que sofria de todos os males e incertezas que o ambiente do entreguerras proporcionava. *Ulisses* foi inspirado não pelas matas e pelos índios nem muito menos pela idealização de um sujeito perfeito, sem máculas, como o fizeram José de Alencar e James F. Cooper em *O Guarani* e *O Último dos Moicanos*, respectivamente.

Lidando com o homem cidadão moderno, Joyce mostra que a obra não precisa ser linear<sup>3</sup> para expressar os ideais de verossimilhança e que a nova forma de se fazer romance não tinha mais condições de continuar mostrando só a exterioridade dos fatos: era necessário que o narrador perdesse a soberania do discurso narrativo, que os personagens ganhassem voz, fossem focados e mutilados no mais íntimo de sua existência. Assim, usando as técnicas do fluxo de consciência, aliadas a um melhor conhecimento das leis da física aplicada à arte e do funcionamento do cérebro humano para o desenvolvimento de *Ulisses*, Joyce escreveu um romance completamente diferente de tudo que havia sido produzido até então. Campos (1971), diz que “evidentemente, um livro como este não pode ser folheado por mãos indolentes”. (p.107).

Com a constatação de que as formas romanescas contemporâneas se afastam das composições tradicionais produzidas até meados do século XIX, surge o desejo de realizar

---

<sup>3</sup> Segundo Campos (1971) a obra *Ulisses* tem “uma tessitura onde a noção de desenvolvimento linear da narrativa deixa de ter validade. Tudo se passa num tempo total e num espaço total. Espaço-tempo. Os personagens se constelam numa cosmogonia metamórfica, num curso e ricorso perpetuo, num círculo vicioso [...]” (p. 23).

esta pesquisa sobre o complexo processo de composição do romance, que busca analisar em quais aspectos essas obras se distanciam em termos composicionais. Nesse sentido, é preciso considerar que “antigamente o romancista obedecia a um plano preestabelecido, ao qual subordinava as inspirações que surgiam no correr do trabalho” (ROSENTHAL, 1974, p. 38). Rosenthal ainda enfatiza que atualmente o romance, diferentemente de outrora, constitui-se de uma soma de concepções momentâneas, e que os esforços convergem na “tentativa de captar lingüisticamente o momento, a menor unidade da experiência; a tal ponto vai esse empenho, que a expressão afigura-se por vezes como ‘termo’ objetivado por instrumentos de precisão” (ROSENTHAL, 1974, p. 38). Assim, a leitura de *O Último dos Moicanos*, *O Guarani* e *Ulisses* permitiu perceber que era perfeitamente possível utilizar exemplos ou fragmentos dessas obras para desenvolver esta dissertação.

Rosenfeld (1969, p. 80), comparando os romances tradicionais com os modernos, diz que “é absurdo negar à arte tradicional o direito de vida, já que vastos setores do público lhe dão franca preferência. No entanto, tem-se diante dessas manifestações a impressão de que não fazem, por inteiro, parte do nosso tempo”. Ele ainda segue dizendo que “não é apenas na sua temática que tomam conhecimento das transformações da nossa época. Estas não atingiram o âmago das formas de expressão. Com os aviões de Santos Dumont ou dos irmãos Wright não se pode empreender o vôo cósmico” (ROSENFELD, 1969, p. 80).

Definidas as obras e tendo consciência do que seria feito, foi iniciado o processo de leitura e fichamento da fortuna crítica dos autores, bem como da teoria e da crítica literária em geral. Para tanto, a pesquisa foi dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo – *Elementos pertinentes ao desenvolvimento do romance* –, é dado enfoque à gênese da forma romanesca, mostrando como o romance nasceu das formas primitivas e alcançou as mais evoluídas. No segundo capítulo – *O tradicional e o contemporâneo: uma reflexão sobre a estrutura romanesca* –, buscou-se mostrar como o narrador, o personagem, o espaço, o tempo e o enredo se comportam no romance tradicional e no contemporâneo, pois, como se sabe, as mudanças não se processam em um único nível, e sim nos vários aspectos em que a obra se estrutura. No terceiro capítulo – *Considerações sobre o processo de criação no romance tradicional e moderno* –, procurou-se refletir sobre os vários elementos artísticos que contribuíram para a efetivação da arte na obra literária romanesca. No quarto e último capítulo – *A fala caótica e o fluxo da consciência*<sup>4</sup> –, que analisa o texto, a forma e a dissolução em

---

<sup>4</sup> Refere-se a forma composicional, pois “ninguém, como Joyce, levou a tal extremo a minúcia artesanal da linguagem. Seu macrocosmo – seu romance – [...] - traz, em quase cada uma das unidades verbais que o tece, implícito um micro-cosmo” (CAMPOS, 1971, p. 21).

*Ulisses*, de James Joyce, procurou-se desenvolver uma reflexão sobre o processo de construção do romance moderno, mostrando, dentre outros aspectos, a fala caótica e o fluxo da consciência, que são marcas comuns da narrativa contemporânea.

A expectativa é a de que este trabalho “Linearidade e Fragmentação no Romance”,<sup>5</sup> sirva aos propósitos de uma contínua reflexão sobre a forma romanesca e que fomente outras pesquisas sobre a genealogia do romance e do processo de criação literária.

---

<sup>5</sup> O tema da dissertação linearidade e fragmentação advêm das reflexões teóricas frente a forma romanesca que apontam para uma ruptura evidente do romance tradicional para o contemporâneo, neste sentido a reflexão de Rossoni (2002) é pertinente, pois aponta para essa mobilidade na forma composicional. “É evidente que toda essa revolução imprime alterações na estrutura textual. O romance deixa de lado uma configuração de linearidade em que predominam enredo, espaço, e tempo delineados, e personagens definidos. A linearidade episódica dos eventos narrativos que servia de referencial para o romance tradicional é suplantada. Privilegia-se a passagem da introspecção ao plano da narração, conferindo ênfase a experimentação profunda mais interior. O romance passa a expor a consciência de maneira abrupta e dilacerada, ao minar a estrutura formal. Decreta-se a falência do narrador onisciente, prevalecendo a consciência individual no plano da enunciação, como limiar da apreensão do real”. (p. 45).

## 1 - ELEMENTOS PERTINENTES AO DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE

A novel is a Picture of life, and life is well known to us, first of all realize it, and then, using our taste, let us judge whether it is true, vivid, convincing – like life, in fact (LUBBOCK, 1966, p. 09).

A forma romanesca, embora seja vista como contemporânea, por focalizar sempre os problemas de sua época, tem suas raízes fortemente ligadas às antigas epopeias. É impossível não associar sua genealogia com as obras clássicas da literatura universal, como *Iliada* e *Odisséia*, dentre outras, principalmente pelo caráter de narratividade que possuem. Leite (2002, p. 10) mostra um pouco da trajetória evolutiva dessa forma literária:

Estudando o desenvolvimento histórico da epopéia, desde os seus modos mais simples (epigramas), inscrições em monumentos, poemas didáticos-filosóficos, teogonias e cosmogonias até chegar à epopéia propriamente dita, Hegel se detém nesta, tentando caracterizá-la como uma “totalidade”, para depois vê-la se transformar no romance que, para ele, é a “epopéia burguesa moderna”.

Como se observa na citação, o romance não nasce repentinamente, e sim mediante o esforço de aprimoramento da habilidade compositiva dos artistas, que o criam como uma representação do meio social. Assim, ele não poderia permanecer sempre com a mesma configuração ao longo da história, enfocando sempre as mesmas questões, pois o comportamento humano se modifica à medida que vai sendo exposto a novas experiências. Nos dias de hoje, essa forma literária tem evoluído bastante. Então, considerando o romance tal qual ele se apresenta na contemporaneidade, é fundamental que se tenha em mente que essas mudanças refletem o resultado de um longo processo evolutivo, em termos de representação mimética.

Se for feito um estudo em obras anteriores, ou primordiais<sup>6</sup>, é possível notar que, na Idade Média, os artistas ocidentais se preocupavam com frequência em tratar dos temas mais comuns daquela época, fazendo uso de uma moral divina que conduzisse a todos a uma reflexão sobre os caminhos religiosos, pois a figura do artista era a de um homem anônimo a serviço da fé.

É evidente que a visão perspectívica seria impossível na Idade Média. Como a terra é imóvel, fixa no centro do mundo, assim o homem tem uma posição fixa no mundo, e não uma posição em face dele. A ordem depende da mente divina e não da humana. Não cabe ao homem projetar a partir de

---

<sup>6</sup> Termo utilizado por Todorov (1970) “existe uma imagem de uma narrativa simples, sadia e natural, uma narrativa primitiva que não conheceria os vícios das narrativas modernas” (p. 105).

si um mundo de cuja ordem divina ele faz parte integral, que ele apenas apreende (em parte) e cuja constituição não depende das formas subjetivas da sua consciência. No momento em que a Terra começa a mover-se, essa ordem parece fadada à dissolução. A reviravolta copernicana é seguida de outra, no dizer de Kant: já não é esta que prescreve as leis ao mundo. Antes de tudo, prescreve-lhe as perspectivas de espaço e tempo, formas subjetivas da nossa consciência, mercê das quais projeta a realidade sensível dos fenômenos. Nossa segunda hipótese resulta, portanto, na afirmação de que a pintura moderna – eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva “ilusionista” e a realidade dos fenômenos projetados por ela – é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do renascimento (ROSENFELD, 1969, p. 76).

Ao refletir sobre a citação acima, observa-se a prevalência da noção de que tudo era resultado de uma inspiração divina e que o homem era um ser a serviço de Deus, e isso se manteria, de certa maneira, até o advento do Renascimento. Assim, constata-se que não houve grandes mudanças na produção artística desse período e que a forma romanesca e o romance embrionário ainda permaneciam com estruturas frágeis. Essas narrativas ficcionalizavam situações irreais que pouco correspondiam à realidade e, ao mesmo tempo, que não desenvolviam aspectos necessários para que essas obras pudessem atingir um ideal mais completo de verossimilhança.

O Romance barroco apresenta-se estreitamente com o romance medieval e caracteriza-se geralmente pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis: naufragos, duelos, raptos, confusões de personagens, aparições de monstros, de gigantes etc (SILVA, 1974, p. 254).

Com o passar do tempo e com a busca gradativa dos autores por novos métodos de composição, as obras tendiam a uma mudança, mas o fantasioso e a religiosidade ainda continuavam sendo a constante temática dos romances. Não demorou muito para que essa inspiração deslocasse, em muitos aspectos, o seu foco “primitivo”, e os temas recorrentes, descritos na citação anterior, acabaram deixando de ser objeto principal de inspiração dos artistas dos novos tempos que se firmavam. Assim, gradativamente o romance vai se tornando uma forma mais evoluída e ganha espaço no franco gosto do leitor daquela época.

Refletindo sobre as mudanças processadas no romance, Silva (1974, p. 249) faz uma consideração importante em relação à rápida valorização dessa forma artística: “De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se, em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico, etc.” O estudioso ainda complementa dizendo que “o romancista, de autor pouco considerado na república das letras, transformou-se num escritor prestigiado em extremo,



dispondo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência nos seus leitores” (SILVA, 1974, p. 249).

A modernidade<sup>7</sup> e as novas concepções dos artistas diante de suas criações tornaram possível uma nova reformulação no processo de composição do escritor. A partir de então, pode-se dizer que o romance tornou-se uma forma literária que revolucionou o mundo das artes, conseguindo, sempre, acompanhar as diversas mudanças sociais, refletindo as ações humanas em seu meio. Silva (1974, p. 249) enfatiza o franco desenvolvimento da forma romanesca nos últimos séculos:

Na evolução das formas literárias, durante os últimos três séculos, avulta como fenômeno de capital magnitude o desenvolvimento e a crescente importância do romance. Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou, no decorrer dos últimos séculos, mas, sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos.

Como o teórico mostra, a partir da modernidade o romance cada vez mais se firma como expressão literária híbrida e sujeita às influências do meio, trazendo sempre para a superfície temas que muitas vezes eram negligenciados, proibidos ou pouco abordados. Transformando-se gradativamente numa expressão artística que mostrava as múltiplas reações do ser humano diante do seu contexto histórico, busca abandonar o impossível e lança mão do crível. Pode-se dizer que “o romance não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem” (SILVA, 1974, p. 263).

Entendendo que o romance contemporâneo é uma forma que passou por um longo processo de evolução, não seria pertinente estudá-lo sem buscar as bases romanescas que serviram de matriz para a edificação das novas narrativas. Na verdade, um dos caminhos para entender esse processo é observar que esse tipo de arte é o resultado de uma evolução; assim, lendo obras de diferentes épocas, fica evidente o seu longo processo de maturação. Naturalmente, em cada momento histórico surgia uma nova tendência compositiva, que aos poucos era adotada pelos artistas, e essa singularidade logo se tornava o ponto de referência daquele momento, sendo adotada e logo reproduzida pelos escritores do período.

Com o barateamento do livro, ler deixou de ser privilégio de nobres e burgueses. O romance, valendo da vulgarização da página na imprensa,

---

<sup>7</sup> O termo refere-se em parte ao posicionamento de Giddens (1990) que diz “modernidade refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. (p. 11).

arrebatou a preferência de ampla faixa populacional. A fome de ficção passou a ser saciada pelo romance-folhetim, oferecido em série na imprensa diária. A ampliação dos leitores determinou a diversificação temática da produção romanesca. Walter Scott reanimou episódios perdidos nos desvãos da história; Goethe acompanhou as peripécias de um jovem, Wilhelm Meister, na formação do caráter e nos embates da vida; Stendhal se deteve nos conflitos dos que, numa sociedade competitiva, se atiram apaixonadamente à ascensão social; Balzac construiu amplo painel de caracteres da sociedade parisiense; Flaubert desvendou os sonhos dos que não se conformam com a vida medíocre; Zola procurou em ambientes sórdidos a verdade da natureza humana. Surgem, assim, o romance histórico, o romance de formação, o romance psicológico, o romance social, o romance realista, o romance naturalista. A narrativa romanesca, já não satisfeita em deleitar, pôs-se a competir com diversos ramos das ciências nascentes no empenho de apanhar e de interpretar a realidade (SCHÜLER, 1989, p. 07).

No século XVIII, com a Revolução Industrial e a consolidação da classe burguesa nas cidades, tornou-se possível mais uma grande reformulação dos conceitos artísticos de produção de obras romanescas, porque o acesso à leitura foi sendo popularizado. O livro deixa de ser objeto de luxo e privilégio de alguns poucos intelectuais para tornar-se um instrumento de fácil acesso, contribuindo, assim, para a completa efetivação do romance como legítimo representante do homem moderno. “Muitos observadores do século XVIII achavam que essa época assistiu a um notável e crescente interesse popular pela leitura” (WATT, 1996, p. 34).

O artista, a partir de então, assumia uma nova conotação no meio social. Sua criação não servia somente aos clérigos e nobres, pois buscava desenvolver um objeto artístico que alcançasse leitores de todas as classes. Nesse momento histórico, a arte visivelmente tornava-se mais acessível, pois de certa forma ela se tornava objeto de consumo também das *massas*.

Os leitores de romance, ao se libertarem da oralidade medieval, adquiriam novos hábitos. O romance criou núcleos não sujeitos ao púlpito, veículo privilegiado de idéias e centro de coesão social. A leitura, restrita a um reduzido número de clérigos letrados, conquistou novos espaços. Lido isoladamente, o romance abalou a vida em comunidade, exigida pelas outras artes (pintura, teatro, canto, arquitetura, oratória). Dirigindo-se ao indivíduo fora da sociedade, o romance favoreceu o tratamento de problemas reservados, de conflitos interiores. O romance nos leva ao individualismo que amadurece em fins do século XVIII. Muitas razões conduziram o leitor ao romance. O mundo imaginário oferece espaço para repousar das agressões cotidianas. O enredo apresenta coerências que os fatos recusam. O discurso ficcional, disseminando palavras, elide o silêncio e o medo da morte. Neutralizada a aspereza da vida no tempo da leitura, o leitor se reaparela para enfrentá-la com renovado vigor (SCHÜLER, 1989, p. 06).

No desenrolar do século XVIII, os temas artísticos mais uma vez tiveram de se adequar àquele momento histórico, pois os tempos eram outros, diferentes da idade clássica. A filosofia de vida, por sua vez, alcançava um novo estágio de desenvolvimento, marcado, a partir de então, por um materialismo e um ceticismo perenes, que influíam no estabelecimento da ordem social e artística. Assim, o século XVIII foi o período em que se questionou, de forma significativa, a existência humana e a sua representatividade em face das novas crenças e dos novos ideais que se estabeleciam. Mas não foram somente os temas artísticos da obra romanesca que tiveram de se adequar ao novo momento que se vivenciava. Na verdade, muito pouco do método clássico de se fazer arte permanecia no moderno. Em vez de buscar inspiração nos antigos modelos gregos, ou nas peculiaridades da épica tradicional, os artistas se nutriam na origem de seu povo, construindo assim uma identidade que fugia drasticamente dos modelos pré-moldados de outras épocas.

O romance pressupõe uma realidade tornada prosaica, sem a transcendência do mundo épico onde habitam deuses e heróis, mas procuraria, nessa realidade prosaica, restituir aos acontecimentos e aos indivíduos a poesia de que foram despojados. O tema básico do romance seria o conflito entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias (LEITE, 2002, p. 10).

A arte renascentista pouco representava essa nova era que se estabelecia. As narrativas e os poemas produzidos em outros tempos perdiam espaço para uma manifestação nova e necessária, que já há algum tempo vinha se gestando na mente dos artistas. “Na verdade, o romance nasce como testemunho do declínio de um período, a Idade Média. Em vez da imobilidade, o romance toma, ao nascer, consciência da transformação. No Medievo, as idéias, os conceitos abstratos valiam mais que a realidade concreta” (SCHÜLER, 1989, p. 05).

Outro aspecto que não pode ser descartado é que essa forma literária foi criada para atender ao gosto excêntrico dos novos ricos, que aos poucos foram se formando como classe e viam no livro um passatempo ideal. Nessa época, segundo a concepção de Moisés, o romance era:

Entretenimento, ludo, passatempo duma classe que inventou o lema de que tempo é dinheiro, o romance traduz o bem-estar e o conforto financeiro de pessoas que remuneravam o trabalho do escritor no pressuposto de que a sua função consiste em deleitá-las. E deleitá-las oferecendo-lhes a própria existência, artificial e vazia, como espetáculo, mas sem que a reconheçam como sua, pois, a reconhecê-la, era sinal de haverem superado os limites da classe. Portanto, sem o saber, assistem ao espetáculo da própria vida como se fora alheia, estimulando desse modo uma fôrma literária que funcionava como o espelho em que se miravam, incapazes de perceber a ironia latente na imagem refletida (MOISÉS, 2002, p. 159).

Nessas manifestações romanescas, consideradas por muitos como a máxima representação dos novos tempos, era comum a exploração de temas como a natureza, a idealização da mulher e o retorno às origens nacionais<sup>8</sup>. Também a floresta, o índio e seu *habitat* eram constantemente explorados. Assim, muitos artistas escreviam romances que buscavam certa linearidade cronológica na história, de forma a manifestar uma sequência com início, meio e fim. Aos poucos, os artistas foram percebendo que esse modo de fazer romances já não estava convencendo os leitores, e foi por isso, e por inúmeros outros fatores, que no século XIX começam a surgir, com mais intensidade, obras que buscavam muitas inovações no modo de narrar, afinal, os tempos eram outros e a sociedade também.

Depois do declinar do século XIX e nos primeiros anos do século XX, começa a processar-se a crise e a metamorfose do romance moderno, relativamente aos modelos, tidos como clássicos, do século XIX; aparecem os romances de análise psicológica de Marcel Proust e de Virgínia Woolf; James Joyce cria os seus grandes romances de dimensões míticas, construídos em torno das recorrências dos arquétipos (*Ulisses* e *Finnegans Wake*), Kafka dá a conhecer os seus romances simbólicos e alegóricos. Renovam-se os temas, exploram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens. Sucedem-se o romance neo-realista, o romance existencialista, o *nouveau Roman*. O romance não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem (SILVA, 1974, p. 263).

Com a chegada das guerras, da individualização, da perda da noção temporal e dos descobrimentos relacionados à exploração dos recônditos da mente humana, foi possível descobrir novos caminhos para a arte, como ficou claro na leitura da citação acima. Assim, muitos escritores, buscando alcançar o gosto cada vez mais *seleto* do público leitor, vão gradativamente inovando as técnicas de composição, representando não mais uma realidade artística idealizada, e sim uma representação mimética da vida cotidiana. Foi nessa época, quando os valores românticos tradicionais não conseguiam mais influenciar o homem do pós-guerra, que muitos escritores romperam com a forma da narrativa linear e buscaram assim experimentar novas técnicas de composição. “A moderna consciência lingüística mostrou-se capaz de descobrir novas possibilidades, propondo-se a refletir, através de construções

---

<sup>8</sup> Refere-se aos escritos de Silva (1974) que diz “O romantismo sente-se atraído pelo passado, em geral, e pela Idade Média, em particular, mas constitui, sob muitos aspectos, uma manifestação de franca modernidade, pretendendo criar uma arte nova capaz de exprimir os tempos novos, consumando a reação contra o magistério regulista e dogmático exercido pela antiguidade Greco-latina, acreditando no progresso do home e da história” (p. 486).

sintáticas revolucionárias e de arrojadas composições de palavras, a vida interior dos nossos dias” (ROSENTHAL, 1975, p. 01).

O teórico tem razão, pois, na contemporaneidade, os vários elementos da obra chamada romance foram reformulados em múltiplos aspectos, para se alcançar métodos inovadores de redigir narrativas. Dessa maneira, constatadas a existência de uma mobilidade evidente na forma de se fazer romance e de uma multiplicidade de olhares sobre sua constante reformulação, espera-se que este texto consiga demonstrar, por meio da análise da teoria e da crítica literária, a evolução dos principais elementos do romance contemporâneo e a forma como ele se afastou dos moldes tradicionais.

### **1.1 Reflexões sobre o tema nos romances tradicional e moderno**

Todo objeto artístico possui uma temática. O artista busca inspiração em algo particular para desenvolver um tema, que muitas vezes é apresentado de forma direta, facilmente verificável, mas que em outras vezes é apenas sugerido. Em muitos casos, o tema surge de forma inconsciente, mas também pode ser algo cuidadosamente definido e elaborado pelo poder criador do artista. Ao escolher a temática que será abordada em sua obra, o autor vence uma grande etapa no processo de criação, pois “cada escritor cria seus pensamentos. Sua contribuição modifica nossa concepção do passado tanto quanto a do futuro” (GENETTE, 1966, p. 128).

Na Idade Média, o tema era desenvolvido de forma diversa do método usado na contemporaneidade, pois buscava um foco religioso, com ênfase à fragilidade humana e à superioridade da fé. No Renascimento, o foco estava na volta aos clássicos gregos e ao misticismo milenar daqueles povos, enquanto no romantismo a temática se volta para as origens individuais e ao nacionalismo, que se apresentavam nos textos sob múltiplos enfoques. Já na contemporaneidade, o real evidente, junto com as intensas transformações sociais proporcionadas pela pós-modernidade, se apresenta com maior intensidade como tema, e o humano é mutilado ao máximo em sua existência, se diferenciando de forma visível das técnicas usadas nas obras ditas tradicionais.

O que se sabe é que o assunto de uma obra escrita no século XVIII muito se afasta de outra desenvolvida segundo uma feição contemporânea. Isso pode ser constatado de diversas formas, e uma delas é que o romance tradicional se preocupa muito mais com os fatos do que propriamente com as pessoas.

A estrutura tradicional do romance é destruída pela obra narrativa de nossos dias. Polimorfismo moderno, compreendido por Broch com “pluralidade arquitetônica de sons e vozes”, a inclusão das ciências e da filosofia no corpo do romance, com o objetivo de caracterização dos diversos estados de consciência que se entrelaçam e se interpenetram, tudo isso permite – ao contrário do que se verificava na forma tradicional desse gênero – uma constante reinterpretação das possibilidades constitutivas do mundo. Trata-se, aparentemente, de um universo inteiramente novo, que já não corresponde ao mundo como o conhecemos. Antigamente prevalecia a certeza de que a ação conjunta do tempo e espaço delimitava nitidamente a imagem do mundo, e que, à semelhança do que se observava com relação à sequência do tempo, a vida se apresentava não apenas como passado, mas também como futuro, como renovação e eternidade, enquanto o espaço era concebido como alvo estático e perene que podia abrigar o ser humano e, necessariamente, lhe impunha determinados limites. Hoje, entretanto, as palavras “tempo” e “espaço” têm uma significação muito mais profunda e exerce nessa estranha fascinação. O espaço dilata-se cada vez mais, para além de nosso planeta, rumo ao desconhecido, e a concepção do tempo dilui-se na irrealidade. O homem moderno estabeleceu-se entre o tempo e o espaço, e a arte moderna incumbiu-se de analisar essas categorias incertas (ROSENTHAL, 1974, p. 54).

Observadas as considerações da citação acima e comparando uma obra produzida com técnicas predominantes no século XVIII e início do século XIX com outra produzida a partir do fim do século XIX, pode-se perceber que os enfoques não são mais os mesmos. Na verdade, o artista rompe com aquele ideal de construir uma obra que tenha como pano de fundo a história factual dominante e começa a observar as realizações humanas em suas múltiplas particularidades. “O romance suga e projeta a imagem concreta do ser do homem em sua totalidade, seja ele em construção ou em destruição” (FERNANDES, 1986, p. 33).

Na obra contemporânea, a história factual até pode ser abordada em algumas narrativas, mas não é o foco principal, e, quando apresentada, é muitas vezes subvertida e se transforma em um elemento de crítica. Também não há a preocupação de construir uma abordagem de um período específico, como se fazia em narrativas como *O Guarani*, de José de Alencar, e *O Último dos Moicanos*, de James F. Cooper. Nessas obras, os escritores têm uma preocupação muito grande em focar não somente o objeto artístico, mas também um pouco da história factual da época retratada.

Observa-se que ambos os romances são construídos com extratos de situações históricas que são facilmente verificáveis. Esses artistas acreditavam que, ao usar esses elementos, estavam desenvolvendo a mimese aristotélica. Mas o fato é que a temática do romance hoje não é, de maneira alguma, desenvolvida como outrora. “No romance tradicional, [...] a distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a

casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). A observação de Adorno é pertinente, pois afirma que no romance tradicional a distância é fixa, dado que, ao lidar com a exterioridade, tudo convergia para a construção de imagens verificáveis do cotidiano.

Escritores romancistas de parte do período dito realista e até mesmo contemporâneos, preocupados em esgotar uma temática, focaram o nascimento, a vida e a morte das personagens, sempre em busca de uma felicidade aparente. Na verdade, essa técnica, embora tenha sido bastante engenhosa e revolucionária durante o romantismo, não mais corresponde aos ideais estéticos da idade contemporânea. O romance *O Guarani* termina da seguinte forma:

A cúpula da palmeira, embalando-se graciosamente, resvalou pela flor da água como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas. Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimado; e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema: – Tu viverás!... Cecília abriu os olhos e, vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna. – Sim?... – murmurou ela –, viveremos!... Lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!... O anjo espanejava-se para remontar ao berço. – Sobre aquele azul que tu vês – continuou ela –, Deus mora no seu trono, rodado dos que o adoram. Nós iremos lá, Peri! Tu viverás com tua irmã, sempre!... Ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo e lânguida reclinou a loura fonte. O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face. Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos; os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo. A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte (ALENCAR, 2009, p. 324).

O fragmento mostra que, embora o herói e a mocinha tenham passado por graves problemas ao longo daquele período da história, agora, no final da narrativa, conquistaram o equilíbrio entre as forças que motivaram as ações na obra. Eles, na verdade, chegam ao fim da narrativa de forma sublime, alcançando a vitória heróica que era a perpetuação do bem sobre o mal e de um amor quase impossível de um nativo por uma bela donzela de ascendência europeia, vivendo em um paraíso cuidadosamente ornamentado pelo artista. Bosi (1980, p. 101) diz que “o espelho era a visão simbólica das forças naturais. O viço da árvore, o faro do bicho, o ardor do sangue e do instinto; eis os mitos primordiais que valerão, no código de Alencar, pureza, lealdade, coragem”.

Já em *O Último dos Moicanos*, a narrativa termina de forma um pouco diferenciada, mas com o mesmo tom de *O Guarani*, ou seja, de heroísmo supremo dos protagonistas. O que se observa é que o ideal de nacionalismo e de coragem impera em ambas as obras, cujas personagens, mesmo diante da morte, conseguem se portar como legítimos guerreiros que a quase tudo suportam.

– Nunca! – exclamou impetuosamente Olho-de-Falcão. – Nunca, Saganore! Não está sozinho! A cor de nossa pele pode ser diferente, mas Deus nos colocou no mesmo caminho para que fizéssemos juntos a viagem. Uncas, o filho, nos deixou por uns tempos; mas você, Saganore, não está sozinho! Chingachgook apertou a mão que o caçador lhe estendia por cima do túmulo de Uncas, e os altivos e intrépidos guerreiros inclinaram a cabeça, enquanto corriam de seus olhos grossas lágrimas, regando a terra onde repousavam os restos do jovem Moicano. Em meio ao silêncio respeitoso dos índios, Tamenund começou a falar, para dispersar seu povo: – Ide, filhos de Lenapes; a cólera do Manitu não foi aplacada. Por que deve Tamenund esperar? Os brancos são donos do mundo, mas a hora dos Peles-Vermelhas ainda não soou! O dia da minha vida durou muito. De manhã, vi os filhos da Tartaruga fortes e felizes; no entanto, antes da noite, ainda pude assistir aos momentos derradeiros do último guerreiro da raça dos Moicanos! (COOPER, 1996, p. 173).

A floresta em *O Guarani* e em *O Último dos Moicanos* se apresenta como um santuário de perfeição; ali era o campo de confronto, a praça onde o homem e a natureza travavam diversas batalhas. E isso se reflete nas imagens que o texto reproduz e na forma como o narrador manipula as personagens no espaço ficcional. Sem falar que, ao tentar construir a imagem de um índio bom, que vivia em perfeita harmonia com os colonizadores, o ideal de verossimilhança era corrompido, como pode ser observado também no discurso indireto das personagens, em diversas passagens do texto. Agindo assim, modificava-se a verdadeira face do selvagem, que certamente não era bom nem mau, nem completamente malvado, ambicioso e vingativo ou muito bom, caridoso ou simpático. Tendo como base as concepções contemporâneas de produção do romance, esse nativo seria focado em suas próprias características individuais, sem estar ligado tão intensamente à idealização.

Para dar forma ao herói [o artista] não via meio mais eficaz do que amalgamá-lo à vida da natureza. É a conaturalidade que o encanta, desde as linhas do perfil até os gestos que definem um caráter, tudo emerge do mesmo fundo incôscio e selvagem, que é a própria matriz dos valores românticos (BOSI, 1980, p. 152).

*O Guarani* e *O Último dos Moicanos* trazem impressos em suas páginas uma sequência quase previsível.<sup>9</sup> Eles apresentam a figura de dois heróis tão bem esculpidos que, embora passando por muitas peripécias, o bem iria vencer. Mesmo com a morte dos protagonistas, o tom é de vitória, pois a morte não significava, em momento algum, a perda da

---

<sup>9</sup> Para Moisés (2007) “o valor da obra depende de uma série de fatores, dentre os quais se salienta o nível de aproximação e distanciamento da realidade. Daí que um romance seja tanto mais pobre quanto mais copia da vida, e tanto mais rico quanto mais a recria: não se espera de uma obra de ficção que espelhe fielmente o mundo, mas que, reorganizando-o, nos ensine a vê-lo de modo amplo e profundo” (p. 35).



batalha, e sim a bravura dos heróis e a completa supremacia do bem sobre as forças maléficas do mal.

A perfeição, idealizada pela técnica romântica tradicional de delineamento dos protagonistas, era feita com a pretensão de torná-los representantes daquele período histórico. O guerreiro era nacionalista, bom, bonito e não media, sob quaisquer circunstâncias, esforços para a perpetuação dos valores tradicionais, mesmo que isso significasse a sua própria morte. *O Guarani* e *O Último dos Moicanos* tentam nos passar essa imagem. Esse herói delineado, presente nas duas obras, não suportou a chegada dos novos métodos de composição que o romance contemporâneo iria desenvolver a partir do fim do século XIX.

Na obra contemporânea, a preocupação não é a mesma do romance tradicional, pois enquanto este buscava esgotar uma sequência cronológica ampla, que sumarizava anos de vida linear, em *Ulisses*, de James Joyce, isso se modifica, pois a narrativa apresenta um dia de dezoito horas na vida de Leopold Bloom e de outras personagens, e não faltaram assuntos fragmentados para serem desenvolvidos ao longo do texto.

Desde Joyce tem-se renovado a estrutura do romance, fundindo-se a tríade personagem–ação–ambiente na escritura ficcional, cujos fatores combináveis passam a ser abstraídos não mais diretamente da matéria bruta, pré-artística, mas dos níveis já literários (monólogo, diálogo, narração...) e ainda mais radicalmente, das unidades lingüísticas (sintagmas, monema, fonema...). Essa direção, que tende a compor o fenômeno literário a partir dos materiais da linguagem, e apesar da linguagem, tem o mesmo significado histórico do abstracionismo, que constrói o quadro com entes geométricos, ou da música concreta, que trabalha a partir dos ruídos e dos sons, tais como a Física os reconhece (BOSI, 1980, p. 444).

A temática agora é outra, pois, afinal, o homem também se modificou. O castelo de sonhos edificado no meio da floresta, com o destemor de um nativo que era o símbolo da bondade e do amor eterno, chega ao fim, com a construção do novo herói. Na nova era já não é mais possível viver de sonhos: Leopold Bloom também é um herói, mas não luta com as mesmas armas de Odisseu, Peri ou Uncas. Ele utiliza as armas que a modernidade lhe permite usar, mostra-se como um ser humano com múltiplos defeitos, cada um próprio de seu tempo. Sai de casa cedo, perambula pela cidade, vive os sete pecados capitais em múltiplas intensidades e retorna para o seu lar.

A temática em *Ulisses* jamais poderia ser a de um romance tradicional, pois, se assim fosse, o artista sumarizaria a história dessas personagens em poucas linhas, coisa que não acontece, pois Joyce, como artista manipulador da palavra, conseguiu observar a relação do homem com seus dilemas, além do evidente. “O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual tem sido constantes do seu estilo de

narrar” (BOSI, 1980, p. 478). O romance contemporâneo se constrói na interioridade dos personagens, e não na exterioridade dos fatos, como ocorre em obras com temática histórica e narrativa linear. Dessa forma, a narrativa ficcional de *Ulisses* é completamente diferente da observada em *O Guarani* e *O Último dos Moicanos*. E isso pode ser conferido no último fragmento de *Ulisses*:

[...] Ó a terrível torrente que desabou Ó e o mar o mar carmesim ás vezes como fogo e os gloriosos crepúsculos e afigura nos jardins da Alameda sim e todas as ruazinhas estranhas e as casas rosas e azuis e amarelas e os jardins-de-rosas e os jasmíns e os gerânios e cactos e Gibraltar quando eu era uma mocinha onde eu era uma Flor da montanha sim quando eu pus uma rosa no meu cabelo como as moças andaluzas usavam ou será que eu vou usar uma vermelha sim e como ele me beijou debaixo do muro mouresco e eu pensei bem tanto faz ele como outro e então eu lhe pedi com meus olhos que pedisse novamente sim e então ele me pediu se eu queria sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus meus braços à sua volta sim e o arrastei para debaixo sobre me para que ele pudesse sentir meus seios todos perfume sim e seu coração disparou como louco e sim eu disse sim eu quero sim (JOYCE, 2005, p. 815).

A forma de narrar, conforme mostrada no fragmento acima, reproduz o pensamento interior, um plano narracional sequer sugerido nas obras tradicionais. Nas palavras fragmentadas do texto de *Ulisses*, a sexualidade, apenas mencionada exteriormente ou sugerida na obra clássica como fruto proibido, é explicitamente apresentada como aspecto necessário do novo romance para revelar o comportamento erotizado da vida contemporânea<sup>10</sup>.

Nesse sentido, observando-se os parágrafos finais das três obras, pode-se dizer que houve, sim, uma ruptura com a narrativa tradicional, que durante muito tempo era considerada a maior das expressões da forma de construir romance. Com a chegada do romance contemporâneo, tudo se modificou, pois a preocupação, a partir de então, não é mais com a grandiosidade histórica para se conseguir a verossimilhança, e sim com a busca de aspectos do cotidiano das pessoas que realmente tratam das múltiplas facetas dos dias de hoje, mesmo que isso possa, em certos momentos, chocar a sociedade patriarcal.

A floresta e os demais elementos, com suas qualidades naturais, que eram o reduto das personagens alencarianos e cooperianos, foram completamente dissolvidos pela Dublin moderna, com os dilemas e as incertezas que a modernidade representava. Observados esses

---

<sup>10</sup> Refere-se a concepção de Schwarz (1987) que diz “In the modern world there are no epic heroes; nor are there omniscient narrators who consistently and reliably provide translucent summaries of the characters thoughts for the readers. Imperfect readers, like imperfect heroes, try as best they can to make sense of what they experience” (p. 64).

aspectos pertinentes à mobilidade da narrativa e da técnica na obra romanesca, é importante que se reflita também sobre a estrutura do romance, para assim compreender como se deu o processo de travessia da forma tradicional para a moderna. No próximo capítulo se buscará refletir um pouco sobre os elementos estruturais da obra romanesca, em seus enfoques tradicionais e contemporâneos.

## 2 - O TRADICIONAL E O CONTEMPORÂNEO: UMA REFLEXÃO SOBRE A ESTRUTURA ROMANESCA

O romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, creio eu, que ele vive precisamente à medida que em cada uma de suas partes aparece qualquer coisa de todas as outras (TODOROV, 1970, p. 82).

Quando se estuda a estrutura do romance, o que vem inicialmente à mente do pesquisador são os seus elementos constitutivos, sem os quais seria impossível a sua efetivação como obra literária. Não é suficiente ter em mente uma temática sem o domínio de técnicas específicas desenvolvidas pelo artista. Para estruturar um romance é necessário, antes de tudo, que se reconheça o papel do criador nesse momento de composição. Adorno (2003, p. 159) aborda o tortuoso processo de manipulação, que culmina com a concretização do objeto artístico:

Por vezes me ocorre o pensamento de que o trabalho do artista é um trabalho de tipo muito antigo; o próprio artista é uma sobrevivência, um operário ou um artesão de uma espécie em via de desaparecer, que trabalha em seu próprio quarto, usa procedimentos muito pessoais e muito empíricos, vive na desordem e na intimidade de suas ferramentas, vê o que quer e não o que o cerca, usa potes quebrados, sucata doméstica, objetos condenados.

Refletindo sobre a citação, percebe-se que realmente o artista tem um trato especial na escolha dos múltiplos objetos de focalização, e com o romance não é diferente. O escritor, ao longo de seu processo de maturação artístico-ficcional, desenvolve técnicas particulares para elaborar histórias, de modo a produzir obras que busquem cada vez mais atingir o verossímil.

Mas os leitores precisam estar cientes de que o romance, para se estabelecer como tal, precisa de narrador, espaço, tempo, personagens e enredo, pois a obra somente nasce a partir do completo domínio que o autor tem dessas partes estruturais. Mas, para criar esses elementos, o artista precisa ter um bom manejo do idioma, afinal, é por meio dele que as obras são escritas. Contudo, esse domínio do idioma não é adquirido somente nos bancos escolares, pois se alimenta também do constante exercício da criação artística. Na verdade, “o artista avança, recua, debruça-se, pisca os olhos, comporta-se com todo o seu corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulagem, de focalização” (ADORNO, 2003, p. 160).

Todas as formas artísticas, portanto, passam pelo processo de criação, mas este nem sempre é divulgado pelo criador. Foi por isso que surgiu o desejo de pesquisar, nesta dissertação, como esses elementos se comportam nos romances: tradicional e moderno,

buscando um entendimento dos aspectos de sua permanência e de sua ruptura na narrativa romanesca.

## 2.1 O narrador tradicional e o narrador contemporâneo

Ao lerem um romance, as pessoas frequentemente se indagam: afinal, quem está narrando esta história? Isso ocorre porque as narrativas têm um sujeito narrador, carregado de influências (do que viveu, leu e ouviu ao longo da vida), que se encarrega de contar a história. Logo, esse ente ficcional pode se apresentar de forma mais aparente, narrando do lado de fora, mas sem deixar de deter não apenas o controle total da narrativa, como também de quem se dispõe a lê-la.

Porém, quando se apresenta como personagem da obra, o narrador se camufla e se torna uma testemunha ocular dos fatos, funcionando como uma câmera que filtra as passagens e dita ao leitor o que pode ou não saber. Nessas formas composicionais, que rompem com o método tradicional, o texto busca dar a impressão de que a história não tem um narrador e que tudo ali simplesmente acontece, quando, na verdade, trata-se de formas narrativas que foram sendo desenvolvidas pelo poder criador do artista. Comentando a figura do narrador, diz Fernandes (2007, p. 15):

O narrador é a figura mais importante de uma narrativa, à medida que ele é objeto e sujeito da história. Quando ele narra em primeira pessoa, está fazendo a história, na qualidade de sujeito e de objeto, porque está assumindo a sua existência, através da linguagem. Quando narra em terceira pessoa, coloca-se na posição de senhor da linguagem e da história, ao fazer a história de uma personagem que não possui condições de assumir a sua subjetividade (a sua condição de ser sujeito, de fazer, de transformar os fatos vividos em linguagem).

Nesse sentido, muitos romancistas tradicionais desenvolvem a forma onisciente de relatar os fatos em suas obras, dada a dificuldade de se desprenderem da criação. Mas, no romance contemporâneo, os artistas mais inovadores optaram pela predominância da suposta ausência de narrador. Na verdade, diferentemente da obra tradicional – que às vezes não consegue convencer o leitor, por causa da idealização platônica ou da incidência do factual –, no romance contemporâneo os personagens alcançam um grau mais elevado de verossimilhança, pois são libertos das amarras daquele sujeito que contava somente o que queria e que levava o leitor a desconfiar da fidelidade ou da idoneidade dos fatos. No romance tradicional, mais propriamente o de tendência histórica, a narrativa é marcada por uma visão

exterior e distante dos fatos narrados. A focalização que se tem dos acontecimentos é única, pois o narrador é o grande detentor do conhecimento.

No romance do século passado, a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de truque: o romancista, onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empírico, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência da verdade) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico (retocesso no tempo eram marcados como tais), de encadeamento causal. O narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo. Por mais fictício que seja o imperfeito da narração, esta voz gramatical revela distância e indica que o narrador não faz parte dos sucessos, ainda que se apresente como Eu que se alega narrar as próprias aventuras: o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado (narrado) para ter a visão perspectiva. O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador. É digna de nota a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a “geometria” de um modo eterno, sem tempo (ROSENFELD, 1969, p. 90).

Pode-se afirmar que, em grande parte das narrativas do século XVIII, a maioria das coisas que o leitor vê ao longo da leitura somente é possível via narrador. Em *O Guarani* e *O Último dos Moicanos*, é possível observar esse tipo de narrativa, posto que a onisciência e a onipresença do narrador que tudo sabe e está em todos os lugares. O artista utiliza esses poderes para informar ao leitor o que está prestes a acontecer e, por isso, este não precisa fazer nenhum esforço para se inteirar dos fatos constitutivos do enredo. Desde o início da obra, a história se apresenta por meio de uma voz que acompanha os movimentos das personagens, que são quase que marionetes nas mãos desse ser que pode conduzir a narrativa pelos caminhos que julgar adequados, sem falar que a ideologia dessa voz é, sem dúvida, a dominante, ao passo que as vozes periféricas quase nunca são ouvidas.

Quem nos fala é esse eu. Os canais de que se utiliza são os mais variados, predominando a sua própria observação direta. Finalmente, somos colocados a uma distância, ao mesmo tempo menor, do narrado – já que temos acesso até aos pensamentos das personagens – e maior, porque a presença do narrador medeia sempre, ostensiva, entre nós e os fatos narrados, conservando-nos ironicamente afastados deles, impedindo nossa identificação com qualquer personagem bem como frustrando a observação na sequência dos acontecimentos [...] (LEITE, 2002, p. 29).

Diferentemente da forma de narrar do romance tradicional, no contemporâneo o narrador se esconde com mais frequência para dar voz aos personagens. Quem fala não é unicamente o senhor onisciente da razão, e, por isso, consegue-se ouvir, ao longo das páginas

lidas, um turbilhão de vozes, que se identificam ou não com os diferentes leitores que recebem a obra de arte na contemporaneidade. Na verdade, são muitos os narradores na obra contemporânea, o que contribui para se alcançar um ideal de verossimilhança que, num romance tradicional ou histórico, nem sempre é tão desenvolvido pelo artista.

Em *Ulisses*, de James Joyce, o que se percebe é que o narrador brinca com o leitor num complexo jogo de revelação e encobrimento, que se faz por meio de uma linguagem muito trabalhada, diferente daquela dos romances tradicionais.

Sintetizando a totalidade de suas experiências num dado momento de sua vida [...], descobre o narrador que esse mundo há muito desapareceu; verifica que as formas antigas do seu “eu”, que se haviam agregado a outras pessoas, estabeleceram liames que hoje são completamente estranhos ao “eu - narrador” e pertencem a um passado longínquo impreciso. Tampouco o “eu-narrador”, portanto, representa de fato o mundo em que vive presentemente; sua narrativa simula uma realidade passada. [...] escritores modernos, empenhados em captar no romance a realidade indeterminável, deseja abranger simultaneamente diversos acontecimentos; o mesmo propósito, portanto, efetivado há alguns anos atrás por meio de experiências com a montagem, ou intentado através da utilização de elementos de colagem e de métodos de registro das mais diversas procedências (ROSENTHAL, 1974, p. 47).

O narrador sabe que a onisciência do passado de há muito já desapareceu, posto que o processo artístico não parte apenas do artista, como um Deus da criação, mas também de instâncias invisíveis e insondáveis do plano da imaginação humana, ou seja, não há mais o ponto de vista prático e objetivo, como ocorre na concepção tradicional. Percebe-se ainda em *Ulisses*, e em particular no trecho que se segue de sua obra *Retrato do artista quando jovem*, o desejo meta-artístico do narrador de apresentar uma narrativa que obedeça a certa fluidez diante da fragmentação do ser, diferente, portanto, daquela utilizada nas narrativas tradicionais.

A imagem estética na forma dramática é a vida purificada na imaginação humana e dela reprojeta. O mistério da estética como o da criação material está realizado. O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, aprimorado fora da existência, indiferente, aparando suas unhas (JOYCE, 1971, p. 214).

Nesse fragmento, em que o Joyce faz considerações sobre a invisibilidade do artista, observa-se a concepção deste como o supremo idealizador da obra de arte. Há, portanto, o abandono da ideia de união do criador com a sua criação, posto que o primeiro precisa criar um universo imaginado a partir da própria imagem fragilizada do mundo em que habita.

Em determinados fragmentos de *Ulisses* parece haver alguém que conta as peripécias das personagens, mas isso logo é absorvido pelo discurso aparentemente próprio dos indivíduos que povoam a obra, que são tão complexos que dificilmente um narrador conseguiria reproduzi-los em sua totalidade. Há uma dose tão grande de erotismo, materialismo, superficialidade, blasfêmias, loucuras e orgias ao longo do texto, que a voz clássica e patriarcal desse narrador não conseguiria reproduzir. É o que ocorre, por exemplo, neste trecho em que Molly Bloom profere os sensuais *sims*: “[...] e primeiro eu pus os meus braços em torno dele sim e eu puxei ele para baixo pra mim para ele poder sentir os meus peitos todo o perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero sims” (JOYCE, 1967, p. 846).

Assim, o narrador se afasta ou se esconde, e o artista permite que as personagens e até mesmo a própria cidade de Dublin se apresentem de forma mais independente. A composição estilística de Joyce recebeu de Rosenthal (1974, p. 38) a seguinte consideração:

James Joyce, reconhecendo de modo inequívoco a essência inexoravelmente desconexa da vida, e sabendo que cabia ao novo romance rejeitar o mundo das aparências enganosas, a fim de contestar as habituais concepções da realidade, idealizou um idioma inteiramente pessoal, em luta contra a linguagem concatenada de uma realidade superada e, por isso, enganosa. Por meio de associações semi-inconscientes criou espantosas composições vocabulares, e na medida em que inicialmente provocava confusões na mente do leitor, Joyce – com suas criações aparentemente absurdas no campo léxico, ou suas aglutinações incompreensíveis – preparava o campo para a nossa realidade, a realidade flutuante, indeterminável.

O moderno modo de narrar foi essencial para que houvesse a ruptura entre o narrador tradicional e o moderno: “O narrador de histórias francamente onisciente desapareceu quase por inteiro da ficção moderna”, diz Booth (1980, p. 58). Esse desaparecimento não é somente reflexo de uma época que muda a passos rápidos, mas, de certa forma, representa o amadurecimento da arte, que sai de um estágio de anonimato e se integra às novas tendências, que se revelam maiores que qualquer imposição de época.

Feitas as observações sobre o narrador, no próximo tópico será desenvolvida uma reflexão sobre outro importante aspecto estrutural do romance, que é, sem dúvida, a personagem, cuja construção também sofreu, de forma direta, os reflexos das modernas influências composicionais da idade contemporânea, afastando-se consideravelmente dos modelos inscritos nas obras tradicionais.



## 2.2 A representação tradicional e contemporânea das personagens no romance

A personagem é um dos elementos essenciais na elaboração de um romance, porque as narrativas somente têm condições de sobrevivência quando representam, de forma verossímil, a sociedade na qual estão ambientadas. Toda obra romanesca, ao ser edificada pelo artista, é cuidadosamente planejada. Ele pensa e medita por certo tempo sobre cada identidade que vai sendo revelada à medida que a obra vai ganhando forma. Moisés (2000, p. 226) afirma: “Entendemos, inicialmente, o que vêm a ser personagens de romance: ‘pessoas’ que vivem dramas e situações, à imagem e semelhança do ser humano, ‘representações’, ‘ilusões’, ‘sugestões’, ‘ficções’, ‘máscaras’, de onde ‘personagens’ (do lat. *Persona*, máscara).” Neste caso, como o caráter está tão intimamente ligado ao disfarce e à imitação, é tarefa do artista a correta representação, para melhor convencer os leitores.

Pode-se dizer que muitas das figurações das personagens de romances, como no caso de *Ulisses*, são entes comuns encontrados no meio social, pois, afinal, como muitos estudiosos admitem, a inspiração criativa é própria do universo real no qual o artista habita. Mas é evidente que não são os mesmos seres como réplicas; o máximo que eles alcançam, quando aprisionados nas páginas intransponíveis do livro, é o estágio de metáfora. Nesse sentido, é pertinente a análise de Brait (1999, p. 12):

Partindo da premissa de que a personagem é um habitante da realidade ficcional, de que a matéria que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos, mas reconhecendo também que essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento, cabe inicialmente perguntar: De que forma o escritor, o criador da realidade ficcional passa da chamada realidade para esse outro universo capaz de sensibilizar o receptor? Que tipo de manipulação requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, em que nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos? Ao colocar essas questões, caímos necessariamente no universo da linguagem, ou seja, nas maneiras que o homem inventou para reproduzir e definir suas relações com o mundo. Voltamos, portanto, nosso olhar às formas inventadas pelo homem para representar, simular e criar a chamada realidade. Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia a ser produzida, ser inventada. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência.

A citação vem ao encontro do propósito deste texto, cuja premissa é a de que, para tratar de personagens romanescas, é necessário que se compreenda antes como o artista manipula esse complexo processo de representação, cujo enfoque principal é a cópia artística do real. Observados esses aspectos, vale lembrar ainda Aristóteles (2005, p. 58), quando diz:

Na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é mister ater-se sempre à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e verossímil, e que o mesmo aconteça na sucessão dos acontecimentos.

É importante ponderar que a representação artística desses seres ficcionais aprisionados no universo de papel quase sempre nasce do real. É o real que fornece elementos para enriquecer a mente do artista, que assim constrói personagens com identidades próprias, mas que sejam, em certo sentido, similares ao real circundante. Durante os séculos XVII e XVIII, os romances tradicionais primavam pela representação de um universo de papel habitado por sombras e que era, em muitos aspectos, a réplica artística do real; todavia, não se conseguia atingir o máximo de sua representação mimética. Somente com os romances contemporâneos é que houve essa evolução, pois a maioria das personagens ganhou voz, e o narrador conseguiu se esconder, passando quase despercebido.

Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do imperfeito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance (ROSENFELD, 1969, p. 82).

Houve, portanto, uma completa revolução no trato criativo, pois, em se neutralizando o narrador, o sujeito personagem ganharia voz. Sabe-se que durante muito tempo o artista desenvolveu narrativas inspiradas na história factual: as personagens eram transferidas da “História para a história”. Portanto, buscou-se no índio, que era considerado uma figura excêntrica e objeto de curiosidade, e em personagens históricos, o modelo para se atingir o ideal mimético capaz de convencer os leitores. A esse respeito, Rosenthal (1974, p. 44) diz o seguinte:

Antigamente o romancista procurava estabelecer, desde o início, uma impressão de realidade, multiplicando dados e datas que pudessem contribuir para dar ao seu relato o caráter de “cópia” da realidade; observa-se que o autor moderno se distancia deliberadamente da chamada realidade “objetiva” ou aparente.

A técnica compositiva utilizada no século XVIII e início do século XIX mantém uma distância considerável das novas formas romanescas hoje existentes. Em *O Guarani*, por exemplo, a descrição física do personagem Peri – assim como a que foi feita de Uncas, em *O Último dos Moicanos* –, é tão idealizada que não consegue convencer o leitor contemporâneo, uma vez que o artista constrói um arquétipo que não corresponde fidedignamente aos selvagens habitantes das terras americanas.

Assim também as mocinhas Ceci (*O Guarani*) e Cora (*O Último dos Moicanos*) são igualmente prejudicadas pelo excesso de cuidado e de ornamentação imposto pelos artistas. Não existem defeitos para essas personagens, somente qualidades. Mas no que diz respeito aos antagonistas Loredano (*O Guarani*) e Mágua (*O Último dos Moicanos*), suas vilezas são exploradas ao máximo, para que seja reproduzida a luta entre o bem e o mal, em que o bem sempre tinha de sair vencedor. Ao construir personagens com essas características, o artista parece desenvolver o conselho de Aristóteles (2005, p. 59), que diz: “Assim também, quando o poeta deve imitar homens irados ou descuidados ou com outros defeitos análogos de caráter, deve pintá-los tais quais são [...]”. Mas o que se observa é que, em alguns aspectos, essa representação não alcançou, de maneira plena, o seu objetivo e deixa muito a desejar diante de composições contemporâneas.

Em *O Guarani* e *O Último dos Moicanos*, a história somente é apresentada via narrador. As personagens, embora sejam, em muitos aspectos, cuidadosamente delineados, infelizmente não atingem a profundidade necessária para convencer o leitor contemporâneo. As opiniões, os atos e discursos, como um todo, são uniformes. Peri apresenta essa linearidade, e o leitor percebe que sua conduta de fidelidade aos Mariz não mudará e que, de forma assexuada, ele continuará defendendo Ceci, romanticamente, sem esperar nada em troca. Inclusive, será capaz de lutar contra os membros de sua tribo para defender a casta portuguesa, detentora da moral, da religião e dos bons costumes. Tudo isso conduz de antemão à previsão do final quase feliz ou heróico que as personagens terão no desfecho da obra. Mas isso cai por terra nas obras contemporâneas, pois o leitor precisa interagir com as ações, e a previsibilidade é restringida.

De um modo geral, o romance moderno não considera atribuição sua decifrar mistérios ou concretizar os fenômenos flutuantes da vida atual. Antes de tudo pretende mostrar o porquê de sua natureza enigmática e revelar os motivos pelos quais a realidade moderna precisa ser apresentada de forma “flutuante”, isto é, imprecisa, coriscante, camaleônica (ROSENTHAL, 1974, p. 08).

Ao se comparar as personagens de romances tradicionais com os desenvolvidos por Joyce em *Ulisses*, pode-se observar o quanto a arte contemporânea se distancia da que era feita no século XVIII. As personagens modernas representadas por Joyce, como artista e manipulador da palavra, são fragmentárias e têm consciência do mundo caótico que habitam. São seres deslizantes, e não mais amparados pela voz onisciente do narrador de outrora: agora eles precisam assumir parte da missão de narrar e se tornarem consciências narrantes, apesar de estarem à mercê de suas pulsões interiores, que acabam por fragmentar o enredo, o tempo e

o espaço, que são pulverizados pela narrativa moderna. Nesse sentido, a construção desses novos sujeitos de papel foi essencial para a completa representação dessa nova narrativa flutuante. Claro que a figura do herói da idade contemporânea não é a mesma do herói clássico, que quer vencer o mal em prol de uma causa grandiosa; ele quer simplesmente sobreviver às lutas do dia a dia e, para isso, não importam as armas utilizadas, pois seus objetivos são imediatos.

Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter”, que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade (ROSENFELD, 1969, p. 83).

Leopold, Molly e Stephen, personagens de *Ulisses*, têm pensamento próprio, não são aparentemente reproduzidos por um narrador e conseguem chegar diretamente ao leitor, sem um suposto intermediário. O artista consegue mostrar a complexa organização discursiva que os seres ficcionais são submetidos a cada instante e como o discurso se processa na mente desses indivíduos.

Na realidade, não existem nessa obra mocinhos e bandidos, no sentido lato dos termos, em que todos são afetados pela vida moderna. Em *Ulisses* estão representadas pessoas comuns e embora se manifestem ecos de importantes personalidades da história factual, não é com a finalidade de veneração ou reverência, e sim como crítica social do *status* dominante. Em muitos momentos, o livro mostra também a fé cristã, subvertida pelas atitudes das personagens joycianos, atingir o nível da blasfêmia, distanciando-se dos romances convencionais, que, embora já negando a existência de Deus, buscam refúgio em outras manifestações, como o culto ao homem e à natureza.

O sexo mostrado nos romances tradicionais como ato de amor, confiança, entre casais que se amam acima de tudo, aparece em *Ulisses* como uma situação puramente de satisfação biológica das personagens, como no caso de Molly Bloom, que é cantora de cabaré e coleciona amantes. Na verdade, há uma evidente distância entre as personagens do romance convencional e do contemporâneo. As relações humanas se fragmentam na atualidade, e a obra *Ulisses* quis figurativizar, em seus múltiplos enfoques, o homem moderno e suas mazelas, que transformaram o modo de vida no pós-guerra.

### 2.3 O espaço tradicional e o contemporâneo no romance

O espaço é um item explorado pelo artista no romance e muitas vezes pode ajudar, de maneira significativa, na complexa formulação do verossímil artístico, no sentido da transfiguração do real por meio da ficção. Na verdade, não é de hoje que a literatura tem explorado grandes monumentos, países, cidades, florestas e ruínas na formulação espacial das obras literárias. Na grande maioria delas, o espaço é o reflexo ou a identidade do tipo de faixa social que se quer representar. Às vezes esses elementos não são tão observados pelo leitor, o que pode prejudicar de forma considerável o correto entendimento da obra. Dessa maneira, é pertinente o que afirma Dimas (1985, p. 06):

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é de ir-se descobrindo-lhe a funcionalidade e organicidade gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. Em resumo: cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo.

Se o artista quer desenvolver uma obra indianista, é necessário que ele construa uma floresta verossímil, mas que não seja a cópia evidente do objeto, e sim uma representação artística do real, como se pode verificar em *O Guarani*. Nessa obra há uma reconstituição da fauna e da flora brasileira verossímil à daquele período histórico, e que usa como recurso a técnica da descrição. Do mesmo modo são descritos os outros espaços, visto que todos precisam, na realidade, convencer o leitor. Evidentemente, por meio de bons romances, os leitores conseguem conhecer lugares longínquos, que pareciam impossíveis de serem visitados naquele momento, “trazendo para o leitor a imagem visual daquilo que fora verbalizado nas narrativas” (DIMAS, 1985, p. 07).

Mas é necessário ter em mente que, como na “vida real”, no romance moderno não existe somente esse espaço físico, nitidamente constatável, que mencionamos acima. Provavelmente, o maior e mais inconstante de todos os espaços seja aquele expresso na mente humana e que nos coloca além da realidade ou nos faz regredir a espaços imaginados. Considera-se bom artista aquele que é capaz de lidar com essas extensões psicológicas.

Rosenfeld (1969, p. 83) faz uma analogia interessante entre pintura e narrativa para explicar a importância do espaço no romance:

Reconhecemos no processo direto, muitas analogias com a pintura moderna. À abolição do espaço-ilusão corresponde a do tempo cronológico. Isso implica uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista. Espaço, tempo e causalidade foram “desmascaradas” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também fragmenta e descompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros.

No novo romance, conforme acentua Rosenfeld, as noções temporais foram profundamente modificadas, assim como a representação da personagem diante desse universo fragmentário que se estabelece na obra. Se no texto convencional tudo se estabelece com perfeita harmonia com o mundo físico e evidente, no novo romance tudo se dissolve para a representação das múltiplas mobilidades que a idade contemporânea proporciona. Na verdade, embora hoje esse espaço psicológico seja tão valorizado na obra literária, focando os vastos recônditos do ser ou os espaços psicológicos da mente humana, infelizmente ele não foi explorado com muita frequência no romance tradicional.

No romance linear (o romântico, o realista ou o moderno), o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, estático, “fora” das personagens, descrito como um universo de seres inanimados e opacos. É bem verdade que o modo e a função da Natureza ou do ambiente variam de um romance romântico para um romance moderno, não na essência mas em grau: deu-se algo como um movimento ascendente de verossimilhança no tocante à geografia do romance linear, desde o romantismo até os nossos dias. Principiando para considerá-la palco *ideal*, a psicose romântica deflagrou o seu oposto cientificista na concepção realista e naturalista; o estágio seguinte presencia a evolução para a “verdade” do cenário (MOISÉS, 2007, p. 109).

Outro espaço pouco explorado no romance tradicional é o que não nasce de um modelo não-ficcional, ou completamente idealizado pelo artista, que cria um cenário próprio que em muito se afasta de sua realidade local, mas que consegue aprisionar com grande fidelidade aquela ilusão que, mesmo não sendo tão próxima do convívio do artista, acaba sendo reproduzida.

*O Guarani* e *O Último dos Moicanos* buscam explorar um ambiente amplo que vá além do que se apresenta no cotidiano, e não se ocupam muito com espaços menores. Nota-se neles o cuidado em descrever minuciosamente o geral desse universo, permanecendo na representação do espaço evidente. A maior parte das duas obras se ocupa da descrição

exterior, recurso usado para compensar a dificuldade de explorar a interioridade das personagens, assim como os vários outros elementos da vida.

Ao desaparecer um intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim (ROSENFELD, 1969, p. 82).

Nesses dois romances tradicionais em análise, as personagens eram percebidas como um dos muitos ornamentos que o espaço apresentava, pois o foco principal era, sem dúvida, apresentar ou divulgar determinados lugares. Assim, durante muito tempo a floresta foi o reduto de artistas que queriam produzir romances nos moldes de Walter Scott.

José de Alencar e James F. Cooper desenvolveram romances que focalizam índios em florestas que aparentavam ser do continente americano, mas que possuíam muitos traços dos jardins europeus. Ao narrarem, eles se preocuparam muito com a ornamentação do espaço, enfocando as belezas naturais do lugar de maneira pictórica, se esquecendo de dizer que *as rosas possuem espinhos*. A floresta, portanto, surge como um espaço nitidamente reelaborado, a partir de uma matriz que muitos escritores da época não conseguiram representar de forma satisfatória.

Em *Ulisses*, embora não exista a preocupação de delinear tão minuciosamente e de forma descritiva o espaço, este parece convencer com mais facilidade. Nesse romance, o espaço principal é Dublin, capital da Irlanda, e os ambientes domésticos são tão bem apresentados que, mesmo sem tê-la visitado anteriormente, o leitor consegue visualizar a cidade, pois tem a impressão de ali haver convivido no passado. Pelo fato de os personagens serem abordados introspectivamente, esse modelo permite observar melhor os limites psicológicos dos seres que habitam a obra e as interferências espaciais sobre eles, afastando-a do método usado no romance convencional.

O estudo sobre o espaço em *Ulisses*, que é o legítimo representante da nova era romanesca, não pode se restringir a uma mera exposição factual e tampouco ser compreendido apenas como pano de fundo para o desenrolar da trama. Agindo assim, se estaria desconsiderando a importante relação que o espaço mantém com tudo aquilo que acontece com as personagens da obra joyciana. O que se observa em *Ulisses* é que não se podem aplicar nele os métodos convencionais de análise textual. Segundo Muir (1970, p. 74),

A posição de *Ulisses* é um pouco diferente. Alegou-se que revolucionou a ficção em prosa e que não é um romance de modo

algum, mas o fim do romance e o começo de alguma outra coisa. Se a esfera do romance de personagem é o espaço, e a esfera do romance dramático é o tempo, então, assim foi sugerido, a de Ulisses é uma espécie de espaço-tempo. Sua intenção não é mostrar um modelo da sociedade ou do destino, mas captar o fluxo enquanto ele se move. Personagens, humores e paixões entram, mas estes são recursos para definir o sentimento de tempo e espaço mudando perpetuamente.

Pela citação, percebe-se que, em *Ulisses*, além do deslizamento constante das personagens, o tempo e o espaço também mudam, como se fossem um cenário que se desmonta e se refaz a cada cena. Para entender parte da construção espacial desse romance, o leitor precisa observar a relação entre os acontecimentos e o espaço na obra em estudo, pois do contrário torna-se difícil a sua compreensão. “O espaço é o lugar onde a estória acontece”, afirma Fernandes (2007, p. 26). Segundo ele, o “espaço serve apenas para situarmos, mais ou menos, geograficamente, os acontecimentos. Interessa-nos, na verdade, o espaço metafísico, resultante das conjugações da estória com a história e, de certo modo, da própria pluralidade geográfica” (FERNANDES, 2007, p. 26).

A cidade de Dublin, como coordenada geográfica, certamente em muito se afasta da representação artística de Joyce, porque um mapa jamais conseguiria mostrá-la com tamanha minúcia e de forma tão particular. Do mesmo modo, embora a cidade seja representada a partir de um espaço provável, sua construção, bem como o ponto de vista do artista, não é a mesma para todos. Cada pessoa, ao abordar a capital irlandesa, o fará sob uma óptica particular. Pode-se dizer que o espaço é próximo e ligado aos motivos que o texto aborda.

É importante dar especial atenção aos motivos expressos no enredo, pois neles estão expressas as unidades de maior ou menor importância na narrativa. Assim, estudando as unidades narrativas mínimas, em sintonia com a sua significação, o artista comumente expressará, em sua construção artística espacial, matrizes, cores, olfato, sensações particulares, enfim, uma vasta gama de pistas que podem ajudar o leitor a interpretar e avaliar o espaço da obra.

Na construção de *Ulisses*, o que se observa é a valorização do espaço, que está diretamente ligada à sua funcionalidade e organicidade. Na verdade, Joyce usa-o como recurso para dar maior significação à narrativa, de modo a focar não somente a Dublin moderna que vinha se estabelecendo, mas também para mostrar as opressões e a fragmentação das relações humanas daquele momento histórico, perfeitamente identificadas com os limites e avanços das relações interpessoais. Da mesma forma, o espaço psicológico é explorado ali com tamanha maestria e engenhosidade, que poucas vezes na história da forma romanesca se conseguiu tamanho êxito.



O espaço e as relações humanas atuam no desenvolvimento do enredo de forma singular e isso em *Ulisses* funciona de forma bastante particular. Em muitos momentos os personagens abandonam a razão e passam do plano da aparente realidade espacial de Dublin para um espaço paralelo, em que, por vezes, o leitor despreparado não consegue chegar. Ali se apreende o espaço de Dublin no decorrer de toda a narrativa, como o restaurante, a biblioteca, dentre outros, aparentemente ambientes calmos e sem grandes problemas. A leitura vai se aprofundando, e o leitor percebe que Joyce, na qualidade de artista, quer lidar não com o espaço aparente das relações interpessoais, e sim com o espaço mental, em que são possíveis as mais diversificadas situações e as mais profundas experiências. Ao entender que não se pode ler a obra somente em níveis de superfície, consegue-se, então, chegar ao entendimento de uma parcela do espaço do romance escrito por ele.

Dimas (1994, p. 06) afirma que “no quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do espaço ainda não encontrou receptividade sistemática”. Percebe-se, nessa afirmação do teórico, que historicamente a análise do espaço não tem recebido muita atenção da crítica, o que impede que se chegue à sua organização sistemática. Mas é bom lembrar que, no cenário da criação literária, a questão do espaço tem oscilado entre uma abordagem simples, apenas ilustrativa, e outra mais complexa, analítico-interpretativa.

Em *Ulisses*, aplica-se o segundo conceito, uma vez que o artista não se interessou em apenas criar o espaço do romance de maneira fotográfica, ou seja, ele não reduziu sua narrativa à constatação, compilação e apresentação da imagem visual do espaço verbalizado, sem implicitamente especular sobre sua funcionalidade. Desse modo, a passagem do restaurante, quando Leopold sente fome, serve de pretexto para a transferência do cenário para o espaço da caverna de Homero em *Odisséia*, no qual o gigante antropófago foi aprisionado depois de devorar vários homens, o que demonstra que o espaço, em *Ulisses*, transcende os aspectos físicos.

Diferentemente da mera apresentação geográfica e histórica, o espaço do romance foi transposto desse plano para o literário, a partir da manipulação artística da palavra. Ele apresenta uma estreita relação com os temas desenvolvidos na obra, de modo a criar metáforas que permitem a leitura da narrativa sob a perspectiva da interpretação alegórica. Joyce explora intimamente o espaço, de forma a codificar a funcionalidade e os significados íntimos que se ocultam à primeira vista.

A manipulação dos conceitos de espaço é feita em razão de esse elemento constituir um importante aspecto em *Ulisses*, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as

categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. O espaço pode ser entendido como domínio específico da história: em uma primeira instância, integra-se aos elementos físicos (cenários geográficos, interiores, objetos etc.) que servem de configuração para o desenrolar da ação e à movimentação das personagens; em uma segunda instância, ele abarca atmosferas sociais projetadas a partir das normas estabelecidas também pela movimentação cerebral dos personagens.

O espaço pode assumir duas funções em relação à personagem e isso pode ser constatado em *Ulisses*: ele contribui para caracterizá-la ou influenciá-la, ou pode assumir a tarefa de explicitá-la ou de situá-la (LINS, 1976). No caso dessa narrativa, é possível deduzir, por meio de seus elementos exteriores e interiores, que todas as personagens carregam uma vasta gama do meio e mostram-na em público quando lhes convém, enquanto o idealizador da obra mostra também aquilo que nas narrativas tradicionais ficaria implícito, ou seja, a interioridade dos pensamentos.

O espaço, em *Ulisses*, obriga as personagens a mergulharem no inconsciente, e isso constrói outra realidade, a realidade paralela, ou seja, o espaço provoca uma ação. Sua função não se resume exclusivamente a situar as personagens, tampouco se configura em uma ambientação totalmente impessoal, já que influencia as suas ações. Há “um nexos entre a personagem, a ação cumprida e o cenário em que a cumpre” (LINS, 1976, p. 101). O autor ainda explica que a ação pode ser provocada ou propiciada pelo espaço:

O fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, força ignorada ou meio ignorada –, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia (LINS, 1976, p. 101).

A utilização de um recurso não deve se sobrepor ao uso de outro. Desse modo, o romance de Joyce apresenta um universo fascinante e cheio de surpresas, porque sua funcionalidade parece muito ostensiva, ou seja, a pertinência da função exercida pelo espaço está diretamente relacionada com a engenhosidade e a criatividade do autor, aspecto que se reflete de forma positiva no conjunto da obra. Discorrendo sobre o estudo do espaço narrativo em uma obra literária, Dimas (1994) expõe que o grande desafio é reconhecer em que medida os elementos verbais utilizados pelo narrador contribuem ou não para um contexto narrativo.

Na questão do espaço narrativo, o ponto central que orienta a discussão e que divide as suas águas diz respeito à utilidade ou à inutilidade dos recursos decorativos empregados pelo narrador em sua tentativa de situar a ação do romance, ou seja, até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em

que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo. O que é acidental e extrínseco à ação; o que lhe é essencial e, portanto, intrínseco? Qual é, enfim, o grau de organicidade/inorganicidade de um determinado elemento narrativo (DIMAS, 1994, p. 33).

De acordo com a citação acima, a crítica reconhece na descrição outras possibilidades além da tarefa de exaltar ou condenar um espaço, ou de ajudar na elaboração externa / interna da personagem. Em *Ulisses*, pode ser observado que o artista utiliza uma concepção de mundo particular, oriunda da soma de possíveis experiências concretas, elevada a certo grau de abstração. Ele demonstra, nessa obra, uma profunda visão de mundo, de modo a enlaçar, com habilidade, os motivos que compõem ou completam o espaço, os acontecimentos e as personagens, conferindo-lhes valor poético e formando um todo, em que as partes se ajustam e se harmonizam.

As singularidades do romance não estão apenas nessa visão estrutural da narrativa, mas também no espaço que comporta uma leitura simbólica. Essa perspectiva reitera a funcionalidade do espaço na narrativa e o apresenta como essencial na arte de narrar. Bachelard (1996) acredita que, além da materialidade do espaço, há um significado intrínseco a cada um dos elementos que o compõem. No romance, isso se manifesta pelo fato de os objetos e as coisas terem significados próprios (por estarem relacionados à opressão) e que ultrapassam a função material. É por meio do espaço que os personagens concretizam as suas lembranças, ou seja, no espaço opressivo as pessoas são privadas de sua liberdade e, ali, a memória de cada um das personagens se manifesta.

Dessa maneira, “o desenvolvimento das possibilidades de configuração do romance procura, portanto, adaptar-se à imagem do mundo que se apresenta cada vez mais incompreensível, ambíguo e inconstante” (ROSENTHAL, 1974, p. 19). Ao observar as múltiplas perspectivas que o romance contemporâneo oferece, entende-se que a questão espacial, assim como os vários elementos de sua estrutura, não poderia continuar com a mesma forma composicional, e é por isso que se constata um vasto avanço, nessa perspectiva, em muitas obras produzidas na idade contemporânea.

## 2.4 O tempo no romance tradicional e no moderno

Torna-se relevante, neste momento, fazer uma reflexão sobre o significado da palavra “tempo”, de acordo com a definição do dicionário, para, logo em seguida, analisar como ele é utilizado na obra romanesca. Segundo o Dicionário Aurélio, tempo é “a sucessão dos anos, dias, horas, etc. e que envolve a noção, de presente, passado e futuro, momento ou ocasião apropriada para que uma coisa se realize. Época, estação” (FERREIRA, 1986, p. 666). Os dicionários fazem pertinentes definições para o vocábulo, mas, quando se trata de uma obra literária, essas concepções tornam-se insuficientes, pois a denominação usual de que o tempo é indicado por intervalo ou período de duração medido pelos ponteiros do relógio ou pelo calendário não é suficiente para se analisar uma narrativa romanesca moderna.

Já no século passado, Goethe reconheceu a extrema subjetividade e relatividade do tempo (e Santo Agostinho muitos séculos antes). Verificou no romance *Afinidade Eletiva*, que a vivência subjetiva do tempo nada tem que ver com o tempo dos relógios. Isso, porém, é afirmado apenas em termos de uma reflexão geral. O fato não é transformado em experiência (ROSENFELD, 1969, p. 80).

Essas considerações sobre o tempo tornam-se relevantes para o início desta análise. Na verdade, esse elemento abstrato, que afeta e preocupa tão intensamente a vida humana, já foi estudado por inúmeros pensadores ao longo da história, e uma das concepções mais comuns é a de que o tempo pode ser indicado por intervalos ou períodos de duração, como se observou anteriormente. Todavia, essas concepções têm se modificado, à medida que surgem pesquisadores preocupados com esse elemento tão emblemático. A esse respeito, diz Rosenfeld (1969, p. 80): “Sabemos que o homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas que é tempo, tempo não cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores.”

Provavelmente os estudiosos de hoje possuem melhores condições para a compreensão desse objeto abstrato e inconstante chamado tempo do que tinham os antigos pensadores, pois as teorias modernas de Albert Einstein, assim como as teorias bergsonianas, mostram que o tempo é relativo, pois depende do ângulo em que é observado. No mundo contemporâneo têm-se diferentes visões sobre o tempo, e uma delas é a de Moisés (2002, p. 180), que traz uma pequena retrospectiva sobre a sua importância:

Santo Agostinho foi o primeiro pensador a avançar uma genial teoria filosófica baseada inteiramente na experiência momentânea do tempo; combinado com categorias psicológicas da memória e da expectativa, transformou a questão num dilema célebre: “Que é, pois, o tempo? Se

ninguém me pergunta, eu sei; se quero explicá-lo a quem me pergunta, eu não sei”. Desde o filósofo cristão até os nossos dias, o tempo constitui uma questão sempre em aberto. Aristóteles, na Física (liv. IV) e Plotino, na 3ª *Enéades*, detiveram-se no exame do tempo, mas, na verdade, “para os antigos (gregos) o tempo não tinha grande importância”, pois “é o Cristianismo quem concede tanta importância ao tempo, apresentando ao homem o espetáculo de um tempo que se dirige, por assim dizer, ao seu próprio centro, o instante em que o infinito se tornou finito, ao encarnar-se o próprio Deus entre os homens”. “Quando Bergson, já neste século, o considera um dado imediato da consciência” não faz mais que buscar qualificá-lo ao invés de conceituá-lo, mas a afirmação tem feito sua carreira de convencer, informar e orientar. Como veremos, exercerá considerável influência no romance moderno.

Pode-se perceber, na citação acima, o quanto essa discussão tem frutificado ao longo da história. Evidentemente, o tempo sempre foi um importante elemento a ser analisado na arte ou na vida humana, e, dessa forma, torna-se mister abordar a sua importância nas diversas experiências em que se cruzam presente, passado e futuro.

Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se o som anterior não se integrasse, continuamente, num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas (ROSENFELD, 1969, p. 80).

Grandes pensadores já destinaram muitas páginas de suas pesquisas à reflexão sobre o tempo e as suas múltiplas consequências para a vida humana. Os maiores inventos já produzidos com a finalidade de medir o tempo são, sem dúvida, o relógio e o calendário, que contam, a partir de uma ordem cronológica, o tempo em uma sequência fracionária. Nada resiste à ação implacável desse elemento. O homem nasce, cresce, se reproduz e morre. As coisas são criadas, envelhecem e acabam voltando ao estágio de átomo. São leis da ciência que se aplicam à maioria das coisas na terra. E o romance tradicional, do qual *O Guarani* e *O Último dos Moicanos* são exemplos, iria obedecer, segundo Moisés (2002), a essas sequências.

[o romance tradicional] obedece, ao ritmo do relógio, consoante as mudanças regulares operadas no âmbito da natureza e empiricamente perceptíveis: a alternância da noite e do dia, o fluxo – refluxo das marés, as estações, o movimento do sol, etc. Tempo social por excelência, na medida em que as múltiplas reações em sociedade (comerciais, industriais, domésticas, coletivas, etc.) se regem pelo calendário, fazer numa regularidade fixa dos segmentos temporais, divididos ascendentemente de segundo ou fração até século ou milênio. Orientando a vida de convívio social, acabou por se transformar em autêntico mito, graças à mentalidade industrial centrada no aforismo “tempo é dinheiro”. É com fundamento na cronologia que o homem “conhece” o passado da Humanidade, do mundo atual, de seu país, de sua cidade natal, de sua família e amigos, e dele

próprio. Todos vivem segundo um sistema horário marcado pelo relógio, numa rigidez que não deixa de ter reflexos e conseqüências profundas na vida individual, pelos choques entre a coletividade e o “eu profundo” de cada um (MOISÉS, 2002, p. 182).

O artista romântico, ao refletir sobre essa sequência nascimento, envelhecimento e morte, inconscientemente desenvolve no romance o tempo que tem como um dos seus centros a cronologia. Os romancistas, até meados do século XIX, tentavam construir suas histórias com o firme propósito de registrar a sequência cronológica nas narrativas. Escolhiam um ponto da vida da personagem e seguiam narrando, de forma linear e sequencial, a história em questão. Romances como *O Guarani* e *O Último dos Moicanos* mostram um tempo tradicional e superficial, posto que não se aprofundam na exploração das unidades temporais que existem na mente das personagens. Seguem multiplicando dados, datas e aspectos históricos lineares.

No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar o interior. Entretanto, via se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma iminência e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique. A esplanada, sobre que estava assentado o edifício formava um semicírculo irregular que teria quando muitas cinquenta braças quadradas; do lado do norte havia uma espécie de escada de lajedo feita metade pela natureza e metade pela arte. Descendo dois ou três dos largos degraus de pedra da escada, encontrava-se uma ponte de madeira solidamente construída sobre uma fenda larga e profunda que se abria na rocha continuada a descer chegava se a beira do rio que se curvava em seios graciosos, sombreados pelas grandes gameleiras e Angelim que cresciam ao longo das margens. Aí, ainda a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e defesa. De um e outro lado da escada seguia dois réquiens de arvores, que, alagando gradualmente, ia fechar como dois braços e o seio do rio; entre o tronco dessas arvores, uma alta cerca de espinheiro tornavam aquele pequeno vale impenetrável (ALENCAR, 2009, p. 16).

Esse modelo de narrativa ficou parcialmente em desuso com a chegada das formas modernas. Os romances que começaram a ser desenvolvidos a partir do fim do século XIX iriam refletir muito mais o tempo psicológico do que o tempo verificável, pois o pensamento passou a refletir mais o plano abstrato do que o concreto. Em nenhuma outra instância o tempo age de forma tão intensa quanto na exploração das unidades inconstantes que funcionam na mente das personagens.

Os pensamentos nos romances modernos, como no caso de *Ulisses*, refletem um universo fragmentado e paralelo que está sempre em movimento, e, por isso, o tempo age de forma tão intensa nos seres humanos. Uma das explicações possíveis para esse fato talvez

esteja na iniciativa da humanidade de mensurá-lo, estabelecendo, então, momentos para tudo. Mas esses momentos variam psiquicamente e, diante da suposta consciência de conhecimento das unidades temporais, surgiu o clima perfeito para se estabelecer novas formas romanescas.

Também a decorrência da ação no tempo e no espaço sofreu transformações profundas, pois os romances atuais rejeitam a representação linear e o desenvolvimento cronológico, a fim de poderem cumprir com as exigências a eles impostas. O romancista moderno sabe da impossibilidade de configurar o mundo em sua totalidade, e quando diz “Não tenho palavras para a minha verdade”, Max Fisch não só alude à perda da capacidade ao malogro de qualquer tentativa de expressar o indizível, podendo aparecer, portanto, apenas partes do todo, sob forma de fragmentos, esboços ou bosquejos. Assim, o romance moderno põe em dúvida todas as teorias do saber e os próprios processos de conscientização que pareciam agregados de forma incontestável ao mundo humano, bem como revoga o desenrolar supostamente lógico dos acontecimentos e as acepções correntes de tempo e lugar (ROSENTHAL, 1974, p. 02).

A linearidade torna difícil a reflexão sobre o humano, pois ao indivíduo não é possível construir sua vida dissociada do passado, do presente e do futuro, pois, de certa maneira, vive-se tudo no presente. Em *O Último dos Moicanos* se observa uma multiplicação de dados históricos e datas, além do desejo de retratar, por meio de *flash-back*, um passado distante do presente vivido, como pode ser visto no fragmento a seguir.

O que estava acontecendo não era novidade. Ingleses e franceses, em meados do século XVIII, travavam luta de morte pela posse exclusiva do território Norte Americano, e o teatro mais sangrento dessa guerra era a faixa de terra que Heyward teria de vencer, acompanhando as moças, entre os Hudson e os lagos vizinhos, local por onde era feito o transporte terrestre de barcos, de água a água. O Forte William-Henry defendia os interesses ingleses junto ao Horican; mas o poderio militar maior de Sua majestade concentrava-se às margens do Hudson, onde se erguia o Forte Edward, de quem era comandante o General Webb. Quando Munro percebeu os intentos de Montcalm, enviou Webb um mensageiro índio, pedindo-lhe socorro, e esse reforço estava em marcha – uns mil e quinhentos homens bem armados (COOPER, 1996, p. 08).

Não representar o tempo fragmentado da idade contemporânea na obra literária pode fazer com que esta não manifeste a verdadeira realidade do ser, como pôde ser observado na citação acima, pois um minuto, em determinadas circunstâncias, pode passar rápido, mas, se o homem estiver colocado em situações extremas, esse minuto torna-se uma eternidade. Ao contrário do que ocorre na narrativa tradicional, Joyce, ao desenvolver a narrativa de *Ulisses*, tinha plena consciência da mobilidade do tempo e, por isso, esse elemento acompanhou a própria fragmentação e o deslizamento dos indivíduos na obra. Diante do exposto, urge registrar que Joyce explora o pensamento dos personagens até à exaustão, promovendo um tempo diferenciado daquele desenvolvido em romances históricos até parte do século XIX.

Em *Ulisses*, o tempo da leitura se afasta, por meio da fragmentação, do tempo que a obra quer focar, pulverizando o enredo, o próprio tempo e o espaço. Com o afastamento do narrador e das personagens como consciências narrantes – cujas pulsões interiores são registradas pelo fluxo da consciência e do monólogo interior que brota de uma técnica singular e muito bem desenvolvida –, o artista conseguiu mostrar que é possível fazer muito mais coisas do que se julga ser possível ao longo de um dia. Em *Ulisses*, toda a trama se desenvolve entre o acordar e o dormir, ou seja, em dezoito horas. Assim, o romance joyceano se configura como o grande modelo de estrutura romanesca que se distancia, de forma significativa, das narrativas lineares desenvolvidas nos séculos anteriores.

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como um tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo, em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Dessa forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem. Não conta com as facilidades que, quase sempre, marcam no filme o retrocesso do flash back: este recurso dá o passado como passado, como coisa morta, apenas lembrada. Como presença atual, não se pode narrá-lo como passado. O processo dessa atualização (que foi adotado no filme *Hiroshima, Meu Amor* e, de outro modo, em *Ano Passado em Marienbad*), não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se fundem como simultaneidade, a distensão temporal. A tentativa de reproduzir este fluxo de consciência – com sua fusão dos níveis temporais – levam à radicalização extrema do monólogo interior (ROSENFELD, 1969, p. 81).

O tempo em *Ulisses* se distancia daquele existente em romances como *O Último dos Moicanos* e *O Guarani*, pois, enquanto na obra tradicional o tempo é genuinamente cronológico, registrado por marcadores temporais, no romance contemporâneo ele é também fragmentário. Desta forma, os ponteiros do relógio não conseguem medir com precisão a vivência dos personagens. Assim, o romance contemporâneo consegue captar, com maior realidade, as múltiplas expressões cotidianas vividas pelo homem em seu meio, e, conseqüentemente, o conceito de verossimilhança se torna mais bem caracterizado.

Quando se fala de tempo, o que vem à mente é um estágio introspectivo, no qual se faz uma completa rememoração da vida, selecionando os inúmeros momentos que convergem para o presente. E sabe-se que muito do que foi vivido dificilmente pode ser narrado, pois a capacidade de abstração humana não consegue alcançar o grau metafórico necessário para a



reprodução dessa temporalidade vivida. Da mesma forma, dificilmente as unidades temporais são as mesmas para todos.

O tempo psicológico varia, pois, em cada um de nós e de um para outro. Também sabemos, por experiência própria, que duas pessoas sentem de modo diverso o mesmo objeto, e por isso guardam dele impressões por vezes opostas. Uma delas tem reação pronta, imediata, como se desprovida de maior sensibilidade, enquanto a outra contempla e “sofre”, quem sabe sem perceber, o alcance do fato que vivencia. A marca será diferente para cada uma, porque seu tempo interior segue ritmos específicos (MOISÉS, 2002, p. 184).

Na obra literária nem sempre podem ser usados os métodos convencionais de análise, pois, se isso fosse feito, o tempo em *Ulisses* seria observado com base talvez só naquela temporalidade evidente do livro, que é 16 de junho de 1904. Dessa forma, far-se-ia uma série de associações com a vida do escritor, como pode ser lido em alguns livros que registram que essa data assinala o encontro do escritor com Nora Barnacle, que posteriormente viria a ser sua esposa.

Desse modo, o contexto histórico em que a obra foi escrita seria explorado levando em conta elementos da história factual, coisa que não parece muito adequada na idade contemporânea, na qual esse tipo de análise parece ultrapassado. Moisés (2007, p. 181) adverte que “o domínio do tempo longe está de significar facilidade [...]. Ao contrário, constitui a barreira mais difícil de ultrapassar”. Tendo em vista que existe em *Ulisses* uma complexa malha temporal que dificilmente seria esgotada com métodos convencionais, sua análise precisa estar em sintonia com os novos métodos de percepção do tempo literário, analisáveis na sua narrativa. O tempo na literatura da idade contemporânea é um dos elementos mais significativos, pois não é evidente, e sim implícito.

O que mais chama a atenção em uma obra moderna já não é mais uma data demarcada ou a precisão cronológica de um relógio. O que tem chamado a atenção dos pesquisadores do romance moderno, principalmente de narrativas como a de *Ulisses*, é, sem dúvida, o mecanismo pelo qual esse tempo convencional foi corrompido. Nessa obra, as noções de tempo e espaço fogem inteiramente ao controle do suposto narrador, pois agora, na modernidade, o que importa não são mais os fatos, e sim as pessoas. Da mesma forma, não é mais o tempo histórico fixo e delimitado que é o foco de estudo, e sim o tempo em movimento.

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela estágios, projetar os encadeamentos horizontais do fio narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro (BARTHES, 1972, p. 27).

A discussão da temporalidade em *Ulisses* faz lembrar que o tempo é plural, e essa pluralidade, conforme se convencionou, é culturalmente situada em diversos níveis, e isso se reflete profundamente no tempo literário romanesco desenvolvido por Joyce. Dessa maneira, a sucessiva organização da história, que se configura como o tempo no qual os episódios se organizam, está intimamente ligada, com maior ou menor distorção, ao tempo da enunciação. Por isso, pode-se dizer que, se houve dissonâncias entre as dimensões integrantes do tempo literário e do convencional, é porque há um tipo de pacto ficcional que virtualmente não se estrutura sem a figura do leitor.

Numa narrativa podem ser observadas duas instâncias temporais: o tempo da história e o tempo do discurso, sendo este compreendido como o resultado da constante representação narrativa no tempo da história. Em uma estrutura como a do romance, as muitas relações entre essas duas séries temporais se materializam principalmente com a codificação do tempo do discurso, a partir da velocidade, da frequência e da ordem em que se organizam. Por isso, a codificação do tempo, a partir da velocidade, pode ser evidenciada por meio da relação entre uma suposta duração fictícia dos muitos acontecimentos e também da duração do discurso, expressa pelo número de páginas e linhas.

Outro aspecto já mencionado, mas importante de ser sempre lembrado, é que a velocidade da narrativa pode ser definida pela relação que se estabelece entre o tempo da história, que pode ser medido por instrumento de precisão para obter os segundos e os minutos representados pelos ponteiros do relógio ou pelo calendário, e a extensão do texto, que também se evidencia pelo número de páginas e linhas. Nesse sentido, *Ulisses*, de Joyce, se apresenta como o máximo representante de romances que utilizam esses expedientes e essas formas de narrar.

Diante do exposto, nota-se que a velocidade da narrativa em *Ulisses* somente pode ser estabelecida a partir da interação entre os múltiplos fatores que se efetivam na cronologia da obra e na instância discursiva. A organização temporal de *Ulisses* projeta-se numa cadeia que vem diretamente das muitas velocidades manifestadas no relato adotado por Joyce. A sua técnica de narrar lança mão das dominantes semânticas do texto narrado, buscando instaurar inúmeros ritmos ao longo das histórias desenvolvidas, acelerando ou desacelerando a narrativa.

As relações entre discurso e história somente podem ser observadas em *Ulisses* à medida que se aventure e se avance na leitura do livro, atingindo alguns níveis de profundidade que o texto apresenta. Assim, “estudar a ordem temporal de uma narrativa é

confrontar a ordem de disposição dos eventos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos eventos ou segmentos temporais na história” (GENETTE, 1966, p. 78). Desse modo, utilizando recursos temporais que somente o romance moderno tem condições de explorar, ao desenvolver a enigmática temporalidade de *Ulisses*, Joyce certamente estava consciente e pensou nessas possibilidades comentadas por Genette na citação acima.

Em muitos momentos, o que se percebe na obra é que o tempo da narrativa não é o mesmo da história nem o da leitura. Quando a personagem Stephen Dedalus rememora as circunstâncias da morte de sua mãe, é construída uma ordem temporal que se estabelece no passado, mas a morte é narrada no tempo presente. Outro fator interessante é que os solilóquios desenvolvidos por Molly Bloom geralmente se referem a fatos que aconteceram no passado, apesar de narrados, em alguns momentos, como se fossem no presente. Nesse sentido, a narrativa é profundamente anacrônica, aspecto este bastante explorado por romancistas da idade contemporânea. Assim, a partir destas reflexões, pode-se perceber que o tempo no romance moderno torna-se mais verossímil e está mais diretamente em consonância com os personagens do que o tempo cronológico utilizado nos romances tradicionais.

### 3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO NO ROMANCE TRADICIONAL E NO MODERNO

O conceito de arte é bastante fragmentado. Muitas vezes uma obra é considerada a máxima expressão do período em que foi criada, mas, com o passar do tempo, as rupturas levam os artistas a procurar novas possibilidades de criação. Na literatura isso não é diferente.

O nosso “Homero” não é igual ao Homero da Idade Média, nem o “nosso” Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare “diferente”, de acordo com seus interesses e preocupações próprias, encontramos em seus textos, a serem valorizados ou desvalorizados, não necessariamente os mesmos (EAGLETON, 2006, p. 18).

Com o romance moderno, as formas tradicionais perderam a posição de destaque como máxima expressão do gênero, causando uma ruptura entre o modelo tradicional e contemporâneo de narrar. Dessa forma, o artista, que estava acostumado a desenvolver suas obras embasado nas técnicas do romance tradicional, teve de rever seus métodos para continuar atendendo os leitores da nova era, que aos poucos se estabeleciam. Segundo Vasconcelos (2002, p. 32), “as estórias romanescas do século XVI e XVII, [...] se ambientavam no passado, são vagas quanto aos detalhes da vida cotidiana, apresentam estrutura episódica, personagens aristocráticas e herói e heroína idealizados, para combinar com sua alta condição social.”

Com o entendimento de que o processo de elaboração artística é bastante individualizado e que a noção de valor depende do momento em que a obra é criada, é que esta reflexão se torna possível. Para alcançar esse objetivo, este capítulo divide-se em duas partes: no primeiro tópico mostra a criação artística romanesca tradicional nas obras *O Guarani* e *O Último dos Moicanos*; no segundo, estabelecem-se reflexões sobre a criação artística no romance contemporâneo, tomando por referência *Ulisses*, de James Joyce. A análise desenvolvida pretende facilitar o entendimento de como o processo de criação artística tradicional possui uma estrutura diferente daquelas que são desenvolvidas na contemporaneidade.

### 3.1 Reflexões sobre o artístico no romance tradicional

A Revolução Industrial foi um divisor de águas do século XVIII, marco do rompimento com a tradição clássica, expresso no desenvolvimento técnico-científico e na transformação das relações econômicas e sociais. No âmbito da cultura, deu-se o surgimento de novas correntes filosóficas, artísticas e literárias. Sobre estas, diz D’Onofrio (1981, p. 138):

Todas estas correntes estéticas literárias devem ser relacionadas com a revolução intelectual e social que se deu na segunda metade do século XVIII. O triunfo do racionalismo sobre o absolutismo e da burguesia sobre a nobreza e o alto clero levou a acontecimentos que transformaram o destino do mundo ocidental: a Revolução Americana, a Revolução Francesa, a Declaração dos Direitos dos Homens, a Revolução industrial.

Assistia-se ao enfraquecimento do senhor feudal e do absolutismo monárquico, que gradativamente perdiam influência sobre os povos, que começavam a entender que podiam modificar de forma sistemática as suas vidas. Assim, o século trazia a esperança e uma luz idealista que inspirou os diversos segmentos sociais durante um longo período. Com a autoestima elevada, surgia em meio à multidão o grito do artista romântico que não conseguia ficar alheio a essas inúmeras mudanças que o mundo vivenciava.

Procurando construir uma identidade artística que refletisse o seu tempo, os artistas queriam, usando seus múltiplos meios de expressão, romper com quase tudo que os prendia ao passado e buscavam se projetar para o futuro, que, em muitos sentidos, parecia ser a marca da época. “A revolução não só introduziu uma produção muito mais rica desse gênero popular, como promoveu também a infiltração do gosto que se expressou através da literatura dos círculos mais exigentes” (HAUSER, 2010, p. 697). O gênero a que a citação se refere é o romance, e, com sua efetivação, surgiu uma obra produzida em prosa e que rompia com a estrutura das novelas denominadas “narrativas fantásticas”.

O romance começava a representar não o impossível, mas sim aquilo que as pessoas presenciavam. Surgia o romance histórico, composto por narrativas lineares, com narrador onisciente intruso, donzelas em perigo, bandidos, heróis, espaço amplo e conferível, com tempo definido, centrado em uma história factual e com a pretensão de verdade.

No Brasil o romance chegou tardiamente, e não raro mesclado de expedientes novelescos: só com Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*, 1844) começa de vez o seu cultivo entre nós, mas é com José de Alencar (*O Guarani*, 1857) que passa a ser largamente cultivado. Ligado a figurinos europeus (Dumas Filho, Scott, Sue, Balzac), ou a americanos (Fenimore Cooper), propunha-se a valorizar os temas nacionais (o indianismo, o sertanismo, os temas históricos e urbanos) (MOISÉS, 2002, p. 164).

O artista queria não somente contar uma história, mas também informar o leitor a respeito do factual e, por isso, invariavelmente formulava uma arte também utilitária. Essa técnica vigorou com maior aceitação até início do século XIX, quando o escritor José de Alencar, no Brasil, escreve *O Guarani*, e James F. Cooper, nos Estados Unidos, escreve o livro *O Último dos Moicanos*. Ambas as obras, que seguem as técnicas tradicionais de criação, são produzidas em um período em que alguns estudiosos já contestavam essa forma de composição. Dessa maneira, este tópico comenta a narrativa romanesca tradicional e como a estruturação artística desses textos foi elaborada.

### 3.1.1 O artístico em *O Guarani*

Em *O Guarani*, não é difícil perceber os vários aspectos motivacionais que deram inspiração a José de Alencar. A partir do momento em que se inicia a narrativa, abre-se a possibilidade de o leitor também entrar em um universo paralelo ao qual o homem social não teria condições de reconhecer sozinho, sem a ajuda do escritor. Ele consegue plastificar uma floresta, que é uma réplica do real, muito próximo de uma fotografia, “cria personagens e objetos de acordo com sua concepção individual da realidade, procede como o pintor ou o escultor, produzindo a sua própria verdade por meio da palavra. O mundo representado em seu romance depende única e exclusivamente de sua vontade” (ROSENTHAL, 1974, p. 37). Essas características podem ser observadas neste trecho da obra: “A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verduras e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras” (ALENCAR, 1999, p. 16).

Na verdade, o artista tem uma forma especial de recriar o universo que o rodeia. “O artista deve transformar a si mesmo em instrumento: torna-se até mesmo coisa, se não quiser sucumbir à maldição do anacronismo em meio ao mundo reificado” (ADORNO, 2003, p. 160). Então, seguindo o seu propósito de construir uma narrativa linear que obedecesse às normas do modelo pré-romântico europeu, Alencar começa a moldar os personagens, mostrando e exaltando as virtudes de D. Antônio de Mariz e, com a mesma intensidade, justificando a sua posição de colono regulamentado e a sua completa lealdade ao rei de Portugal.

Fez parte em 1578 da célebre expedição do Dr. Antônio de Salema contra os franceses, que haviam estabelecido uma feitoria em Cabo Frio para fazerem o contrabando de pau-brasil. Serviu por este mesmo tempo de provedor da real fazenda e, depois, da alfândega do Rio de Janeiro; mostrou

sempre nesses empregos o seu zelo pela república e a sua dedicação ao rei. Homem de valor, experimentado na guerra, ativo, afeito a combater os índios, prestou grandes serviços nas descobertas e explorações do interior de Minas e Espírito Santo. Em recompensa do seu merecimento, o governador Mem de Sá lhe havia dado uma sesmaria de uma légua com fundo sobre o sertão, a qual depois de haver explorado, deixou por muito tempo devoluto. A derrota de Alcácer-Quibir, e o domínio espanhol que se lhe seguiu, veio modificar a vida de D. Antônio de Mariz (ALENCAR, 1999, p. 19).

Esses detalhes da vida de D. Antônio Mariz se apresentam na narrativa pelo discurso do narrador, não somente para mostrar ao leitor a personagem e sua família, mas também para dar verossimilhança ao texto, visto que essa técnica já de há muito tempo vinha sendo desenvolvida nos romances de capa e espada publicados na Europa. Apresentados esses dados, o artista se ocupa de esculpir um vilão que fosse, em todos os sentidos, a personificação do mal, em consonância com o ideário cristão do bem e do mal, o que confere suspense e credibilidade à narrativa.

Além disso, Alencar elabora uma parte especial no romance, intitulada *A bandeira*, em que destina um espaço à montagem desse personagem tão essencial, posto que, sem o mal, não haveria como, sequencialmente, se caracterizar o bem. O nome precisava ser forte e causar temor, e, entre as muitas possibilidades oferecidas pelo processo de criação, o artista optou por Loredano. A respeito dessa escolha diante da qual se coloca o autor, diz Silva (1974, p. 277): “O nome da personagem funciona freqüentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, etc) da personagem fosse motivada intrinsecamente.”

O fragmento abaixo mostra um pouco o delineamento desse vilão:

Loredano não pôde reprimir a risada sardônica que lhe veio aos lábios. – Não vos dê cuidado, Sr. cavaleiro, antes de seis horas estaremos; sou eu que vo-lo digo. O moço voltou-se para o italiano, rogando o sobrolho. – Sr. Loredano, é a segunda vez que dizeis esta palavra em um tom que me desagrada; pareceis querer dar a entender alguma coisa, mas falta-vos ânimo de proferir (ALENCAR, 1999, p. 26).

No fragmento, o narrador já adverte, ao ressaltar o “tom” que o interlocutor de Loredano percebe em sua “risada sardônica”, que aquele seria o caráter que tornaria possível a intriga na obra e, conseqüentemente, estabeleceria nesse instante o mistério no espaço criado. Ao ter apresentado cuidadosamente o espaço, o cenário, a mocinha e sua família e o maléfico antagonista Loredano, era então o momento propício para apresentar o homem sem máculas, um perfeito Hércules, que vivia em perfeita harmonia com a natureza em seus múltiplos aspectos, um herói com características épicas e com forças inimagináveis. Vale ressaltar o que

diz Hauser (2010, p. 710): “Os mitos da antiguidade clássica nascem de uma afinidade e de um relacionamento genuíno com a realidade; a mitologia dos românticos nasce de suas ruínas e, em certa medida, com um substituto da realidade”. Alencar busca atingir essa suplantação, como pode ser observado nesta citação:

Tinha a cabeça cingida por uma fita de couro, à qual se prendiam do lado esquerdo duas plumas matizadas, que descrevendo uma longa espiral, vinham roçar com as pontas negras o pescoço flexível. Era de alta estatura; tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida (ALENCAR, 1999, p. 29).

O artista se inspira na força soberana dos grandes heróis clássicos para moldar Peri, praticamente um arquétipo dos semideuses. Entretanto, se esse personagem for retirado do contexto de sua época romântica, dificilmente sobreviveria às mutilações dos valores dos dias de hoje. De acordo com a idealização da época, esse inocente herói, que de tão puro se assemelha a uma criança, precisava de uma mocinha perfeita, com uma beleza acima dos padrões em vigor e com um sentimento que estivesse acima da superficialidade cotidiana. E esse era, sem dúvida, o modelo de obra desenvolvida no pré-romantismo. “Uma característica fundamental da literatura pré-romântica consiste na valorização do sentimento. O Coração, trunfo do racionalismo neoclássico, ilumina e transforma-se na fonte por excelência dos valores humanos” (SILVA, 1974, p. 466).

Assim, o artista, na qualidade de grande arquiteto da criação universal, vai esculpindo em sua obra uma jovem de traços perfeitos e imaculados.

Os lábios vermelhos e úmidos pareciam uma flor de gardênia dos nossos campos, orvalhada pelo sereno da noite; o hálito doce e ligeiro exalava-se formando um sorriso. Sua tez alva e pura como um floco de algodão tingia-se nas faces de uns longes cor-de-rosa, que iam, desmaiando, morrer no colo de linhas suaves e delicadas (ALENCAR, 1999, p. 34).

Como o período de composição da obra contemplava a idealização da mulher, o artista mostra uma Cecília (Ceci) linda e graciosa diante de um universo repleto de perigos. Uma virgem de valores e belezas indescritíveis, que nem mesmo o narrador que tudo via e ouvia conseguia pintá-la em sua plenitude. Esses fatores levam o leitor contemporâneo a desconfiar de tais aspectos, prejudicando, assim, os ideais miméticos que a obra tenta expressar. “No afã de complicar situações dramáticas e de acumular perigos mortais, Alencar ultrapassa com frequência os limites do verossímil. O seu mundo não era lógico. Era desmesuradamente mágico” (JÚNIOR, 1961, p. 69).

No desenrolar da obra, abria-se um leque de possibilidades criativas e o artista tinha em mãos um tabuleiro de xadrez, com todas as peças do jogo postas. Era o momento de



começar a jogar, e o narrador começa a movimentar cada peça desse complicado jogo entre mocinhos e bandidos, em suma, entre o bem e o mal, e o leitor, nesse ponto, já tinha noção de quem ganharia a disputa. Em *O Guarani*, o conflito entre índios e colonos é desenvolvido por meio da morte de uma índia: “– Não digo de todo que não, Sr. Cavalheiro; confesso que D. Diogo cometeu uma imprudência matando essa índia” (ALENCAR, 1999, p. 41).

Essa morte irá causar uma profunda desavença entre os colonos e os índios, crise que não seria fácil de resolver e que causaria a ruína da casa de D. Antônio de Mariz. O autor usa esse episódio para estabelecer uma importante célula dramática, da qual nasceram tentáculos que se ligam a todas as micronarrativas que contribuem para formar um todo harmônico. Mas, após articular essas questões estruturais, o artista sente a necessidade de colocar o herói em ação e desenvolve um episódio para colocá-lo em situação extrema. Depois desse heroísmo, ele passa a ser considerado quase como um português: “Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo. Crede-me, Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem!” (ALENCAR, 1999, p. 49).

Como elementos retardadores da narrativa, o artista vai aos poucos colocando células dramáticas, para assim conduzir os leitores às muitas e frágeis situações paralelas que vão acontecendo ao longo do texto. Esses acontecimentos são utilizados para prender a atenção do leitor, que se empolga a cada nova situação introduzida na trama pelo artista. Mas, até então, o herói ainda não tinha conquistado completamente a confiança de todos; era necessário que Alencar, na qualidade de autor, transformasse o seu herói em um poeta que cantasse a sua terra, para ganhar totalmente a credibilidade dos leitores: “O índio começou, na sua linguagem tão rica e poética, com a doce pronúncia que parecia ter aprendido das auras da sua terra ou das aves das florestas virgens [...]” (ALENCAR, 1999, p. 104). O romance, nesses moldes, não retratava a realidade circundante, e sim um mundo idealizado que, por sua inconsistência em face do real, dificilmente se sustentaria na contemporaneidade.

O bom Peri é aceito por alguns dos bons colonos ao longo da história, mas, ao cativar essa simpatia, ele vai perdendo suas características selvagens. A timidez e a introspecção, bastante enfatizadas na personagem, não eram características próprias dos indígenas, que se configuravam como guerreiros; todavia, como essa personagem não era um índio no sentido lato do termo, sua idealização satisfaz a uma grande parte dos leitores. Escreve Alencar (1999, p. 130): “O pobre índio, tímido e esquivo, não se animava a chegar-se à casa, senão quando via de longe a D. Antônio de Mariz passeando sobre a esplanada; adivinhava que naquela habitação só o coração nobre do velho fidalgo sentia por ele alguma estima.”

Depois de muitas peripécias e já na metade da obra, o artista, preocupado com os caminhos que ela vinha tomando, cria então o episódio em que Peri se envenena para salvar a casa de D. Antônio: “Dois frutos bastaram, um serviu para envenenar a água e as bebidas dos aventureiros revoltados; e o outro acompanhou-o até o momento do suplício, em que passou de suas mãos aos lábios” (ALENCAR, 1999, p. 269). Essa atitude de Peri é interpretada por Silva (1974, p. 372): “A vida moral passa deste modo a ser regida pelo sentimento, sobrepondo-se os direitos do coração”. Com esse ato de lealdade, o protagonista morreria de forma heróica e salvaria a donzela e sua família.

O escritor, ao perceber que, se matasse o herói naquele momento, a narrativa perderia o seu principal núcleo e seria quase impossível prosseguir, busca uma cura milagrosa para ele. Peri poderia morrer, desde que seguindo os preceitos românticos da forma heróica: nos braços da mocinha impoluta, casta e bela, e bem no final da obra, como os leitores esperavam. A partir dessas premissas, não demoraria muito para o mote final da história: Ceci estava em segurança nos braços de Peri, o novo cristão que salvou a casta e linda donzela e assegurou os bons propósitos da colonização portuguesa. O leitor pode se rejubilar ao observar a vitória do bem sobre o mal; é como se ele se misturasse aos espíritos dos protagonistas e dos deuses da floresta, se sublimando em direção ao infinito.

Observados esses aspectos, pode-se notar o arcabouço da fórmula criativa utilizada por José de Alencar ao desenvolver *O Guarani*. Essa obra é essencial aos pesquisadores, pois nela se encontra embutida a maior parte dos elementos utilizados pelos escritores que desenvolveram a técnica do romance linear. Nesse sentido, para mostrar mais um aspecto desse modelo de obra, o próximo tópico terá a finalidade de entender mais sobre esse tradicional processo de criação artística romanesca, utilizando como pano de fundo *O Último dos Moicanos*, de James F. Cooper.

### **3.1.2 O artístico em *O Último dos Moicanos***

O processo de criação artística desenvolvido por Cooper é um pouco diferente daquele adotado por Alencar. Todavia, existem teóricos que afirmam que Alencar se inspirou em Cooper para produzir seus romances, e, pelo menos em parte, a ideia procede. Para confirmar essas afirmações, torna-se pertinente a transcrição de Nabuco (1967, p. 05):

Escritores do Velho mundo haviam dado voga à floresta em que se resumia toda essa terra nova e desconhecida, e que Chateaubriand e Jean-Jacques Rousseau haviam povoado com a figura do “nobre selvagem”, de que Peri, o índio de José de Alencar, seria o derradeiro rebento literário, criatura do

romantismo europeu, movendo-se no Guarani em cenário verdadeiramente brasileiro, descrito pelo nosso maior paisagista. A terra americana dos primeiros colonos era a natureza pura em que sinais humanos demoraram em aparecer. Encontra-se já modificada desde o século dezoito, em alguns escritores que a tornaram querida, fizeram-na amar de seus patrícios, em Hector St. John de Crèvecoeur, (1735-1813), no poeta William Cullen Bryant (1794-1851), em James Fenimore Cooper (1789-1851), que inspirou nosso Alencar.

Ao ler as duas obras, o leitor perceberá que as histórias desenvolvidas em *O Guarani* e *O Último dos Moicanos* não são idênticas, porém, são edificadas mediante o uso das mesmas técnicas literárias do pré-romantismo. Entre estas, podem-se enumerar: o confronto entre índios e colonizadores, o bom selvagem, a mocinha e o bandido, a idealização da natureza e da mulher e a exaltação dos valores humanos. As obras trazem esses mesmos elementos na narrativa, mas o modo como os artistas conduziram-nas modificou suas características nos diversos níveis de entendimento.

*O Último dos Moicanos* é uma das grandes manifestações da arte literária produzida nos Estados Unidos. Representando a poética romântica, esse livro seguiu as tendências que vinham sendo desenvolvidas na Europa, ou seja, de retorno às origens e de constante valorização da cor local. Doren (1960, p. 36) faz um comentário pertinente a esse respeito:

O romantismo mais puro da história está em Uncas, o filho mais novo da floresta, bravo, habilidoso, cortês, um amante para o qual não há esperança, o último da orgulhosa raça dos Moicanos. Que Uncas era um ideal o próprio Cooper o admitia então e sempre: Homero o surgiu, tinha também os seus heróis. E está claro que aos ombros de Uncas foram lançadas as virtudes-padrão que os filósofos da época haviam ensinado o mundo a encontrar em estado de natureza.

Curiosamente, a obra citada foi publicada em 1826, data do advento da fotografia. Até então, a representação do real artístico tinha de ser idêntica ao objeto de inspiração, ou seja, para um trabalho ser considerado artístico deveria ter plasticidade e ser uma cópia fiel do real circundante. Dessa maneira, *O Último dos Moicanos*, tal como ocorre com a fotografia, só conseguiu captar o aparente, o exterior do conflito dos índios norte-americanos com os colonizadores. Nessa obra, a realidade pictórica que o artista apresenta é recriada pelo poder discursivo do narrador onisciente: os personagens até falam, mas são controlados por uma voz divina que tudo vê e tudo sabe.

Cooper, evidentemente, estava em sintonia com as técnicas europeias de composição, pois, assim como Walter Scott, utiliza a história local, enfatizando o exótico e as singularidades de seu tempo e espaço. Assim, a obra se inicia fazendo uma alusão aos conflitos entre ingleses e franceses: “O que estava acontecendo não era novidade. Ingleses e

franceses, em meados do século XVIII, travavam luta de morte pela posse exclusiva do território norte americano [...]” (COOPER, 1996, p. 07). O artista apoiou-se na história factual do país para construir uma imagem mimética crível, pois os fatos históricos, além de serem facilmente conferíveis, eram usados para compensar a dificuldade de apresentação da interioridade dos personagens. Por isso, era mais simples apoiar-se na factualidade evidente do que na subjetividade humana.

Em seguida, o artista, transfigurado em narrador, apresenta ao leitor as mocinhas, que são conduzidas pelas selvas repletas de perigos. As matas, aparentemente lindas e perfeitas, acabavam concorrendo com a beleza idealizada das mocinhas, que se sujeitavam aos caprichos desse artífice da palavra. Tudo ali acaba sendo corrompido pelos perigos que a guerra e certos nativos representavam naquele ambiente. Nesse sentido, Doren (1960, p. 37) afirma: “A floresta, em que todos os seus acontecimentos têm lugar, rodeia-os com uma majestade imutável, uma calma venerável, uma profundidade de significação que torna mais aguada, por contrastar, o senso de perigo que jamais se reduz.”

Nas primeiras páginas de *O Último dos Moicanos*, as mocinhas e o bandido são apresentados conforme a óptica do narrador, iniciando certo clima de desconfiança que aos poucos vai sendo confirmado pelo modo com que o discurso se intensifica e se torna transparente para Cora, na interioridade da história, e para o leitor, na exterioridade do texto: “Servia-lhes de guia o índio que trouxera o pedido de socorro de Munro, homem entendido em veredas e coisas da terra, mas que, aos olhos de Alice, mais moça e menos decidida do que Cora, não parecia flor que se cheirasse, de tão mal-encarado” (COOPER, 1996, p. 08).

Fica claro, nesse fragmento, não só o reconhecimento de um vilão, mas também o tom que o artista adotaria ao longo da obra, completamente centrado na pessoa do narrador. Em meio à construção do antagonismo, Cooper faz questão de enfatizar a diferença entre europeus e nativos, e isso fica, em parte, evidente com a leitura deste fragmento: “– Não vejo nada de mais – observou a irmã. – O que há de fora do comum naquele índio é que seus modos diferem dos nossos e tem a pele escura. Vamos por isso desconfiar do homem?” (COOPER, 1996, p. 09).

Essa fala apresenta certa fragilidade, pois centra o discurso na perpetuação do *status* dominante, e com isso a obra ganha um viés educativo, que era um dos propósitos da arte romântica. Na citação a seguir, tem-se uma pista da estrutura da trama ficcional que o artista desenvolverá ao longo da obra: “– Conheço-o há tempos. Embora canadense de origem, trabalhou para nossos amigos, os Mohawks, só passando a servir-nos depois de certo incidente em que se envolveu, ocasião, aliás, que o pai de vocês, interessado no caso, o tratou

com severidade” (COOPER, 1996, p. 08). Ao ler essa passagem, o leitor já deduz os caminhos que a obra seguirá e isso torna o desfecho do enredo muito previsível.

As mocinhas são convertidas em troféus e metaforizadas no limite de suas frágeis manifestações, que despertam, a todo o momento, ira em Mágua. Essa personagem foi delineado segundo as concepções românticas de construção de antagonistas, pois conseguiu reproduzir de maneira quase completa os ideais de vileza diante da bondade. Da mesma forma, as aparentes fragilidades das donzelas alcançam um grau tão alto de abstração que somente um artista muito familiarizado com o método da escrita do período conseguiria desenvolver.

A narrativa vai seguindo o percurso estabelecido pelo tipo de arte que a obra busca desenvolver, e o artista vai aumentando o suspense e fazendo prevalecer nos primeiros capítulos a ideia de que o mal venceria, pois, até então, o herói ainda não tinha sido apresentado. Foi necessário fazer com que os personagens se perdessem na íngreme e poderosa floresta, que assumia o papel de labirinto, para que surgisse o mocinho, sujeito forte, destemido, que assumia o papel de Hércules na luta contra as forças do mal e a perpetuação do bem. Infelizmente, esse mocinho não podia contar com a ajuda dos deuses, mas unicamente com sua força e coragem: “[...] sujeito magro e musculoso, com a aparência de um homem que se habituara à vida penosa e acidentada dos batedores de estrada” (COOPER, 1996, p. 13).

Olho-de-Falcão era a personificação de um herói cuja metáfora simbólica, elaborada pelo artista, já dava pistas ao leitor de como seria a sua personalidade. Embora fosse igual a todos ali, Olho-de-Falcão havia crescido na dura vida da floresta, conhecia os perigos do lugar e sabia como vencer cada obstáculo que lhe era apresentado, pois sua visão e suas habilidades eram privilegiadas e intensificadas pelo discurso do narrador, que nutria por esse herói especial simpatia. Os conflitos são narrados de forma sequencial, seguindo a cronologia própria do tipo de obra que se desenvolvia naquele período no qual o artista vivia. O herói e bom guerreiro (Uncas) aos poucos ia sendo apresentado: “A conversa girava em torno do passado da raça dos Moicanos, de que Chingachgook, o pai, e Uncas, o rapaz, eram os últimos descendentes” (COOPER, 1996, p. 14).

Passado esse momento de delineação do herói, o artista vai aos poucos, por meio do discurso ficcional, recriando o ambiente e a personalidade do herói sem máculas que ele queria apresentar no livro. Uma das cenas apresenta aquele que seria o maior dos heróis dessa aventura: “– Uncas, o apelo perene da juventude cortada na flor da idade” (DOREN, 1960, p.

36). As histórias se iniciam como células necessárias para mostrar Uncas, e na mesma sequência é apresentada a tribo dos Hurons:

– William – Henry? – perguntou Olho-de-Falcão, sem poder conter o riso, ante a ingenuidade da pergunta, que denotava completa ignorância por parte dos viajantes, quanto aos segredos dos caminhos da mata. – Vão em direção errada. Por que não seguiram a tropa, que se dirige pela boa estrada? Era mais certo. – Fiamo-nos em um guia índio, que prometeu encurtar-nos a viagem através de um atalho. Na verdade, não sabemos onde estamos. – Índio perdido na floresta? – surpreendeu-se Olho-de-Falcão. – Será um Mohawk? – Apenas por adoção. Nasceu mais para o norte, acredito que seja um Huron. – Raça de bandidos! – prosseguiu o caçador. Onde é que se meteu? Gostaria de falar-lhe. O fato de ter sido adotado pelos Mohawks, gente amiga, não altera outro fato, que tenho como certo: aquele que nasce Huron será Huron até morrer (COOPER, 1996, p. 15).

A história segue seu curso sucessivo e linear no tópico denominado *Um grito vem de longe*. Nessa parte da narrativa, o artista coloca nas mãos de Olho-de-Falcão a missão heróica de conduzir o grupo ao longo de um percurso tão denso e repleto de perigos, que somente era possível a sua representação por meio da imaginação sem fronteiras do narrador onisciente, que domina a cena do princípio ao fim da história narrada. Mas, seguindo na formulação do texto, era necessário quebrar o silêncio e, então, de forma muito previsível, se escutam ruídos ao longe. Com seu poder demiurgo, o narrador apresenta os personagens a distância e exteriormente, pois a técnica de Cooper estava intimamente ligada à elaboração de fatos e ações, que precisavam ser multiplicados do início ao fim do livro. “Pouco depois, Heyward, as moças e David La Gamme ouviram um sussurro de vozes que apareciam sair das entranhas da terra, sendo de súbito ofuscados por um clarão que iluminava a entrada de uma caverna encravada no rochedo para onde o caçador se dirigira” (COOPER, 1996, p. 21).

O sussurro dá um ar de mistério à narrativa, e esse clima ganha proporções míticas, pois a caverna se apresenta como um reduto de salvação, como um seio materno que acolhe os personagens em perigo e os protege de seus medos. Talvez seja por isso que Doren diz que “a ação e o cenário do romance estão no mesmo plano imaginário das personagens” (1960, p. 36). Pode-se dizer, portanto, que a floresta, os mocinhos e os bandidos se diluem, para surgir o objeto artístico, que é a história que se materializa no âmbito da obra. Esses elementos se vestem do mesmo nível de perigo que a floresta representa. Em meio a esse cenário, era necessário que o herói se apaixonasse pela mocinha casta e pura, cumprindo assim o compromisso de elaboração da estética romântica. O artista proporciona, por meio da manipulação direta dos elementos constitutivos da obra, o clima perfeito para, em meio à fúria da floresta, o amor se manifestar: “Diga-se, no entanto, a bem da verdade, que a um

observador atento não passaria despercebida certa predileção incontrolável do índio pela mais velha das irmãs” (COOPER, 1996, p. 22).

Usando essas artimanhas, a narrativa de *O Último dos Moicanos* é retardada em muitos níveis, causando certo desconforto para o leitor, que se cansa de ser tão exposto àquele turbilhão descritivo; porém, era necessário que houvesse uma descrição dos múltiplos elementos ali representados. Os Hurons eram a personificação do mal, formando parceria com as fúrias da natureza, elemento inconstante, e ambos são usados pelo artista para amedrontar os mocinhos. Na verdade, “não existe nunca uma diminuição do suspense; há certas passagens superiores que estão em pé de igualdade com os mais emocionantes episódios de ficção” (DOREN, 1960, p. 37). A reflexão é pertinente, como pode ser comprovado no fragmento abaixo:

O índio era valente: agarrou-lhe o pescoço, com os dedos crispados, e quase que o estrangula, não fosse a intervenção de Uncas que, armado de um punhal, desferiu violento golpe na mão do selvagem, empurrando-o com o pé para o abismo. – Atrás! – gritou Olho-de-Falcão, que acabara de vencer o adversário. – Abriguemo-nos depressa, que a luta não terminou! Outros índios virão! (COOPER, 1996, p. 29).

Então, até conseguir alcançar o objetivo, que é a sublimação do bem, a narrativa se pauta por momentos de alegrias e tristezas, vitórias e derrotas, instaurando um clima movimentado, que acaba prendendo o leitor até o fim da história. Como elemento artístico de ornamentação e ambientação da obra, a caverna foi um espaço muito útil nesse romance, condensando grande parte do suspense necessário para a formulação e manipulação dos objetivos intrínsecos e extrínsecos à história: “Seu primeiro cuidado foi o de disfarçar a entrada da gruta com ramos de sassafrás e com as mantas dos índios, tornando ainda mais escuro o fundo da caverna, cuja única iluminação vinha da passagem que dava para o rio, através de um raio de luz que por esse lado se filtrava” (COOPER, 1996, p. 35).

O mistério se estabelecia com mais facilidade em um ambiente insípido, úmido, escuro e com diversos perigos naturais. Passado esse primeiro momento de medo na caverna, vem uma breve segurança: “À palavra do major seguiu-se prolongado silêncio, como se em volta da natureza os homens descansassem em paz” (COOPER, 1996, p. 36). Claro que esse momento logo é quebrado por diversos gritos, numa manifestação de que algo diferente dos ruídos próprios da mística floresta ali ocorria:

“Carabina-Longa” era um inimigo poderoso, e imaginá-lo morto em alguma fenda de rochedo ou acuado numa gruta, sem defesa, representava uma vitória, digna de algazarra e de agitação a que se entregavam os índios, à procura da vítima (COOPER, 1996, p. 37).

Mágua mostra toda a vilania e isso era importante, pois a sobrevivência dessa ficção, na modalidade de romance histórico, está, entre outros itens, na luta entre o bem e o mal, e se faltasse qualquer um desses itens ela estaria, de certa maneira, fadada ao fracasso. É bom lembrar que, na época em que o livro foi composto, a mutilação do “eu” não tinha acontecido e o complexo de heroísmo evidente é explorado no nível das forças e das convenções humanas, além das potencialidades físicas. A arte composicional dessa narrativa, portanto, tinha de ser revelada pelo sujeito que se esconde atrás do texto e manipula as ações conforme as suas predileções.

Mágua não demonstrou dar importância à fuga dos três homens, ao contrário de seus companheiros, que se enfureceram, chegando um deles, mais enraivecido, a agarrar Alice pelos cabelos, exemplificando, com um gesto de punho em torno de sua cabeça, de que modo pretendia cortá-los [...] (COOPER, 1996, p. 40).

No fragmento acima, o narrador chega ao máximo de sua capacidade de reprodução discursiva, reconstituindo não somente as vozes dos personagens, mas também suas situações comportamentais, com a mesma intensidade técnica da novela tradicional. O foco está sempre na dificuldade de se chegar ao Forte de William-Henry, que parecia um ideal difícil de se alcançar, não somente por causa dos obstáculos ao longo do caminho, mas também pela intenção do narrador. Ele diminui sistematicamente o ritmo do texto narrado, no qual fica evidente o aumento do clima de suspense, causando um nítido retardamento do texto, como se observa a seguir.

Concluída a improvisada refeição, que afinal se resumia aos pedaços de carne assados por Uncas, os viajantes beberam à farta, e puseram-se a caminho. Alice e Cora, em suas montarias, Heyward e David, agora armados de espingardas, um pouco atrás, seguidos dos Moicanos; e Olho-de-Falcão encabeçando o grupo, em seu papel de guia. A direção tomada era a do norte do campo de batalha, no alto da montanha, onde os corpos insepultos dos Hurons ficaram a apodrecer (COOPER, 1996, p. 58).

Gradativamente, o narrador soberano do discurso delinea um perfeito mapa da plástica interioridade da floresta e se diverte com a aflição que causa aos leitores, pois no romantismo existe, como muito bem diz Coutinho (2001, p. 145), “o individualismo e subjetivismo. A atitude romântica é pessoal e íntima. É o mundo visto através da personalidade do artista”. Com a utilização dessa técnica, o cenário ali estabelecido se configura como o centro de tudo, porém, visto pela óptica suprema do artífice da palavra que é, sem dúvida, o artista. Era ali que os confrontos se estabeleciam, não somente em nível narratológico, mas também na representação de um possível real artístico. Não satisfeito com os conflitos entre mocinhos e bandidos, o narrador faz a seguinte menção: “9 de agosto de



1757, ao despontar da aurora. O rufar dos tambores põe em estado de alerta o exército francês, observando-se do lado dos ingleses, movimento idêntico de homens que se apressaram para um acontecimento de importância” (COOPER, 1996, p. 75).

A citação evidencia a difícil relação entre ingleses e franceses no território norte-americano, naquela época, relação conflituosa e cheia de desafios e lacunas a serem observadas na arte quase utilitária de Cooper. Mas o foco da ação é deslocado abruptamente, para mostrar que as mocinhas, depois de muitos conflitos, pareciam ter um pouco de paz, sinalizando os altos e baixos da narrativa: “O sinal de partida havia sido dado e a coluna inglesa se movimentara. [...], Alice e Cora dirigiram-se ao porto do forte, saudadas respeitosamente, em sua passagem, pelos oficiais franceses que iam encontrando” (COOPER, 1996, p. 77).

O romance *O Último dos Moicanos*, embora repleto de suspense, não se sustenta em termos de estrutura e verossimilhança, porque acabava ficando restrito aos acontecimentos e às paisagens, posto que as células dramáticas dessas obras eram frágeis. Tudo se reduz, como já enfocado, a três matrizes temáticas: o conflito entre ingleses e franceses, a maldade dos índios Hurons e as mocinhas protegidas pelos heróis. Um ponto crítico da obra se apresenta nesse fragmento a seguir, em que o artista já não consegue mais retardar a narrativa e a conduz para o desfecho final:

O Huron se atirou como um tigre contra o amigo que o tira, mas Uncas, com sua queda, os separou, e rolou aos pés de Mágua, que, esquecendo a injúria recebida, enfiou o punhal entre os ombros do Moicano, caído ao chão. Uncas ainda teve resistência para erguer-se, e, como a pantera ferida que dá um último bote contra o adversário, estendeu a seus pés o assassino de Cora, caindo, depois, sem vida. Mesmo assim, Mágua não o perdoou: suspendeu-o por um braço e por três vezes lhe enfiou no coração o punhal. Olho-de-Falcão, apear de carreira em que vinha, quando chegou ao teatro do massacre, só encontrou, de longe Raposa-Sutil a escalar os rochedos e a gritar-lhe do alto: – Os brancos são uns cães! Os Delawares são mulheres! Mágua os abandona sobre as rochas para que sirvam de pasto aos corvos! Soltando medonha gargalhada, deu um pulo formidável, mas falseou no espaço, conseguindo, no entanto, agarrar numas moitas, à beira do rochedo. Pôs o pé numa ponta de pedra, e num esforço supremo apoiou os joelhos nas bordas do precipício. Foi quando Carabina-Longa fez a pontaria. O tiro partiu. Os braços de Mágua se estenderam, seus joelhos se arquearam, e mergulhou no abismo, seu túmulo (COOPER, 1996, p. 167).

Doren (1960, p. 37) faz uma reflexão interessante sobre esses aspectos vistos no fragmento acima: “Os Moicanos vêm-se diante da capacidade feroz do hurão Mágua que faz o vilão, contra o herói Uncas, que tem qualidades físicas iguais às de Uncas, e é seu oposto pelas qualidades morais”. Todavia, a história não tem um final feliz para o mocinho e sua amada, ao contrário de *O Guarani*, que tem um final heróico.

Dessa forma, o artista cumpre os objetivos da arte romântica, pois se sabe que as obras romanescas dos séculos XVIII e XIX não podem ser comparadas às contemporâneas, que já passaram por todo um processo de evolução. O leitor atual, ao revisitar aquelas obras, deve se sentir incomodado ao perceber que elas mais se preocupam em informar sobre os perigos das matas do que em intensificar a linguagem, impedindo-o de conhecer outros ângulos da história. Ele somente consegue ver aquilo que o narrador lhe apresenta.

### **3.2 O artístico no romance contemporâneo**

O objeto artístico contemporâneo é completamente diferente daquele que a idade clássica concebia. Hoje, na idade da informação imediata, com a disponibilidade de bens e recursos que em outros tempos eram inimagináveis, o conceito de arte foi muito modificado, e o leitor precisa entender essa mudança, porque, do contrário, a dissonância será imensa. Mas a mudança da forma de fazer arte somente acontece quando tem por base os devidos valores que em cada época são cultivados, conforme salienta Terry Eagleton (2006, p. 17):

Valor é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare. Suas obras passariam a parecer absolutamente estranhas, impregnadas de modos de pensar e sentir que essa sociedade considerasse limitada ou irrelevante.

Mas as rupturas históricas não significam uma completa superação do tradicionalismo de outras épocas. O que se torna necessário é uma leitura da memória e da tradição, para que novas formas artísticas sejam produzidas como uma evolução do passado, graças ao esforço e à contribuição de cada artista que, em seu tempo, busca representar as ações humanas de maneira cada vez mais completa.

Existem obras que mostram melhor essas mutações, graças à genialidade de seu produtor. Na pintura, essas transformações foram nítidas com a chegada da fotografia, enquanto no romance as mudanças também podem ser observadas quando se confrontam estruturas tradicionais e contemporâneas. O romance representa o organismo humano e social não apenas na exterioridade e, por isso, jamais poderia deixar de fora as manifestações biológicas e intrapsíquicas do homem.

No entanto, no romance tradicional, essas manifestações não podiam ser ainda completamente exploradas, pois ele fotografava e imprime, entre outros, as ações, o ambiente e

o tempo nas páginas do livro, mas sem poder avançar nos aspectos da desestruturação do texto. Na obra contemporânea, como já foi analisado, os conceitos estruturais conservadores caem por terra, como fica evidente nesta passagem de Cortazar (1974, p. 79): “Se o romance do século passado perguntou-se gnoseologicamente o como do mundo do homem, esta corrente que nos envolve hoje procura a resposta para o porquê e para quê do mundo do homem”. Dessa forma, se o romance mudou, a tarefa desta pesquisa é também apontar como o artístico se apresenta principalmente nas obras em análise. Essa demonstração depende do leitor ideal de obras romanescas, quer dizer, torna-se essencial que o receptor tenha sensibilidade e capacidade, e, em assim sendo, é possível que ele consiga fazer essa distinção.

Mas, para iniciar esta discussão, é importante salientar que, para o leitor comum, aparentemente houve poucas mudanças no romance, posto que o livro ainda continua obedecendo ao mesmo formato: majoritariamente impresso, com uma capa que pode ser ou não ilustrada, com títulos chamativos, escrito em prosa e às vezes dividido em capítulos.

No que diz respeito ao conteúdo, muitos elementos parecem permanecer, mas a grande mudança que se observa está na forma constitutiva do tecido romanesco, que agora toma por base a interioridade da obra. Dessa maneira, o artista ou muda sua concepção de arte ou se mantém preso às velhas formas, que não expressam mais o momento histórico por ele vivenciado. Assim, ele pode buscar na fragmentação dos novos tempos a inspiração para evoluir, como se pode verificar nesta passagem: “Os tipos de romance que se ocupam de nossa realidade ‘flutuante’, que refletem estados de consciência e demonstram o caráter enigmático do mundo moderno, não permitem, portanto, uma classificação tradicional” (ROSENTHAL, 1974, p. 162).

Por isso, muitos artistas buscaram mudar a maneira de compor, e um dos escritores que mais avançou nessa direção foi James Joyce: “Se Joyce rouba muitas das cenas, é por ser o mais capaz e habilidoso” (HUMPHREY, 1976, p. 01). Joyce conseguiu, por meio de uma técnica ultrarrevolucionária, modificar os rumos do romance, motivo pelo qual apresentar parte do processo de criação em *Ulisses* torna-se tarefa difícil, entretanto, necessária.

### 3.2.1 *Ulisses*: a instauração de uma nova poética no romance

*Ulisses*, de Joyce, é o divisor de águas entre o tradicional e o contemporâneo nos métodos de criação artística dos novos tempos. No início da leitura de *Ulisses*, o leitor tem a impressão de estar diante de um romance linear, como pondera Rosenthal (1974, p. 45):

À primeira vista o leitor supõe estar diante de um dos tradicionais inícios de romance, cuja introdução é direta e cuja exposição parece claramente ilegível. Por detrás dessa fachada, entretanto, se oculta muito daquilo que posteriormente determinará o curso do romance.

O aprofundamento na leitura, todavia, mostra que *Ulisses* foge inteiramente da forma linear de se fazer romances. Em vez de o artista pensar na supremacia do bem sobre o mal, da verdade sobre a mentira, do belo sobre o feio, da alegria sobre a tristeza, entre outros fatores, ele se dedica a utilizar aquilo que estava mais ao seu alcance e que eram, na verdade, as relações humanas em suas múltiplas e frágeis representações, junto com as incertezas e inconclusões que a vida moderna nos propõe.

As incertezas da existência humana em meio ao caos da época, que se manifesta sintomaticamente no romance moderno através de um retorno ao âmago do mundo e conseqüente operação da perspectiva, induzem por vezes a criação de figuras quase totalmente despojadas de identidade (ROSENTHAL, 1974, p. 84).

Observadas essas questões, deve ser notado ainda o espaço artístico concreto que, no caso de *Ulisses*, é a Dublin contemporânea, que se vai configurando imagneticamente no lugar da Dublin real. Não só de forma exterior, mas, sobretudo, na interioridade de cada personagem vão surgindo os reflexos da vida contemporânea. Cada segmento ali representado não é mostrado somente de forma exterior, pois o artista não quis representar apenas a história factual de cada um: ele desliza junto com o sentimento, os pensamentos e as atitudes desse novo homem que se formou após as diversas transformações proporcionadas pelos novos tempos. Segundo Eagleton (2006, p. 118): “À medida que prosseguimos a leitura, deixamos de lado suposições, revemos crenças, fazemos deduções e previsões cada vez mais complexas; cada frase abre um horizonte que é firmado, questionado ou destruído pela frase seguinte.”

Essa obra nos informa sobre os conflitos e a desumanização que o homem experimenta com a chegada das máquinas, das guerras e da discriminação racial e religiosa, fatores que interferiram na formação do novo sujeito. Esse era o contexto formulado pelo Joyce artista para a criação de sua obra. Além disso, ele não queria facilitar a compreensão de seu texto, e sim levar à reflexão, por meio das histórias narradas, daquilo que realmente vinha

se materializando no seu universo topológico. A passagem a seguir corrobora a técnica joyceana: “James Joyce, [...], ao mesmo tempo em que empreende no *Ulysses* uma pesquisa do inconsciente, observa, na medida do possível, a mais severa objetividade na seqüência narrativa” (ROSENTHAL, 1974, p. 16).

Artisticamente, Leopold Bloom é mais um de tantos *characters* daquele período, perseguido pelo estigma de ser judeu. Sem querer ser utilitário, Joyce consegue mostrar um pouco da quebra abrupta ou da perda de espaço que os judeus vinham enfrentando naquela época. Afinal, essa era a matéria-prima a ser trabalhada. Como demonstração da força criadora de um texto, é possível observar que “o artista da palavra retira do mundo elementos que, convenientemente organizados, podem representar totalidades e constituir uma afirmação cuja força e coesão não se encontram ao alcance dos profanos” (FILHO, 1984, p. 33). É por isso que muitos não conseguiram perceber o quanto *Ulisses* significa para a formulação da nova identidade artística.

Trabalhando como agenciador de anúncios para jornal e, em muitos momentos, sendo um pensador de cultura mediana, Leopold Bloom não conseguia se afastar do reflexo do pensamento dominante vivenciado em Dublin. Isso o levou à mais completa superficialidade de todas as relações; entretanto, esse aspecto não foi feito de forma aleatória por Joyce, na qualidade de artista.

A atmosfera cultural de Dublin era mesmo irremediavelmente provinciana e asfixiante. Portanto, era sobre isso que tinha de escrever, retratando a pobreza material e moral ao seu redor, o despropósito de tudo, e a sua frustração de homem e de artista. E, para fazê-lo, teve de moldar a sua linguagem, inspirando-se, para isso, não nos modelos dos escritores locais, que de pouca utilidade lhe seriam, mas nos modelos e idéias dos grandes escritores da Inglaterra e do continente europeu (VIZIOLI, 1991, p. 21).

Ao colocar Leopold Bloom como um indivíduo que não conseguia ser completamente feliz no relacionamento conjugal, Joyce mostra a superficialidade das relações na idade contemporânea e a superação dos valores matrimoniais. Ao conseguir representar essa nova personalidade humana, o novo artista consegue romper significativamente com a arte tradicional de outros tempos. Embora tendo uma filha (Milly), uma esposa (Molly) e um lar consoante aos padrões tradicionais, suas relações com esse núcleo são estereotipadas e não representam a harmonia que impera no romance tradicional, e sim a fragmentada realidade contemporânea.

Em outro ponto do livro, o artista ainda constrói uma imagem estereotipada da delicadeza de Leopold Bloom e de sua urbanidade de trato, pela volúvel posição de ser ele irlandês, judeu, estrangeiro, cidadão do mundo e suspeito de segregação. Ao fazer isso, Joyce

conseguia captar as muitas sombras, ou a representação do real circundante, que perseguiriam não somente o personagem, mas também o homem moderno, com suas inúmeras incertezas. Ao observar que nada tinha consistência na vida das personagens, é criado um subterfúgio para justificar o suposto fracasso do casamento do casal. Assim, o artista foi obrigado a lidar com mais um problema da modernidade que não podia ser camuflado, que é sem dúvida a fragilidade interna e externa da relação familiar. Esta parece fragmentada pela pulsão sexual explícita em sua obra, pois, em vez de canalizá-la para a melhoria das relações humanas, prefere extravasá-la ao longo do dia. Eagleton (2006, p. 228) recorre a Freud para interpretar essa pulsão:

Todo ser humano precisa sofrer repressão daquilo que Freud chamou de “princípio do prazer”, em favor do “princípio da realidade”; para alguns de nós, porém, e possivelmente para sociedades inteiras, a repressão pode se tornar excessiva e nos transformar em doentes.

A mocinha estereotipada e símbolo do comportamento contemporâneo é Molly, a esposa que queria ou podia ter se casado melhor e que se culpa por isso de várias formas. Então, o artista mergulha na interioridade da personagem para sondar sua indecisão, pois ela não sabe ao certo se amou o marido, se deixou de amá-lo, ou se algum dia chegou a amá-lo. Assim, num grande devaneio, a esposa vai aos poucos recapitulando suas várias experiências eróticas, deixando de lado os seus compromissos como dona de casa e aceitando a sua posição de criatura biológica e corrompida pelos males da modernidade.

Outra personagem representativa dos conflitos contemporâneos é Stephen Dedalus, que vive com mais dois colegas em Torre Martelo. Esses indivíduos representam a nova geração sem causa e sem compromisso, e debatem entre si temas teológicos e teleológicos. Constata-se que os três foram fortemente afetados pelos males da modernidade: bebidas, sexo desregrado e falta de compromisso com a coletividade. Oliveira (2007, p. 212) faz uma consideração interessante sobre a arte contemporânea e que se liga ao aspecto sombrio e à falta de identidade, fatores constitutivos do estranhamento surgido na era contemporânea:

Há na arte do século XX, especialmente na pintura, na escultura e na literatura, uma tendência em exprimir o caráter disforme e sombrio da realidade. Elas buscam uma criação auto-suficiente, plurissignificativa, obtida pelo entrelaçamento de tensões, que emergem da percepção mais íntima dos artistas, colocando sempre diante do olhar a face misteriosa da vida.

Stephen Dedalus, que curiosamente é personagem de outro romance de Joyce – *O retrato de um artista quando jovem* –, em *Ulisses* ministra aulas de história a garotos. Certamente, ao evidenciar que Stephen vive com o salário que recebe como professor, o autor

eufemisticamente quis amenizar um pouco o universo fragmentado da personagem, pois essa normalidade aparente é desfeita, e o seu universo interior começa a ir além do evidente: ele caminha por uma praia, ruminando os pensamentos e lendo a marca de cifra, símbolos e signos nas coisas e nos seres. Entra em cena Leopold Bloom, matinal, conversando com a gata, preparando o desjejum da esposa. Aqui os papéis são invertidos e apresenta-se o homem assumindo uma posição que, em outros tempos, sequer era imaginada. Então, Joyce vai chocando o leitor e construindo um olhar singular em face dos novos comportamentos totalmente inusitados, se forem levados em conta os padrões tradicionais.

Leopold Bloom perambula por Dublin, a cidade personagem, e chega à casa de um amigo morto, cujo enterro acompanha. Nesse longo caminho para o cemitério, o artista consegue representar uma vasta gama de subjetividade, que somente a arte moderna pode explorar. Mais tarde, na redação do jornal, assiste parte de um diálogo brandido por intelectuais presentes, entre os quais Stephen, a quem não conhecia. Em seguida, dirige-se à biblioteca central para uma consulta, indo depois almoçar e continuar suas andanças pelas ruas, temeroso de voltar cedo para casa. Esse deslocamento e essa suposta perda de espaço são próprios da inconstância e das crises existenciais dos tempos modernos.

Uma das grandes questões com que se ocupam tanto a literatura quanto a filosofia, no século XX, é a da dúvida existencial, que se traduz, muitas vezes, na angústia e na inquietação do indivíduo que, posto diante da crueldade organizada e do desnivelamento das condições materiais, percebe-se envolto pelos contornos do desenho histórico que se projeta nas complicadas tramas dos fenômenos sociais (OLIVEIRA, 2007, p. 17).

A personagem detém-se num bar e ouve músicas e árias que o inebriam; logo após, passa por uma taverna, visita um hospital, participa de uma comemoração improvisada entre médicos, estudantes e visitantes, entre os quais Stephen. Dessa forma, o artista está querendo mostrar justamente essa mobilidade do homem contemporâneo, que ainda não conseguiu se encontrar diante do novo mundo que se estabelece. Do mesmo modo, isso pode ser analisado como mudanças abruptas do foco narrativo, que não cessam até o findar da obra.

Joyce, ao buscar a particularidade, procura mostrar uma vasta pluralidade de questões que o novo romance precisava perseguir para continuar sendo o reflexo do comportamento contemporâneo. Assim, corriqueiramente, tal como começou a obra termina, fixando-se em coisas do dia a dia, aspecto do qual o escritor de romance tradicional quase nunca se ocupava. Na verdade, o artista contemporâneo evita a idealização platônica, pois prefere as representações catárticas de que fala Aristóteles. Por isso, busca na expurgação dos sentimentos o significado artístico que de há muito deixou de ser e estar na realidade evidente,

para se alojar nas marcas do implícito, que tem as condições de representar o romance contemporâneo.



#### 4. A FALA CAÓTICA E O FLUXO DA CONSCIÊNCIA

No início do capítulo anterior, foi mostrado que a literatura moderna se afasta da fé renascentista do século XVI, que acreditava que o indivíduo privilegiado se bastava para responder aos fenômenos inexplicáveis de seu tempo, utilizando percepções de espaço e tempo que não se processam na idade contemporânea. Havia o predomínio da visão aristotélica da divisão dos gêneros literários, da superioridade da tragédia e de uma linguagem com começo, meio e fim. Esses pressupostos foram seguidos à risca até o século XIX, e, inspirados pela lógica cartesiana, se transformaram na base da narrativa tradicional. Até então, a perspectiva fundamentada na tradição fazia a mimese de uma realidade empírica sensível.

A poética realista apresentava um mundo relativo, uma ilusão do absoluto, posto que, na literatura, o narrador onisciente dispunha de todas as verdades. Havia uma espécie de segurança que deixava o leitor confortável, tendo em vista que, por via do *flash back*, o passado era-lhe apresentado como passado, ou seja, apenas como algo a ser lembrado. A cronologia predominava, e a onisciência do narrador revelava a vida íntima das personagens, de tal forma que o leitor não precisava participar diretamente do texto nem se tornar coautor ou dividir suas experiências com as das personagens. Ele recebia um texto pronto e fechado.

A partir do século XIX, Machado de Assis, por exemplo, contribuiu para a inovação da narrativa; na França, Marcel Proust já coloca em cena um narrador que opera num mundo que já é dado de forma inteiramente subjetiva. Rosenfeld (1996, p. 92) enaltece o pioneirismo de Proust na ruptura com o modo tradicional de narrar e pela instauração de uma nova forma de composição ficcional:

[...] o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há distância que produza a visão perspectívica.

Com Proust, o narrador se envolve intensamente com a situação das personagens, cristalizando a visão microscópica e a voz do presente. Mesmo não atingindo ainda o fluxo da consciência, sua ficção apresenta contornos que se confundem na composição do universo narrado, tornando o mundo ficcional opaco e caótico.

O caminho aberto por Proust descortina um novo modelo de romance. O mundo moderno apresenta o indivíduo fragmentado, e o narrador tradicional – que possuía poderes capazes de anunciar o que a personagem pensava ou estaria a imaginar, pois se alicerçava na onisciência – já não conseguia atender aos anseios do romancista contemporâneo nem aos de

seus leitores. A vida atual se permeia de trevas impenetráveis, e o narrador, nos romances de transição, chega a pedir desculpas quando não apresenta as emoções e as sensações mais íntimas das personagens.

O novo narrador se torna tão fragilizado e distante da verdade absoluta quanto as suas figuras e participa e integra ativamente os mesmos arquétipos coletivos do mundo da ficção. Portanto, ao descrever, ele não inventa a psicologia individual de cada personagem, e sim lhes confere vida própria e um alto grau de verossimilhança. Como não pode conhecer os processos fundamentais contidos no interior da personagem, suas vozes se confundem dentro do monólogo interior. Uma das pioneiras do novo romance, Nathalie Sarraute (apud ROSENFELD, 1996, p. 93), analisa a relação autor-leitor:

O leitor se encontra de chofre no íntimo, no mesmo lugar em que se encontra o autor, numa profundeza em que nada mais permanece das marcas confortáveis com cujo auxílio (o autor tradicional) constrói a personagem fictícia. Ele submerge... numa matéria tão anônima como o sangue, num magma sem nome ou contornos.

A literatura sempre visa ao descobrimento da realidade, e a realidade atual é muito diferente daquela que caracterizou o passado. Percebe-se o distanciamento do autor, pois o narrador não quer e não mais possui os poderes da onisciência, posto que essa prática, ancorada em seu ponto de vista, redundava em uma única verdade. Agora, quando o narrador atua nas situações de monólogo e fluxo da consciência, o faz de modo a não interferir diretamente na consciência da personagem. O novo leitor é assolado por dúvidas cada vez mais frequentes e intensas, e o texto se mostra oscilante e significativamente dúbio.

[...] intensificou-se a desconfiança com relação a obras escritas nos moldes convencionais superados, induzindo finalmente à busca de novas possibilidades, de romances que constituíssem “o produto e reflexo desta época cindida, fermentada, nervosa e enervante” (ROSENTHAL, 1975, p. 01).

Essas considerações ilustram a necessidade de um novo texto, em face do mundo moderno e de seus inquietos habitantes. Não há um Eu narrador fixo, mas um Eu narrado em constante mutação e deslizamento, posto que o Eu narrador precisa se transformar constantemente para acompanhar e organizar o mundo desorganizado da personagem. O narrador se destitui dos antigos poderes oniscientes e lança-se, junto com o seu mundo interior, no fluxo de consciência caótica da personagem. A tentativa de reproduzir esse fluxo da consciência leva à radicalização extrema do monólogo interior. A fala caótica em *Ulisses* está expressa no extenso e quase insondável monólogo de Molly Bloom, na última parte do romance. Ao longo de 55 páginas, sem nenhuma pontuação, o leitor se depara com os

pensamentos de Molly, uma das três protagonistas principais da narrativa, desenvolvidos ininterruptamente, como pulsões advindas dos movimentos mentais da personagem. A propósito de *Ulisses*, Rosenthal (1975, p. 17-18) enfatiza:

[...] Com trechos fraseológicos aparentemente desconexos, com fragmentos sem sentido que aparecem sob forma de estilhaços de pensamentos, Joyce constrói novos significados, que refletem de maneira convincente a realidade “flutuante”, característica do mundo moderno.

Essa realidade flutuante se manifesta pela visão do narrador. A fala caótica é uma instância da consciência da personagem, que se pronuncia na sua atualidade imediata e sempre em pleno ato presente, como um Eu que ocupa cabalmente a pauta do romance. Ao se afastar prudentemente dessa trajetória, o narrador acompanha e organiza o texto desconexo a distância. Torna-se preponderante registrar que essa atuação do narrador moderno é que transforma o cosmo ficcional. Assim, com a liberdade de expressão da personagem, a narrativa apresenta de forma direta seu fluxo psíquico instalado na cadeia mental e diante da escavação profunda do poço do inconsciente. Desta forma, desaparecem também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico destinava à sequência dos acontecimentos.

[...] esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim (ROSENFELD, 1996, p. 84).

Para comprovar a dissolução da cronologia linear, observa-se que só no fim do monólogo é que Molly Bloom se reporta à sua formosura e mocidade em Gibraltar, época do seu primeiro amante, quando era chamada de *flor da montanha*.

[...] e as ruazinhas esquisitas e casas rosas e azuis e amarelas e os rosais e os jasmims e gerânios e cactos e Gibraltar eu mocinha onde eu era uma Flor da montanha sim quando eu punha a rosa em minha cabeleira como as garotas andaluzas costumavam ou devo usar uma vermelha sim e como ele me beijou contra a muralha mourisca (JOYCE, 1967, p. 846).

O trecho acima foi retirado do fim do livro, onde está o monólogo, mas poderia estar no seu início, como já dito anteriormente. Não há, na narrativa contemporânea, uma cronologia sedimentada no ontem, hoje e amanhã. Pode-se dizer que o livro, bem como a história das personagens, não possui um término. Mesmo com a atenção voltada para o monólogo da mulher de Leopold Bloom, para mostrar a fala caótica tornam-se pertinentes algumas considerações sobre essa obra de Joyce, como também vale ressaltar que esse

romance já foi objeto de análise em todo o mundo e consagrado pela crítica como uma grande obra.

O que em parte esta pesquisa destaca de novo é o modo como o narrador atua, para demonstrar que a fala caótica e o fluxo da consciência se concretizam na mente das personagens. O narrador cria um parâmetro que apresenta certa disciplina e uma suposta clareza para que a descrição não se torne insondável, quer dizer, para que se transforme em uma obra de arte de alcance e valor estético. Humphrey (1976, p. 77) enfatiza que o narrador é o único capaz de impor a ordem sobre a desordem:

Para o romancista do fluxo da consciência, o problema da forma é o problema de como impor a ordem sobre a desordem. Ele começa por descrever aquilo que é caótico (a consciência humana a um nível incompleto) e é obrigado a evitar que a sua descrição seja caótica (para produzir uma obra de arte). Podemos encarar o problema da seguinte maneira: se um autor deseja criar um personagem apresentando ao leitor a mente desse personagem, então a obra na qual isto é feito, por si, tem a mente desse personagem por cenário. Tem por tempo de ação todo o alcance de lembranças e fantasias dos personagens no tempo; tem como lugar de ação onde quer que as mentes dos personagens queiram ir na memória ou fantasia; e tem por ação qualquer incidente lembrado, percebido ou imaginado sobre o qual os personagens queiram focalizar sua intenção. Em suma, o escritor se compromete a lidar fielmente com aquilo que concebe como sendo o caos e acidente de uma Consciência – sem padrão, indisciplinada e indistinta.

Mesmo em completa desordem psicológica, o leitor mais atento do século XX, tanto quanto o do século XXI, requer que a arte da ficção tenha certa disciplina e clareza para que sua consciência indisciplinada possa compreender e interpretar. Joyce, como artista, era consciente da necessidade de estabelecer um padrão ou uma forma para sua obra. A questão é que o autor do fluxo da consciência não se atém a um enredo de ação no sentido tradicional, posto que ele se ocupa dos estados psíquicos, e não físicos. Dessa forma, torna-se necessário que ele invente novos métodos, e Joyce o faz com uma criatividade talvez nunca alcançada na literatura até a publicação de *Ulisses*.

A dificuldade de interpretação da narrativa de fluxo da consciência deve-se ao estado caótico da consciência das personagens. Ao lidar com os movimentos mentais, o narrador tem de se manter fiel à elasticidade, ao âmbito e ao capricho da psique. Isso implica a ausência de forma e, de certo modo, a ausência de significado, mas apenas sob o ponto de vista da narrativa do passado, posto que se torna sempre possível a construção de uma forma engenhosa para compor o texto artístico presente. Dessa maneira, nos romances de fluxo da consciência, observa-se que a psique em si não tem significado para outra consciência; torna-se algo disforme e indisciplinado, que não oferece um ponto de referência seguro, pois não há

uma ordenação específica. Por ser deslizante e inconstante, não estabelece uma base linear para a análise e a interpretação.

Essa desordem que gera o caos, por meio da fala caótica, só acontece no âmbito da mente das personagens. O romancista, por meio do narrador, precisa sobrepor uma forma ao seu tema, que não possui forma sistematizada de modo perceptível e bem delineada como ocorria nos textos anteriores ao século XIX. *Ulisses* apresenta uma experiência única ao se tornar um arquipélago habitado por três consciências: Stephen Dedalus, Leopold Bloom e Molly Bloom. O artífice da obra e seu narrador criam uma estrutura para compensar a falta de enredo. Essa fabulação é que permite uma melhor comunicação, haja vista que sempre se espera que o leitor compreenda o que está lendo.

O romance se passa em um dia de 18 horas: 16 de junho de 1904, em Dublin, Irlanda. Todavia, o estudo visa a contribuir com o desafio de penetrar-se no monólogo de Molly Bloom e examiná-lo sob a luz do fluxo da consciência e da fala caótica. A tabulação dos dezoito episódios feita por Gilbert – autor que se destaca como uma das maiores autoridades reconhecidas mundialmente no estudo da obra de Joyce – aponta a artimanha estrutural de *Ulisses*, utilizada para a composição do romance:

A narrativa de *Ulisses* tem início em dois lugares: primeiro com o começo do dia (16 de junho de 1904) para Stephen na Torre Martello no primeiro episódio do romance; a seguir com o começo do dia em casa dos Bloom, no 4º episódio. Nos dois episódios, a hora do dia é mais ou menos a mesma (entre 8 e 10 horas). Depois disto, o andamento dos episódios segue uma seqüência quase horária: o 2º episódio diz respeito à aula de Stephen por volta das 10 horas; o 3º episódio nos mostra Stephen contemplando a Praia de Sandymount por volta das 11 horas; o 5º episódio refere-se a Leopold na Casa de Banhos Públicos às 10; o 6º é a cena do enterro às 11; no 7º episódio, tanto Stephen como Leopold aparecem no escritório de uma redação ao meio-dia; no 8º episódio, Leopold almoça à 1 hora da tarde; no 9º episódio, tanto Leopold como Stephen aparecem na Biblioteca Nacional de Dublin às 3; o 11º, 12º e 13º episódios lidam com as atividades de Leopold entre 4 e 8 horas; o 14º reúne Leopold e Stephen no hospital, à noite; o 15º os leva juntos ao bordel por volta da meia-noite; o 16º no-los apresenta no abrigo de um ponto de táxis no começo da manhã, esperando passar a bebedeira; e o 17º no-los apresenta juntos na residência dos Bloom por volta das 2 horas da madrugada; o último episódio diz respeito a Molly Bloom logo após as duas (GILBERT *apud* HUMPHREY, 1976, p. 80).

A reprodução da organização dos episódios se justifica pela necessidade de mostrar que, da mesma forma como há adesão entre eles, tanto no arcabouço ou planejamento da obra como no desenrolar da narrativa, também existem faltas de adesão, quer dizer, como a narrativa fundamental realmente se passa na mente das personagens, ali a unidade se torna impossível por causa da natureza da psique. Em não sendo claramente organizada, a narrativa

está livre dos conceitos clássicos de tempo e espaço. Para ser fiel a essa natureza psíquica, a obra precisa ter forma e, por isso, os episódios anteriormente citados desempenham um papel importante no tocante à narrativa superficial. Esta se torna a referência para se poder interpretar as psiques caóticas que são descritas.

A necessidade de impor certa ordem à desordem (mente das personagens) leva o artista a compor o seu *Ulisses* como uma *Odisséia* do século XX. As três consciências narrantes são representadas por Stephen Dedalus-Têlemaco, Leopold Bloom-Ulisses e Molly Bloom-Pénélope, simbolizando as personagens homéricas. A epopeia de Joyce compõe-se de 18 episódios, em consonância com os 18 cantos da *Odisséia* de Homero. Muitos escritores já fizeram essa correspondência entre os dois textos, dentre eles destacam-se Gilbert, Humphrey e Butor. Este último assinala: “Num dia de Dublin, é possível reencontrar toda a *Odisséia*. Em meio à estranheza contemporânea, reencarnam-se os velhos mitos, e as relações por eles expressas permanecem universais e eternas [...]” (BUTOR, 1974, p. 138).

Como todo bom irlandês, Joyce tinha orgulho da sua voz e não é por acaso que Molly é uma cantora de cabaré, elemento que contribui fortemente para a delineação do personagem na obra, dada a familiaridade do artista com esse segmento artístico. Muito já se escreveu sobre os efeitos musicais no texto joyceano, uma verdadeira sinfonia que só se torna possível pela revolução da linguagem. Butor (1974, p. 135) fala sobre a técnica revolucionária implantada por Joyce e a relação desta com o texto de Homero:

Joyce tinha ampliado sua linguagem pela integração de dialeto, gíria, farrapos de línguas estrangeiras, pelo emprego constante de onomatopéias. Ele tinha a mania de chamar as coisas por seus nomes e obtinha assim uma notável crueza de expressão, tão sensível hoje como em 1922. Que barulho se fez em torno da obscenidade de *Ulisses*! Desejando dar uma visão completa daquele dia, e, através dele, do homem, ele descreve coisas que geralmente calamos. Pelo processo do monólogo interior, ele quer visitar em todos os seus recônditos os subterrâneos de suas personagens [...].

A composição de *Ulisses* demonstra uma organização externa, para que o leitor possa se orientar dentro da desorganização interna das personagens. O próprio Joyce apresenta um roteiro-chave, com cena, hora, órgão, arte, cor, símbolo, técnica e página, em consonância com os episódios da *Odisséia* de Homero. Por meio da linguagem, da técnica do monólogo interior e do fluxo da consciência, o autor, nesses momentos desprovido de seu intermediário, ou seja, do narrador, se mantém no anonimato e deixa que as vozes filtrem suas consciências, sem nenhum segredo ou censura. Não há como as personagens se esconderem, pois todos os recônditos da consciência serão apresentados, como se elas tivessem chegado a uma espécie

de juízo final e estivessem diante de um confessorário sagrado. Nada pode ser acobertado, posto que são elas próprias que estão descortinando suas existências, estão expostas inteiramente à escavação do inconsciente.

O leitor mais avisado, diante de um texto aparentemente indecifrável, pode pressentir que o caótico é que agora simboliza o novo real. Pode mais sentir do que entender o que cada ser empreende em cada dia aparentemente comum: uma verdadeira odisséia. Diante de fatos do cotidiano, pode se lançar numa travessia em busca de pulsões conscientes e inconscientes, que anteveem suas raízes e mitos e que transcendem numa dimensão cósmica, uma vez que esse indivíduo se colocará em uníssono com o cosmo, sendo capaz de girar em consonância com o universo. A concretização da consciência da fragmentação é que propiciará a escavação dos mais longínquos recônditos do ser, faculdade esta apresentada pelo fluxo da consciência, por meio do recurso do monólogo interior e da fala caótica. Humphrey (1976, p. 82) apresenta os motivos, os símbolos e as imagens que alicerçam o mundo disperso do consciente e deságuam no inconsciente:

Os motivos de Joyce podem ser classificados como motivos de imagem símbolo ou palavra-frase. Servem para conduzir temas menores através do romance e para exprimir, com a força de imagem e símbolo, o que se passa na mente das personagens. E, sobretudo, servem como elo formal para ajudar a preservar a união dos materiais dispersos da consciência.

A tríade das consciências narrantes se alicerça nos expedientes apontados por Humphrey na citação acima. Um exemplo do motivo-imagem em *Ulisses* é a recorrente lembrança que Stephen Dedalus tem da morte da mãe. Como ele havia se recusado a rezar por ela na ocasião de sua morte, sua atitude se acha associada a valores espirituais, aumentando impiedosamente o remorso de sua consciência. As imagens de sua mãe no leito de morte, com suas vestes típicas para os funerais, são a base temática para os monólogos com forte teor emocional.

Há também o recurso do motivo-símbolo, do qual o exemplo mais visível é o monólogo de Leopold Bloom: para ele, a batata assada que carrega no bolso é uma espécie de talismã, uma relíquia da pobre mãe que seria capaz de protegê-lo contra a peste. Além da batata, ele possui uma brochura e um sabonete, que têm a função simbólica de personificar personagens, a exemplo do que faziam os deuses homéricos na *Odisséia*, ao apresentarem seus atributos mortais em tempos de crise. Ressalte-se que esses artigos servem de contrapartes extremamente triviais e burlescas aos deuses protetores do Olimpo, no entanto, representam uma paródia no que concerne ao tema-símbolo, porque propiciam a fala caótica dentro do monólogo.

Perscrutar algo eu. Sua mão precipitada entrou rápida no bolso, retirou, leu desdobrado Agendath Netaim. Onde foi que eu? Ocupado perscrutando. Enfiou de volta rápido Agendath. De tarde disse ela. Estou procurando por isso. Sim isso. Busque em todos os bolsos. Handker.[...] Freeman. Onde foi que eu? Ah, sim. Calças. Carteira. Batata. Onde foi que eu? Apresentemo-nos. Andemos tranqüilamente. Um instante mais. Meu coração. Sua mão procurando pelo onde foi que eu pus achou no bolso de trás sabonete loção preciso chamar tépido papel aderido. Ah, eis o sabonete! Sim. Portão. Salvo (JOYCE, 1967, p. 181).

A criação de imagens e símbolos é a forma que o artista encontra para proporcionar um enredo, posto que a ação se desenvolve no cenário caótico do inconsciente, mas advinda do fluxo da consciência. Dessa forma, ele consegue associar imagens e símbolos a um tema e, em decorrência, cria um elo formal para ajudar a preservar a união dos materiais dispersos da consciência. Há também acréscimo do emprego de palavras ou frases como motivo para a grande revolução empreendida por meio da linguagem.

Dentre inúmeros exemplos, pode-se destacar o fragmentário *me him pike hoses*, que representa a tentativa de Molly Bloom de pronunciar a palavra *metempsicose*. Repetida de forma diluída e desarticulada várias vezes durante o romance, ela propicia a aparição do tema da reencarnação e, portanto, serve como um motivo ou sinal para que o leitor se fixe em um material temático capaz de impor uma forma advinda da consciência, para desaguar no mundo desconexo da inconsciência.

O padrão mais utilizado em *Ulisses* é o burlesco e a paródia da *Odisséia* de Homero. Longe de ser um grito de revolta ou de manifestar um ódio em relação ao texto parodiado, a obra de Joyce representa a possibilidade concreta de se estabelecer um padrão formal, com uma roupagem capaz de inserir as personagens como heróis de uma epopeia moderna, em consonância com os anseios da arte contemporânea. Ao mesmo tempo, o autor se mantém fiel à técnica do fluxo da consciência e, ao apresentar o monólogo interior, transfere a ação para a mente das personagens, deixando que os pulsares fluam livremente, sem a interferência direta do narrador.

O leitor de *Ulisses* se vê, portanto, mergulhado no mundo caótico e, por meio da fala das personagens, pode descortinar no seu cotidiano símbolos, imagens e palavras capazes de, pela linguagem, descortinar sensações fragmentadas de sua existência e, assim, antever um real muito mais poderoso, uma vez que se aloja em instâncias profundas da subjetividade. Somente a compreensão da incompletude, do deslizamento e do esfacelamento do ser humano será capaz de aquietar o leitor, para que possa conviver e empreender a travessia necessária



para superar a sensação de vazio, o sentimento de falta e a fragilidade que o acompanha e o habita.

A paródia solidifica um herói cômico em *Ulisses*, mas, apesar da analogia com o herói da *Odisséia*, está distante da grandiosidade mítica do clássico. Por exemplo, o episódio dos canibais, encontrados por Ulisses e seus homens na *Odisséia* de Homero, tem como seu correlato, em Joyce, a dificuldade de Bloom para encontrar um restaurante para almoçar. Todavia, Leopold Bloom, o Ulisses da vida moderna, não tem ligação direta com os deuses e sua suscetibilidade leva-o a estados caóticos e desprovidos de grandiosidade; dentre outros comportamentos, destaca-se o grande número de amantes e vícios que possui.

Joyce (apud HUMPHREY, 1976, p. 88) explica como se inspirou na *Odisséia* para criar a cena da fome de Leopold Bloom:

Estou escrevendo agora o episódio dos Lestrigones, que corresponde à aventura de *Ulisses* com os canibais. Meu herói vai almoçar. Mas há um tema de sedução na *Odisséia*, a filha do rei dos canibais. No meu livro, a sedução aparece na forma de combinações de seda expostas na vitrine de uma loja. As palavras que uso para definir seu efeito sobre o meu herói faminto são: 'Perfumes de abraços todo o assaltava. Com carne vagamente faminta, ele almejava adorar em silêncio.

Mas ressalte-se que isso ocorre na consciência de Leopold Bloom, fluindo de forma movediça e caótica:

Rochedo com abacaxi, limão cristalizado, amanteigado escocês. Uma garota açucarbezuntada padejando conchadas de creme para um irmão leigo. Alguma delícia escolar. Meu para os seus bandulhos. Fabricante de pastilhas e confeitos de Sua Majestade o Rei. Deus. Salve. Nosso. Sentado em seu trono, chupando jujubas vermelhas até o branco (JOYCE, 1967, p. 149).

Torna-se importante enfatizar que a estrutura criada por Joyce, análoga à de Homero, serve para apresentar uma forma capaz de levar avante a principal função do romance, que é a da descrição psicológica da personagem. Da mesma forma que Leopold Bloom encarna Ulisses, Molly Bloom é a Penélope do texto joyceano. Ela não fica tecendo a mortalha para ludibriar os pretendentes ao aguardar o retorno do seu herói; é uma cantora de cabaré e coleciona amantes em sua trajetória fragmentada. No entanto, se se penetrar no monólogo de Molly, constata-se que sua conduta flutuante é de superfície e que, no fundo, seu ser é de fidelidade. Por meio da fala caótica constata-se que ela volta a dormir depois de proferir um triplo sim. Isso evidencia que o romance *Ulisses* não é, como os críticos do texto afirmaram, uma missa negra e tampouco sua leitura aponta somente para a destruição.

Ao atender às pulsões inconscientes e proferir *os sims*, Molly Bloom demonstra que é a única no romance capaz de fazê-lo, posto que a sensibilidade feminina possui a capacidade de unir “*Gé a terra*” (BUTOR, 1974, p. 137). *Gé* é a simbologia do elemento feminino, a grande-mãe capaz de gerar e fecundar a Terra, significando no texto a instauração da criação poética. Mesmo sem as qualidades grandiosas da Penélope de Homero, Molly Bloom, pela fala caótica advinda do seu inconsciente, não pode disfarçar seus segredos e pecados. Por isso, somente o elemento feminino pode restituir ao estado embrionário a consciência e a essência de Leopold, Stephen e da própria Molly.

[...] e primeiro eu pus os meus braços em torno dele sim e eu puxei ele para baixo pra mim para ele poder sentir os meus peitos todo o perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero sims (JOYCE, 1967, p. 846).

O *sim* de Molly é retirado de uma escavação profunda empreendida por ela mesma, pois seu monólogo se transforma em fonte de onde se desprendem as três consciências do romance, já anteriormente mencionadas. A fala caótica exige um esforço inusitado para que se possa ver e entender o deslizamento da personagem, quer dizer, implica a tentativa de se mudar a psique humana. A desordem do fluxo psíquico da personagem se consubstancia em uma nova maneira de a narrativa captar os estados de trauma e neurose que geram seus desvios, vícios e incompletude. Eles estão alojados no inconsciente, e a fala caótica é uma espécie de terapia capaz de dar forma a essas escavações profundas oriundas de pulsares desconexos, ou seja, de dar um nexo ao caos.

A forma empregada do triplo *sim* representa a possibilidade de se unir as três consciências maiores do romance, Stephen, Leopold e Molly, haja vista que o tema utilizado por Joyce, e no qual se concentra toda a dialética de *Ulisses*, é o da relação entre pai e filho. Molly, portanto, representa a grande mãe capaz de unir os dias e as consciências disformes, posto que o fluir do inconsciente, em relação ao mundo consciente, é desorganizado e movediço. No entanto, na fala caótica podem-se vislumbrar padrões que proporcionam inteligibilidade ao fragmentado contexto psíquico das mentes humanas.

E não é por acaso que cabe ao monólogo feminino o fecho da rede labiríntica descortinada pela odisseia de seres comuns dublinenses, que simbolizam a epopeia de milhares de habitantes fragmentados por um mundo cada vez mais cruel e caótico. Dessa forma, o *sim* se reveste de uma reafirmação da necessidade e da esperança de se potencializar a compreensão e a fragilidade da psique humana, quer dizer, fatos aparentemente comuns e banais podem recuperar os mitos que habitam e fundamentam a existência de seres à procura de sua essência, e essa travessia se torna universal e eterna.

A escavação da mente de Molly, por meio da fala caótica, é tão profunda, tão particularmente sensível ao universo feminino que o leitor fica constrangido, pois se sente partícipe de vários segredos proibidos.

[...] Molly Bloom se desvenda, se vira pelo avesso como se vira uma luva ou uma roupa. Vêm-se todas as costuras, todos os remendos, todas as migalhas nos fundos dos bolsos, todos os fios que pendem por entre a poeira. Coisa horrível e suja, mas também coisa magnífica e viva, que continua uma aventura extraordinária em meio à tristeza do mundo (BUTOR, 1974, p. 135-136).

Para representar e dar forma a esse caos, o monólogo não tem pontuação e nenhum nexos aparente, no sentido convencional. A mente da personagem, sem a censura exterior exercida pelo narrador, apresenta pulsões e vozes oriundas da experiência e da angústia de Molly, que bem descortinam seus dramas psicológicos. O trecho a seguir constata o terreno flutuante e movediço da mente sob a égide da fala caótica.

[...] meu Deus eu me lembro do tempo que eu podia soltar ele livremente apitando como um homem quase devagar oh Senhor que barulho eu espero que tenha sido com borbulhas pra ter a sorte de ganhar um bolo de dinheiro de algum sujeito eu vou ter de perfumar aí de manhã não esquecer eu aposto que ele nunca viu um par melhor de coxas do que estas olha que brancas que são o lugar mais suave é bem aqui nesta lingüeta aqui tão macio como um pêssego devagar meu Deus eu não me importava de ser homem e trepar com uma mulher bonita oh Senhor que ruído que tu estás fazendo como o lírio de jersey devagar como as águas descem por Lahore (JOYCE, 1967, p. 830-831).

No decorrer do monólogo, as vozes narrantes de Molly Bloom – cuja pluralidade da fala caótica descortina vários seres bem diferentes entre si – revelam uma mente obcecada pelo relacionamento sexual, o que a torna, do ponto de vista superficial, mais próxima da cantora de cabaré e de uma vida volúvel do que um ser feminino sensível à procura da fidelidade e do amor. Mas, como já foi enfatizado, a literatura moderna se apresenta, mediante o fluxo da consciência e do monólogo interior, como um suporte artístico capaz de deixar vir a nu a mente das personagens em total desarranjo psíquico, o que é bem pertinente para o leitor atual, revestido de desordem e fragmentação. A fala caótica da mulher de Leopold Bloom se reveste de uma forma instigante e surpreendente, uma vez que o autor precisa se comunicar com o leitor mais avisado, atento e sensível.

Podem ser apresentados alguns padrões que trazem certa ordem ao caos instalado pelo livre fluir do inconsciente. Pode-se perceber certa unidade de tempo, lugar, personagem e ação quando a voz de Molly recupera lampejos de reminiscência, como no caso do Sr. Riordan, que aparece como uma de suas experiências e vivências. De súbito, pode surgir outra

voz ou outra instância da subjetividade da personagem, mas durante certo tempo ela se atém à unidade lembrada.

[...] para se fazer interessante para aquela velha bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha ela no bolso e que nunca deixou pra nós nem um vintém pra missas [...] ela na admirava se ela quisesse que a gente escondesse a cara mas ela era uma mulher bem educada e sua fala tagarela sobre o senhor Riordan praqui e o senhor Riordan pralá eu penso que ele ficou contente de se ver livre dela e do cachorro dela que cheirava meu casaco de pele e se metia sempre debaixo de minhas saias [...] são tão fraquinhos e choramingas quando ficam doentes que precisam de uma mulher pra ficarem bem se ele sangra pelo nariz é de pensar que era ô tragédia e o olho de morto quando desceu do circular sul quando torceu o pé na festa do coro no morro do Pão-de-Açúcar no dia em que eu usei vestido (JOYCE, 1967, p. 792).

Torna-se importante ressaltar que a essas unidades imediatamente se agregam outras, e o *casaco de peles* pode servir de motivo para que a consciência narrante se desvie para o Rio de Janeiro, em face do contraste climático, do cheiro, da lembrança de outras vestes, do hospital que remonta à memória de um pequeno acidente que Molly sofrera outrora. O livre fluir da consciência não fica preso a nenhum parâmetro convencional, e a linguagem caótica representa a própria condição do ser à procura de recônditos profundos instalados na sua subjetividade.

Há também pequenos espaços, uma espécie de parágrafo utilizado sete vezes ao longo das 55 páginas, que servem como referência, porque indicam certa unidade, na qual se alteram perceptivamente a voz e a direção dos acontecimentos. Percebe-se que o narrador, além de se instalar na própria voz de Molly – porque no monólogo a função narrativa cabe a ela –, também organiza esses espaços, procedimento que instaura uma mudança de direção na trajetória do pulsar sempre caótico, mas capaz de estabelecer certo nexos e entendimento.

[...] julguei com os meus olhos daquele jeito com meus cabelos mais para o solto pelos trambolhões e com minha língua entre os dentes para ele o selvagem o bruto quinta sexta um sábado dois domingos três oh Senhor eu não posso esperar até segunda fchiiiiiiiiifchoooooon trem em algum lugar apitando a força que estas locomotivas têm nelas como enormes gigantes e a água esguichando por toda parte e saindo delas de todos os lados como no final da velha canção [...] (JOYCE, 1983, p. 812).

Como se pode perceber nesse fragmento, para dar uma forma ao poço escavado dentro da mente da personagem, Joyce utiliza expedientes estruturais capazes de apresentar padrões compreensíveis nos monólogos: motivos condutores; padrões literários previamente estabelecidos, mesmo se como farsas ou paródias; estruturas simbólicas; arranjos cênicos formais; esquemas cíclicos naturais, como estações e marés; esquemas cíclicos teóricos, como estruturas musicais, e ciclos históricos.

Por meio da representação caótica da fala, tem-se uma narrativa que institui o enigmático, o esfacelado e o fragmentado, em que as personagens equiparam-se a um espelho onde se reflete o leitor atento e à procura de instâncias incrustadas em suas raízes e que podem conduzi-lo à essência do ser. O espaço agora é o inconsciente, e nele o tempo cronológico foi destruído; o enredo é a própria fala caótica que cristaliza um ser frágil e deslizante, mas que empreende a grande travessia em busca de algo que se rompeu e que ele precisa reconstituir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho destacou-se que o romance é uma forma que acompanha a evolução da humanidade, bem como o dinamismo das relações humanas e sociais. Em breve, evidentemente, outros artistas propiciarão outras formas de comportamento e produção artística, que com certeza ultrapassarão as atuais. Assim, muito do que foi discutido aqui, seguramente, em certo momento da história dos homens, tornar-se-á obsoleto. Certamente, foi nesse sentido que Eagleton (2006, p. 19) escreveu que “nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela podem ser simplesmente estendidas a novos grupos de pessoas sem que esse processo sofra modificações talvez quase imperceptíveis [...] essa é uma das razões pelas quais o ato de classificar algo como literatura é extremamente instável.”

No atual momento, o que se observa é uma profunda mudança na estrutura do romance. Ele parte de uma forma fixa, que seguia a linearidade imposta pelo período histórico, para adequar-se às novas mudanças impostas pelo novo gosto do público leitor. Assim, este trabalho se preocupou, na medida do possível, com as diversas mudanças que colocam o romance como uma forma *camaleônica*, posto que há uma tendência natural de se adequar ao momento histórico em que está inserido. Nas palavras de Coutinho (2001, p. 86), “o estudo do romance enquanto gênero literário apresenta dificuldades particulares, porque é um gênero que está permanentemente em evolução, principalmente em nossos dias.”

Dessa forma, o seu nascimento simbolizou não somente a chegada de mais uma forma literária, mas, acima de tudo, constituiu um legítimo legado que as novas gerações receberam. Nesse sentido, quando alguns teóricos decretam a morte dessa forma artística, Schüller (1989, p. 09) afirma que “o romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto”. E prossegue: “A epopéia não pode morrer porque já há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta, a epopéia se eternizou. Alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo” (SCHÜLLER, 1989, p. 09). Certamente os teóricos que não têm essa concepção não estão devidamente em sintonia com as vastas obras que surgem a cada período. Claro que o romance que hoje temos em mãos não é, nem poderia ser, como aqueles produzidos durante o romantismo ou em outras épocas, pois os tempos contribuíram para que novas manifestações artísticas evoluíssem de maneira sistemática.

O romance é a legítima representação do homem ao longo do tempo. Ele encerra, em suas páginas, não somente uma história evidente de personagens fictícios, de papel, como

também tenta representar, pela antiga técnica mimética, a vida cotidiana dos seres do tempo e espaço nos quais foi inspirado. Na verdade, o artista, por meio de seus vastos recursos, consegue filtrar o comportamento dos arquétipos que deseja aprisionar na obra e, dessa forma, surge a obra romanesca.

*O Guarani* e *O Último dos Moicanos*, obras comprometidas com a técnica da linearidade, trazem impressas os reflexos de seu tempo e mostram o índio em conflito com a chegada do colonizador, assim como as diversas mudanças de comportamento desses indivíduos. Mas essas informações são comprometidas em parte pelo modo de narrar, porque enfocam um único ponto de vista, que se materializa na figura do narrador onisciente, intruso, que somente transmitia aquilo que via. A realidade, portanto, era o que ele narrava. Todavia, mesmo assim, pode-se dizer que essas obras foram essenciais para se chegar às novas formas romanescas que conhecemos hoje e, neste sentido, vale registrar as palavras de Rosenthal (1974, p. 124): “A dissolução da estrutura tradicional indica a sua natureza fluida e indeterminável, demonstra o caráter transcendente desse gênero, que reflete com fidelidade a existência de uma época e consciência moderna.”

Ao ler-se o livro *Ulisses*, de James Joyce, pode-se notar que há uma complexa teia<sup>11</sup> narrativa que leva críticos, teóricos e leitores a refletirem sobre a sua estruturação e, em decorrência, a constatarem os inúmeros aspectos que a narrativa linear ou tradicional não poderia abarcar em face do seu momento histórico. Em *Ulisses*, constituído por técnicas inovadoras, foi possível modificar a visão das personagens, assim como a dos leitores, diante da vida. Se, no romance tradicional, a narrativa tinha um fino propósito de focar uma sequência de início, meio e fim, agora, no romance moderno, tudo se fragmenta e a obra não obedece à sequência lógica. Na verdade, a forma romanesca moderna quebra os ponteiros do relógio, esquece as noções de cronologia enfocadas pelo calendário e lança mão do tempo fragmentário.

Assim como o universo ameaçador, caótico, em contínuo processo de transformação, constitui material poético para os escritores de nossos dias, também o meio ambiente cotidiano, trivial, atrai a sua atenção, na medida em que contribui para caracterizar o terrível abismo que se escancara diante de todos, e cujos contornos há muito se tornaram visíveis. Na passagem do século, pretendia o romance retratar situações reais com exatidão fotográficas; posteriormente, a narrativa épica assumiu a tarefa de representar fatos incomuns, de revelar estados de consciência e assim penetrar no âmago das coisas (ROSENTHAL, 1974, p. 125).

---

<sup>11</sup> “The imitation of life through the medium of language has never been undertaken more literally. Ulysses ignores the customary formalities of narration and invites us to share a flux of undifferentiated experience” (LEVIN, 1971, p. 81).

Em *Ulisses*, Joyce não queria mostrar a superficialidade da sociedade contemporânea, e sim a interioridade de cada personagem, assim como o momento histórico em que as ações se presentificavam. Após ter vivenciado um longo período de guerras e incertezas, o homem já não era mais o mesmo de outrora. Era o momento propício de se criar uma obra que não fosse a réplica de outras do passado e que representasse a nova era, com suas múltiplas incertezas e fragilidades.

A erotização, o materialismo em massa e a incerteza dos novos tempos mostravam que já não era mais possível produzir obras com o mesmo enfoque, pois o novo romance não ficou alheio às diversas mudanças presenciadas pelo homem ao longo do tempo. Embora haja inúmeras teorias que caracterizam o romance, poucas trazem à superfície aspectos da evolução e, ao mesmo tempo, a caracterização artística romanesca em seus diversos níveis. Por isso, espera-se que este texto possa contribuir para a reflexão acadêmica no tocante ao desenvolvimento do romance.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2003.
- ALENCAR, J. **O Guarani**. São Paulo: Scipione, 1999.
- ALENCAR, J. **O Guarani**. São Paulo: Scipione, 2009.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 2005.
- \_\_\_\_\_; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora da UNESP, 1988.
- BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1999.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo, 1971.
- COUTINHO, Afrânio. **Crítica e teoria Literária**. Rio de Janeiro, 2001.
- COOPER, J. F. **O último dos moicanos**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1994.
- DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Da Odisséia ao Ulisses: Evolução do gênero narrativo**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- DOREN, Carl Van. **The American Novel (O romance americano)**. Tradução de Neil R. da Silva. Belo Horizonte, Itatiaia, 1960.
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FERNANDES, José. **O interior da Letra**. Goiânia: Editora da UCG, 1986.
- FERNANDES, José. **O interior da Letra**. Goiânia: Editora da UCG, 2007.
- FERREIRA, Aurélio. **O dicionário da língua portuguesa**. 4 ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1986.
- FILHO, Domício Proença. **A Linguagem Literária**. São Paulo: Ática, 1984.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da Modernidade**. Tradução: Raul Fiker. São Paulo, 1990.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1966.

- \_\_\_\_\_. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- HAUSER, Arnold. **História da Arte e da Literatura**. São Paulo, 2010.
- HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução: Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1967.
- JOYCE, James. **Retrato do Artista quando jovem**. Tradução: José Geraldo Vieira. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução: Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução: Bernardina da Silveira Pinheiro. São Paulo: Abril Cultural, 2005.
- JUNIOR, R. Magalhães. **A obra de José de Alencar**. São Paulo, 1961.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.
- LEVIN, Harry. **James Joyce: a Critical introduction**. London, 1971.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LUBBOCK, P.A. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1966.
- LUKACS, Georg. **Teoria do Romance**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Narrar ou descrever**. In: KONDER, Leandro (Org.). **Ensaio**. São Paulo: Edusp, 1980.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa**. São Paulo: Cultrix, 2002.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MUIR, Edwin. **A Estrutura do Romance**. São Paulo: Globo, 1970.
- NABUCO, Carolina. **Retrato dos Estados Unidos à luz da sua literatura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- NIEL, André. **A Análise Estrutural de Textos**. Tradução: Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1973.
- OLIVEIRA, Éris Antônio. **Realidade e Criação em Artística em Grande Sertão: Veredas**. Goiânia: Editora da UCG, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto / contexto: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROSENFELD, Katharina Holzermayr. **A História e o conceito na Literatura Medieval**. Tradução: Zilá Bernd. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor, **O universo fragmentário**. São Paulo: Nacional, 1974.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor, **O universo fragmentário**. São Paulo: Nacional, 1975.

- ROSSONI, Igor. **Zen e a Poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: Uma literatura de vida e como vida**. São Paulo: UNESP, 2002.
- SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARZ, Daniel R. **Reading Joyce's Ulysses**. London, 1987.
- SILVA, Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- TODOROV, Tzvetan. **Análise estrutural da narrativa**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII**. São Paulo: Boi Tempo Editorial, 2002.
- VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua obra**. São Paulo: Editora EPU, 1991.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.