



ITINERÁRIOS DO ROMANCE: DA MODERNIDADE À MELANCOLIA DE MARTIM EM A MAÇÃ NO ESCURO, DE CLARICE LISPECTOR



Cristiano Augusto da Silva JUTGLA*
Deisivane Alves MEDEIROS**

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo investigar a relação entre melancolia e modernidade. Para tanto, partimos da análise do personagem, Martim, protagonista do romance **A maçã no escuro** (1961), de Clarice Lispector, procurando compreender a ruptura causada pela obra de Lispector em relação às formas de representação do romance brasileiro. Traçamos um panorama do gênero desde a sua ascensão no século XVIII, no contexto europeu até sua afirmação no Brasil. Notamos que a melancolia, presente não apenas no protagonista de **A maçã no escuro**, mas na literatura de Lispector, como um todo, aponta para contradições históricas relacionadas ao contexto de produção. As marcas antagônicas da modernidade ficam evidentes na obra clariceana, se levarmos em consideração seu contraste com a linha documental identificável na prosa regionalista dos anos 30. Nesse sentido, o romance em questão pode ser analisado enquanto gênero por excelência, que consagra a manifestação e o reconhecimento da subjetividade individual nas narrativas ditas modernas, o que não nos coloca distantes de uma abordagem que se quer voltada para o entendimento do objeto literário como uma resposta, ao mesmo tempo, crítica e reflexiva.

Palavras-chave: A maçã no escuro. Clarice Lispector. Melancolia. Crítica Literária.

1 INTRODUÇÃO

A crítica literária brasileira, ao analisar a obra de Clarice Lispector, não parece atribuir qualquer representação dos problemas sociais brasileiros à sua obra, o que pode ser verificado desde a primeira publicação de **Perto do coração selvagem**, de 1943.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Professor titular de Literatura Brasileira e Teoria Literária na UESC-Ilhéus.

** Mestranda em Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC-Ilhéus).

A obra de Clarisse [sic] Lispector surge no nosso mundo literário como a mais seria tentativa de romance introspectivo. Pela primeira vez um autor nacional vai além, nesse campo quase virgem de nossa literatura, da simples aproximação; pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques (MILLIET, 1944, p. 32).

Tal fato revela um pano de fundo que orienta a crítica por premissas documentais, ou seja, que entende a representação da história no texto literário como uma questão de maior ou menor grau de exposição de conteúdos verificáveis e reconhecíveis em seu contexto de produção. Tal concepção foi sendo perpetuada junto aos demais romances da escritora, inclusive **A maçã do escuro**, de 1961, nosso objeto de estudo neste trabalho.

A fim de refletir sobre as bases nas quais a crítica brasileira se fundamentava, apresentaremos a seguir, um breve panorama histórico sobre algumas características do romance brasileiro antes de discutirmos propriamente a obra **A maçã do escuro**, de Clarice Lispector.

2 PANORAMA HISTÓRICO SOBRE O ROMANCE BRASILEIRO: DA EUROPA AO BRASIL

As narrativas brasileiras parecem apresentar, em seu bojo, muito das influências europeias no modo de construção romanesca e, dentre elas, um ideal de objetividade histórica, vinculado à totalidade representativa e assentado nas bases científicas.

Ao tentarmos delinear esse percurso, ainda que timidamente, nos deparamos com um momento de crise da narrativa, assinalado por Walter Benjamin (2012), em que o pensador sinaliza a necessidade de refletirmos a história, não como um tempo homogêneo e vazio, mas, artisticamente articulado, na tentativa de resgatar a experiência coletiva, através dos fragmentos mnemônicos.

O romance, enquanto forma histórica, consagra-se no final do século XVIII, tendo como uma de suas características mais marcantes, no tocante à representação da experiência humana, o realismo. Tal caráter realístico foi concretizado nas diversas formas de apresentação do material literário; desde a descrição da sociedade ao comportamento dos personagens, tanto em seu aspecto vulgar, quanto em seu lado cômico, mas sempre na tentativa de expressar a índole burguesa. Watt (2010), por exemplo, nota não apenas em Flaubert, mas em

escritores sucessores como Defoe, Richardson e Fielding, a tendência de ressaltar as características mais vis dos personagens:

Entretanto esse emprego do termo “realismo” tem grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta (WATT, 2010, p. 11).

A partir dessa premissa, Watt (2010) nota que o gênero romanesco não se restringe às descrições de uma conduta imoral por parte dos personagens, mas se constitui um esforço de correspondência entre a obra literária e a realidade que ela constrói. Nesse aspecto, o teórico destaca a natureza do realismo enquanto movimento oposto ao pensamento universal dos escolásticos:

Por um paradoxo que só se surpreenderá o neófito, o termo “realismo” aplica-se em filosofia estritamente a uma visão da realidade oposta ao uso comum — a visão dos escolásticos realistas da Idade Média segundo os quais as verdadeiras “realidades” são as universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial (WATT, 2010, p. 12).

No trecho citado, observa-se que Watt ressalta como traço central do gênero romanesco a preocupação com questões particulares do mundo burguês, e não universais como defendiam os escolásticos. Assim, o romance surge na era moderna e caracteriza-se pelo distanciamento em relação à herança clássica e medieval, tendo como ponto de partida o questionamento da realidade a partir da valorização dos sentidos individuais. Nesse aspecto, os filósofos Descartes e Locke tiveram um papel importante ao considerar a não passividade do sujeito frente ao mundo, atentando-se para o fato de o romance ser produto de uma cultura que não mais está pautada nas tendências absolutizantes do mundo medieval. Na concepção de Watt (2010):

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia 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, 2010, p. 13).

Nota-se um deslocamento das formas tradicionais do gênero romanesco, o que coloca em evidência características importantes. Por exemplo, ao contrário de escritores que baseavam os enredos a partir da valorização das lendas e dos aspectos mitológicos, o romance traz em seu repertório a preocupação em relatar os costumes burgueses a partir da realidade circundante. Em relação à transição do gênero, Watt (2010) salienta:

Esse ponto de vista persistiu até o século XIX; os adversários de Balzac, por exemplo, utilizaram-no para ridicularizar sua preocupação com a realidade contemporânea e — achavam eles — efêmera. Ao mesmo tempo, contudo, desde o Renascimento havia uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como arbítrio decisivo da realidade; a essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance. (WATT, 2010, p. 14).

Assim, percebemos a tendência do romance em deslocar a centralidade da tradição coletiva para designar um gênero não derivado das antigas formas. A partir desse momento, o enredo passa a ser baseado num aspecto contemporâneo, dando enfoque aos personagens que não mais possuem um destino exemplar: “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.” (WATT, 2010, p.16). Nesse aspecto, o romance se diferencia de outros gêneros literários, por apresentar detalhamento do ambiente, no qual desfilam personagens cujos nomes demarcam características próprias. Destaca-se o fato de que os seres ficcionais devem ser vistos como pessoas particulares e não mais como tipos construídos sobre comportamentos previsíveis e superficiais.

Como observado por Antonio Candido, é característica da ficção contemporânea, apresentar personagens que se pareçam com o que há de mais vivo no romance, embora nunca possam ser a expressão fiel dos seres vivos, já que o autor, ao combinar elementos durante a construção dos seres ficcionais, não é capaz de mensurar os locais mais recônditos do inconsciente humano, o que já demonstra que a percepção nunca é total, mas, composta, em partes, pelos aspectos criativos do escritor:

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *difficuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decore do trabalho de seleção do romancista. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo

de complexidade, de variedade, com o mínimo de trabalho psíquicos, de atos e idéias. A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo de ser das pessoas (CANDIDO, 1995, p. 59-60).

Nessa perspectiva, houve uma evolução romanesca do século XVIII para o século XIX, no que se refere à construção dos personagens, pois o romance acentua a complexidade dos seres ficcionais, propicia uma aparente simplificação do enredo e, ao mesmo tempo, valoriza caracteres, como a não regularidade da conduta. O comportamento em relação às ações na sociedade ganha importância em detrimento dos tipos ou caricaturas:

As “personagens de costumes” são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação basta invocar um deles. Como se vê, é o processo fundamental da caricatura, e de fato ele teve o seu apogeu, e tem ainda a sua eficácia máxima, na caracterização de personagens cômicos, pitorescos, invariavelmente sentimentais ou acentuadamente trágicos. Personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada (CANDIDO, 1995, p. 62).

Assim, a comparação entre os romances e suas formas antecedentes revela que o enredo envolve personagens específicas, rejeita os universais e concomitantemente considera as características particulares. É certo que, ainda no início do século XVIII, predominava a tradição crítica cuja ênfase era voltada para o aspecto clássico geral, todavia, como Watt observa, Locke e Hobbes impulsionaram a tendência de valorização das particularidades:

O conceito de particularidade realista na literatura é algo geral demais para que se possa demonstrá-lo concretamente: tal demonstração demanda que antes se estabeleça a relação entre a particularidade realista e alguns aspectos específicos da técnica narrativa. Dois desses aspectos são de especial importância para o romance: a caracterização e apresentação do ambiente; certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente (WATT, 2010, p. 18).

A esse respeito, Franco Moretti (2003), no ensaio intitulado **O Século Sério**, examina os desdobramentos do romance europeu no século XIX. O autor observa a tendência de o gênero romanesco abordar o cotidiano com uma maior precisão e

com um distanciamento emotivo por parte do narrador. Existe o que o referido autor denomina de enchementos, isto é, elevados graus de descrição do ambiente:

Os enchementos, por assim dizer, mantêm a narrativa no interior do *caráter ordinário* da vida. Sente-se aqui a sua profunda afinidade com aquela civilidade das boas maneiras tão importantes no mundo de Austen; e, é lógico, as boas maneiras servem justamente para conferir certa regularidade, certa forma de existência. Graças a ela a vida cotidiana se eleva, estiliza: era meio comédia, e se enche de dignidade. Como os quadros de Vermeer em relação à pintura “de gênero” holandesa: olhamos para eles e nos damos conta de que ali ninguém mais ri — no máximo um sorriso, mas mesmo isso raramente, por que de regra as suas personagens têm o semblante educado e composto da mulher de azul: Sério. Sério, como na fórmula mágica — “imitação séria do cotidiano” — com que Auerbach define o realismo (MORETTI, 2003, p. 7-8).

Nesse sentido, o enchimento representa um sintoma da racionalização da vida não mais guiada pelas leis divinas, universais, como entendiam os escolásticos. O caráter secularizado traz em seu bojo um estilo que almeja contemplar a classe média, que agora se entende como burguesia, assim, cresce o tempo ocioso, consequência da diminuição do trabalho manual, juntamente com a multiplicação da vida privada:

O *Bildungsroman* e o sentido agridoce da possibilidade; o *novel of manners* e o mundo prescrito das boas maneiras; o romance histórico e a ressurreição do cotidiano desaparecido; o romance urbano e a narrabilidade das estruturas complexas. Uma verdadeira “descoberta” do cotidiano opera-se no romance da primeira parte do século XIX: a trama se adensa, enche-se de mil coisas (como quase tudo na época: as nações se enchem de estradas e depois de ferrovias; as cidades, de casas; estas, de móveis; os móveis, de infinitos objetos...). [...] Mas o século XIX quer subtrair o cotidiano ao tédio: sacudi-lo, fazer dele narração (MORETTI, 2003, p. 13).

Desse modo, a linguagem no romance burguês adquire maior referencialidade ao utilizar técnicas cujo intuito principal é a descrição da realidade, mesmo que isso custe o enfraquecimento dos aspectos formais e a extenuação pelo detalhamento que a narrativa adquire: “Descrever significa deter o curso dos acontecimentos — a risca: é necessário parar de narrar [...]” (MORETTI, 2003, p.24).

É importante salientar que as transformações estruturais do romance também estão diretamente ligadas à própria mudança nas noções de leitor e de leitura, as quais deixam as convenções da aristocracia, e passam a serem baseadas em valores e práticas sociais das classes médias de estrato burguês, surgidas com a ascensão do capitalismo a partir da revolução industrial. Nesse sentido, o romance será o gênero por excelência dos novos leitores, os quais verão representados

temas, problemas e experiências muito próximos de seu cotidiano capitalista, individualista, laboral e liberal. De acordo com Moretti (2003):

Um compromisso que, no caso, se assemelha quase a uma divisão do trabalho: cada técnica mantém certa independência, captura uma parcela distinta da realidade circunstante e transmite sua mensagem ideológica específica. Surge daí uma estrutura compósita, que distribuiu as índoles da classe dominante europeia em níveis distintos do texto, conseguindo fazer que se correspondam: ao capitalismo no plano da narrativa, com o ritmo regular de seu novo presente; ao conservadorismo político as pausas descritivas, em que são mais fortes o peso da visibilidade do passado (MORETTI, 2003, p. 26).

Podemos apontar também que o contexto cultural está intimamente ligado à construção romanesca. Para tanto, Watt (2010) observa um notável crescimento do público leitor em comparação aos anos antecedentes, embora as oportunidades de instrução fossem ainda muito limitadas para a maioria da população das cidades, as quais cresciam rapidamente devido à migração recebida de áreas rurais em busca de trabalho no comércio e na indústria:

Não existia propriamente um sistema educacional, mas uma rede de escolas de vários tipos, mantidas ou não por doações, cobria o país, à exceção de algumas regiões rurais mais distantes e certas cidades industriais do norte. [...] Em geral a frequência a essas escolas era breve e irregular demais para que os pobres pudessem aprender alguma outra coisa além dos rudimentos da leitura. As crianças das classes mais pobres em geral saíam da escola aos seis ou sete anos e, se continuavam, era apenas durante os poucos meses em que não havia trabalho no campo ou na fábrica (WATT, 2010, p. 40).

Watt (2010) afirma que o romance emerge enquanto gênero não popular, uma vez que, além da constante falta de estímulo à leitura, a população deparava-se com o fator econômico enquanto meio de segregação. Existiam, de fato, publicações mais baratas, folhetos contendo novelas cavaleirescas, histórias de crimes, jornais que publicavam contos; todavia, ainda assim, o público das classes mais pobres não era prioridade:

Com certeza o público leitor de romances não pertencia à camada mais representativa da sociedade — ao contrário, por exemplo, do que ocorreu com as plateias do teatro elisabetano. Só os indigentes não podiam gastar um *penny* de vez em quando para ir ao Globe Theater: o ingresso não custava mais que uma cerveja. Em contrapartida o que se pagava por um romance podia sustentar uma família por uma ou duas semanas. Isso é importante. No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis, porém estritamente falando não era um gênero popular (WATT, 2010, p. 44).

Outro fator preponderante em relação ao romance diz respeito ao seu público inicial e à tendência que o gênero adquiriu para o entretenimento de uma parcela feminina. Essa inclinação é justificada pelo fato de as mulheres serem mantidas restritas ao âmbito familiar, sem a participação efetiva nos circuitos econômicos e políticos aos quais os homens eram destinados:

As mulheres das classes alta e média podiam participar de poucas atividades masculinas, tanto de negócios como de divertimento. Era raro envolverem-se em política, negócios ou na administração de suas propriedades; tampouco tinham acesso aos principais divertimentos masculinos, como caçar ou beber. Assim, dispunham de muito tempo livre e ocupavam-no basicamente devorando livros (WATT, 2010, p. 46).

Nesse sentido, o romance emerge em estrita relação com a circulação dos jornais, estimulando uma leitura fugaz e desatenta. Existiam, nesses suportes, publicações periódicas, que traziam desde receitas culinárias a assuntos políticos e literários, os quais foram, conseqüentemente, incorporados ao romance.

Aos poucos, a arte de escrever adquiriu um caráter mercadológico por conta também das novas condições de produção dos discursos literários. Um fator preponderante nesse ambiente foi a profissionalização do escritor, que deixou de ser um aristocrata e passou a ser alguém que produzia textos em profusão dentro de um curto prazo de tempo. Em outras palavras, há uma substituição progressiva do financiamento dos artistas pela nobreza. Portanto, sai de cena o *uir bonus peritus dicendi*, o letrado, o virtuoso da técnica retórica e oratória do *Anciën Régime* e, em seu lugar, adentra um sujeito de origem diversa, não necessariamente de classe abastada. Este novo indivíduo passa a escrever, muitas vezes por encomenda, para jornais e editoras em troca, obviamente, de pagamentos em dinheiro. Em suma, mais uma relação capitalista, dentro do sistema econômico que se afirmava na Europa:

Uma vez que o principal objetivo do escritor deixava de ser satisfazer os padrões dos mecenas e da elite literária, outras considerações adquiriram nova importância. Pelo menos duas delas devem ter estimulado a prolixidade do autor: primeiro, escrever de maneira bem explícita e até mesmo tautológica podia ajudar os leitores menos instruídos a compreendê-lo facilmente; e segundo, como quem lhe pagava era o livreiro e não o mecenas, rapidez e volume tendiam a se tornar supremas virtudes econômicas (WATT, 2010, p. 59).

Notamos que os aspectos sociais motivaram significativamente a construção do romance inglês que se voltou para o interesse no cotidiano. Se por um lado

tivemos o crescimento de um público leitor, outrora restrito à aristocracia, por outro, vimos emergir uma maior socialização do gênero em questão. Em termos estruturais, uma prova dessa revolução são os apelos emocionais ao leitor, tão presentes nos romances, de modo a angariar o público sentimental burguês, e, dessa maneira, atender às leis do mercado.

Um dos críticos mais atentos a essas transformações, sobretudo as ocorridas na segunda metade do século XIX, é Georg Lukács (1965), o qual defendia a ideia de que os romancistas seriam responsáveis por uma continuidade histórica e, paradoxalmente, pelo rompimento com determinados conceitos da tradição. Em seu famoso ensaio **Narrar ou Descrever?**, o filósofo húngaro parte da análise de dois romances realistas, *Naná*, de Émile Zola e *Ana Karenina* de, Leon Tolstoi, a fim de expor o método narrativo em contraposição ao modo descritivo. Ambos descrevem uma corrida de cavalo, porém de maneira bastante diversa.

Lukács mostra ao leitor que estamos diante de dois métodos diferentes de representação artística que, por sua vez, vinculam a interioridade dos personagens a suas respectivas ações. Enquanto Zola descreve as cenas do ponto de vista do espectador e acompanha todas as fases de descrição da corrida de cavalos, desde sua preparação até a linha de chegada, Tolstoi propõe a narração de acontecimentos humanos em que existe uma confluência entre os personagens e o ambiente.

O crítico húngaro chama a atenção para o fato de que o contraste entre participar e descrever na narrativa não é casual, uma vez que cada um deles indica o posicionamento do escritor diante dos acontecimentos e problemas sociais. Nesse sentido, o autor nota que, assim como na vida cotidiana, na literatura não existem fenômenos puros; a realidade não se restringe aos aspectos descritivos.

Na concepção de Lukács, o romance do século XVIII pouco exerceu a atividade descritiva, ocupando-se de uma posição secundária, exercendo maior participação somente a partir do romantismo. Esse novo estilo realista surge da necessidade de articular as formas literárias ao processo de transformação social:

A relação entre o indivíduo e a classe tornara-se mais complexa do que nos séculos XVII e XVIII. O ambiente, o aspecto exterior, os hábitos do indivíduo podiam ser sumariamente indicados e, no entanto, a despeito dessa simplicidade, podiam constituir uma clara e completa caracterização social. A individualização era alcançada quase que exclusivamente pela própria

ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagem ativamente aos acontecimentos (LUKÁCS, 1965, p. 51).

O teórico nota que participar ou observar está atrelado a posições necessárias assumidas pelos escritores, e corresponde a dois métodos vinculados a fases distintas do capitalismo no século XIX:

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social. Mas o reconhecimento do caráter necessário da formação dos estilos artísticos não implica, de modo algum, que esses estilos tenham todos o mesmo valor e estejam todos num mesmo plano. A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim (LUKÁCS, 1965, p. 53).

Nessa perspectiva Lukács percebe que, a partir da segunda metade do século XIX, os romancistas, com o intuito de descreverem a realidade social, função abraçada pelas correntes realista e naturalista, adotaram preceitos que consistiam na identificação mais fiel e documental de aspectos do cotidiano, partindo de uma ordenação lógica e científica da vida social. Tais articulações objetivas propiciaram o distanciamento entre os traços humanos e sua *práxis*, resultando daí a monotonia de um enredo que dispõe os personagens esvaziados de uma vida interior:

A descrição torna presentes tôdas as coisas. Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos; mas só se descreve aquilo que se vê, e a “presença” espacial confere aos homens e às coisas também uma “presença” temporal. Tal presença, contudo, é uma presença equivocada, não é uma presença imediata da ação, que é própria do drama. A grande narrativa moderna chegou ao ponto de tecer o elemento dramático na forma do romance precisamente através da transformação de todos os acontecimentos em acontecimentos do passado. A presença ocasionada pela descrição do observador, ao contrário, é o próprio antípoda do elemento dramático. Descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou estados de fato das coisas. Descrevem-se estudos de espírito ou naturezas mortas (LUKÁCS, 1965, p. 65-6).

Lukács (1965) evidencia o quanto a descrição nivela os acontecimentos, faz com que os romances assumam um aspecto episódico e os personagens não estabeleçam relações concretas nem com o ambiente, tampouco, entre eles. Nesse âmbito, em um enredo que adquire contornos superficiais, dotado de previsibilidade, existe a tendência do leitor em perder o interesse pelos personagens:

A descrição não proporciona, pois, a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a transformar os homens em seres estáticos, elementos de

naturezas mortas. As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e vêm descritas nesta compartimentalidade, ao invés de se realizarem nos acontecimentos e de manifestarem assim a unidade viva da personalidade nas diversas posições por ela assumidas, bem como nas suas ações contraditórias. À falsa vastidão dos horizontes do mundo externo corresponde, ao método descritivo, um estreitamento esquemático nas caracterizações humanas. O homem aparece como um “produto” acabado de componentes sociais e naturais de várias espécies. A profunda verdade social do entrecruzamento no homem de determinantes sociais com qualidades psico-físicas acaba sempre por se perder (LUKÁCS, 1965, p. 75).

O filósofo nota que a descrição surge com o propósito de transformar a literatura em ciência. Ao expor as tentativas de observação, ele destaca a tentativa vã dos escritores que experimentaram tratar dos aspectos históricos, sem, no entanto, expor as contradições próprias da ação humana. Assim sendo, Lukács (1965) parte do princípio de que o autor necessita ter uma concepção que possibilite a representação da vida humana, portanto, histórica e material, em suas incongruências. O romance moderno descritivo surge inspirado na desilusão em um indivíduo oriundo de uma sociedade burguesa que não consegue realizar uma ação dentro da narrativa:

Êste (*sic*) é exatamente o ponto fraco (cujos efeitos são capitais para a ideologia e para a literatura) dos escritores que seguem o método descritivo: eles registram sem combater os resultados “acabados”, as formas constituídas da realidade capitalista fixando-lhe somente os efeitos mas não o caráter histórico conflitivo, a luta de forças opostas. Mesmo quando aparentemente descrevem um processo, como nos romances da desilusão, a vitória final da inumanidade capitalista está estabelecida por antecipação. Em outras palavras: não se narra como um homem chega a se adaptar gradualmente, no curso do romance, ao capitalismo “acabado”, de vez que o personagem revela desde o início traços que só deveriam aparecer nele como resultado de todo processo (LUKÁCS, 1965, p. 83).

Dessa forma, sendo a realidade dotada de aspectos históricos, Lukács (1965) afirma que o excesso de descrição culmina com a substituição do herói épico pela constituição do personagem cuja investigação psicológica ocupa um plano relevante. O autor observa que o excesso de subjetividade no romance, sem o acompanhamento de suas verdadeiras ações, levaria ao aparecimento dos indivíduos como meros fantasmas, colocando em xeque a composição romanesca.

Em seu famoso estudo intitulado **A teoria do romance**, publicado em 1915, Lukács procura responder as questões tão angustiantes da Europa que vivia os abalos da Primeira Guerra Mundial. O livro, pensado inicialmente como uma investigação sobre a obra de Dostoiévski, questiona a possibilidade de pensarmos o

texto enquanto elemento dissociado de suas condições de origem, ou seja, de seu contexto histórico.

Assim sendo, é a partir dessa premissa que o autor contrapõe a totalidade do romance à épica e ao drama e, na busca dialética universal dos gêneros, fundada historicamente, tenciona as contradições existentes entre a epopeia e o romance. Ao falar sobre a epopeia e o romance, Lukács (2000) percebe que ambos os gêneros não diferem em si pelas intenções constitutivas, mas antes pelos dados históricos – filosóficos a que recorrem durante a construção da narrativa. Nesse aspecto, o romance emerge enquanto extensão da epopeia e, diferentemente dela, atenta-se para a problemática da vida que não mais possui uma essência imutável:

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele como vida: ou melhor, o círculo cuja completude constituía a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais concluída (LUKÁCS, 2010, p. 30).

Assim, Lukács (2000) observa que adentramos no mundo da configuração. O romance não mais apresenta a realidade como cópia, mas sim enquanto processo de criação. Nesse sentido, a arte sobrecarrega as formas que necessitam produzir novos meios para equilibrarem o interior da obra com os aspectos do mundo em constante devir:

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido depositário de suas vidas: a totalidade. Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo (LUKÁCS, 2010 p. 31).

Assim, percebemos que, enquanto a epopeia busca a totalidade narrativa e o isolamento diante do mundo em um sistema fechado e homogêneo, o herói trágico, que já começa a delinear a evolução da problemática existencial romanescas, traz em

seu âmago todo o peso da vida não mais predestinada, mas que contêm as fissuras da imprevisibilidade:

A garantia objetiva de que o completo afastamento de tudo quando se prende à vida não é uma abstração vazia em relação à vida, mas uma presentificação da essência pode residir apenas na densidade de que são dotadas essas configurações afastadas da vida; apenas quando o seu ser, para além de toda comparação com a vida, torna-se mais pleno, mais integrado e mais grave do que possa desejar-lo qualquer aspiração à plenitude, surge em evidência tangível que a estilização trágica está consumada; e toda leveza ou palor, que sem dúvida nada tem a ver com o conceito vulgar de falta de vivacidade, revela que a intenção normativamente trágica não estava presente — revela, apesar de todo o requinte psicológico o apuro lírico dos detalhes, a trivialidade da obra (LUKÁCS, 2000, p. 56-7).

Dessa maneira, o romance emerge, na concepção de Lukács (ibid.), enquanto forma de virilidade madura, pois já não é factível a existência da objetividade entre o indivíduo e o mundo, ou seja, embora o romancese empenhe em representar a relação entre o homem e a vida em sua totalidade, complexifica a dissonância entre os seres, o universo dotado de aspiração fragmentária e problemática:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida (LUKÁCS, 2000, p. 82).

O romance, nesse aspecto, revela o rompimento das esferas atemporais presentes na epopeia antiga e marca a modernidade enquanto mundo dotado de imperfeições. Se outrora estávamos diante de uma possibilidade de configuração limitada e contínua da matéria da epopeia, o romance instaura uma forma mais aguda, descontínua e ilimitada, ressaltando o desejo conciliatório entre indivíduo e mundo, todavia, não passível de realização:

Nessa possibilidade, sem dúvida, reside a problemática decisiva dessa forma romanesca: a perda do simbolismo épico, a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não-configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica. Tal problemática é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior que trava contato com essa interioridade, em correspondência com a relação de ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido. É um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do

conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma (LUKÁCS, 2000, p. 118-9).

Assim, notamos que existe uma expansão da alma em relação ao mundo. Nas palavras de Lukács (2000, p.116): “toda vitória para a realidade é uma derrota para a alma, já que a enreda cada vez mais, até a ruína, no que é alheio a sua essência”. Para o autor, a falta de conformidade entre alma e mundo revela uma discrepância estrutural. Uma vez que não existe o desejo de realização dos seres em ações externas, estamos diante de uma realidade interior, dotada de conteúdo e, ao mesmo tempo, perfeita em si mesma.

No texto **O narrador**, Walter Benjamin observa que a arte de narrar está em vias de extinção. A partir da crítica estabelecida ao desenvolvimento da técnica, o autor nos mostra o quanto as formas de narração, responsáveis por manter a tradição, caso da oralidade, cedem lugar a um mundo pobre em experiência. É através da contraposição entre a narrativa oral e o surgimento do romance que o pensador alemão incita a investigação histórica, tendo como expoente o escritor russo Nikolai Leskov, que, na concepção do filósofo alemão, seria um dos últimos narradores responsáveis por manter a referida tradição. Benjamin sinaliza que as experiências estão em baixa e relaciona esse acontecimento aos abalos da Primeira Guerra Mundial. A partir desse incidente, ele percebeu que os soldados foram obrigados a deixar o seu lugar de origem para conviver nos campos de batalha. Ao regressarem, notou que os ex-combatentes voltaram silenciosos:

Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1996, p. 198).

Nesse sentido, é a partir do pós-guerra que Benjamin nota a estreita relação alienante que passou a existir entre os homens, e observa essa mudança a partir da própria lógica da separação do trabalho no sistema capitalista. Se outrora era possível conhecer todas as etapas do processo produtivo a partir da relação entre mestre e aprendiz, a modernidade dá lugar ao indivíduo isolado. A técnica, longe de propiciar a integração, segregou o diálogo humano: “A liberdade do diálogo está-se

perdendo. Se antes, entre seres humanos em diálogo, a consideração pelo parceiro era natural, ela é agora substituída pela pergunta sobre o preço de seus sapatos ou de seu guarda-chuva” (BENJAMIM, 1994, p.23).

Desse modo, para Benjamin (1996), narrar está atrelado à troca de experiências entre as pessoas presentes nas histórias que sustentam a tradição narrativa oral: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (Ibid, p.205). Assim, o autor relata sobre a existência de duas espécies de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro, responsável por contar histórias sem necessariamente ter que migrar de sua terra, e o segundo, um aprendiz nômade, que antes de fixar-se em sua pátria buscava o aperfeiçoamento através das viagens. Benjamin (1996) salienta que a extensão narrativa desses tipos arcaicos só pode ser compreendida levando-se em conta o intercâmbio de conhecimento:

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1996, p. 199).

Benjamin (1996) acrescenta que quanto mais próxima a narrativa estiver da oralidade, maior será a preocupação em dar conselhos. A esse respeito explica que “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Ibid, p. 200). É esse tecer na matéria viva da existência a que Benjamin chama de sabedoria.

O filósofo alemão aponta como primeiro indício da evolução que vai propiciar a morte da narrativa, o desenvolvimento das forças produtivas, que carregam em seu cerne condições necessárias para a ascensão burguesa, que tem na imprensa um meio determinante na comunicação:

A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta do que caracteriza o romance o que o distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fada, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta (BENJAMIN, 1996, p. 201).

Vale ressaltar a contraposição estabelecida entre os termos **evolução** e **morte** no decorrer do texto benjaminiano. De acordo com o referido autor, o

surgimento do romance representa a morte da narrativa enquanto experiência coletiva (*Erfahrung*). O romancista segrega, uma vez que não recebe conselhos nem tampouco sabe dá-los. A arte de narrar traz em si a experiência de outrem responsável por dar continuidade à história:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites (BENJAMIN, 1996, p. 201).

Benjamin (1996) acredita na narração ligada à tradição enquanto diálogo. As transformações sociais resultaram em crise, uma vez que se muda a maneira de o romancista representar o mundo. A aceleração, irmã da informação, estabelece uma cisão entre aquele que escreve e aquele que ouve. Nesse aspecto, Benjamin observa que o saber hoje encontra menos ouvintes:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (BENJAMIN, 1996, p. 203).

Assim, Benjamin (1996) nos mostra o quanto a informação produzida pela imprensa tende a se afastar das narrativas orais caracterizadas por possuírem ouvintes e por transmitirem um saber que vem de longe. Concomitantemente, faz uma comparação com o trabalho manual. Enquanto a informação desfaz os fios da sabedoria, por basear-se na instantaneidade dos acontecimentos, a narrativa possui certa ligação com a forma artesanal, pois quer ultrapassar o imediato e mergulhar na vida do narrador. “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Ibid, p.205).

No pensamento benjaminiano, o homem de hoje conseguiu abreviar até a narrativa, caso da *Short Story*, desdobramento da tradição oral. Nesse aspecto as histórias adquirem um novo ritmo, muda-se o olhar e, conseqüentemente, o objeto. Assim, o romance funda um novo tempo, que ao invés de encerrar a história, articula a abertura do sentido em contato com o devir.

Apesar de situado à margem do contexto e transformações sociais e narrativas, podemos dizer que o romance em nosso país teve enorme importância

no século XIX, com objetivos específicos, no caso, construir, por meio da literatura nacional, uma identidade brasileira, ressaltando os atributos como meio, raça e cor local enquanto referências básicas do gênero.

No entanto, se os intuitos eram nacionais, os formatos e referências ideológicas eram estrangeiras, pois, embora buscassem construir as obras enquanto expressão de um cenário tropical, a partir da ênfase no sincretismo dos povos, ainda assim, muito do pensamento brasileiro estava condicionado às influências estrangeiras como as próprias correntes científicas que aqui adentraram. Esse impasse foi responsável por mover a criatividade dos escritores, mesmo a partir de um paradoxo firmado entre a afirmação e rejeição europeia. De acordo com Ventura (1991):

A literatura e a cultura brasileira se transformaram na segunda metade do século XIX com a recepção de modelos europeus, como a história natural e a etnologia, que forneceram instrumentos para a interpretação da *natureza tropical* e das *raças e culturas brasileiras*. Foi adaptada a “visão” de naturalistas, etnólogos e viajantes estrangeiros sobre o Brasil e a América do Sul. A etnologia assumiu configurações específicas, vinculada ao racismo, cientificismo, positivismo, evolucionismo e naturalismo. Esses paradigmas foram introduzidos, a partir de 1870, tendo como referência o debate romântico sobre os fundamentos da literatura e da cultura brasileira, em oposição ao passado colonial (VENTURA, 1991, p. 12-3).

Nesse aspecto, Ventura nota que começa a surgir uma relação entre crítica e história cujo intuito seria, além de contribuir para a formação de uma nacionalidade brasileira, dar seguimento à tradição romântica, enfatizando tanto o aspecto individual quanto a expressão de uma coletividade. Assim, na tentativa de estabelecer uma continuidade entre história e natureza, foram adotados modelos baseados em critérios positivistas e científicos dentro do conjunto de obras:

A valorização da natureza local correspondeu às necessidades ideológicas de uma recém-constituída *elite nacional*, composta de europeus ou de americanos com ascendência europeia, que ocuparam as funções antes desempenhadas pela administração colonial. A nova elite procurou legitimar o direito à *autodeterminação* nacional, em oposição às antigas metrópoles, e ao *domínio* sobre os grupos de ascendência não-européia ou marginais aos centros de decisão política. A ilustração europeia foi integrada como instrumento de oposição ao mando colonial, contribuindo para a emancipação política, sem trazer, porém, a transformação das estruturas sociais e econômicas (VENTURA, 1991, p. 33).

Araripe Júnior foi o primeiro crítico a reconhecer no Brasil o estilo **original** e tropical. A novidade de sua reflexão consiste em formular uma teoria baseada na mescla dos fenômenos estéticos com aqueles psicológicos e socioculturais. Na

concepção do crítico, o pensamento estrangeiro, quando em solo brasileiro sofreria uma adaptação diante do cenário nativo. Como ressalta Fernandes (2001, p. 46):

Araripe Junior procura caracterizar o brasileiro em função de seu meio, de sua realidade natural e cultural. “Cada caráter assimila, do ambiente que o cerca, tudo quanto lhe é assimilável, e repele o resto, exatamente como a planta, que observa os elementos necessários para a composição da seiva.” E o estilo de cada escritor seria resultante do conflito entre temperamento de cada indivíduo e o mecanismo das formas literárias já criadas por um povo, por um grupo ou por uma escola. Embora aponte características negativas no brasileiro — sensual irrequieto, vítima do entusiasmo fácil, do desejo do brilhar —, não o desvaloriza, mas, pelo contrário, é bastante otimista. Não é desprezando o brasileiro e seu contexto social, conclui ele, que se vai conseguir nacionalizar a cultura e a produção literária do país, em busca da tão almejada liberdade em relação ao velho continente.

Também adotando modelos críticos europeus, Sílvio Romero procurou estabelecer o conceito de literatura a partir do debate entre as ideias de meio, raça e momento, de Taine, como bem observa Ventura (1991). Partindo dessa premissa, a obra deve possuir a expressão emocional de um povo e, para tanto, seria necessária a atuação do elemento mestiço na construção da brasilidade; todavia, o autor incorre no impasse de manter a imigração europeia enquanto elemento de fortalecimento brasileiro:

Sílvio Romero formulou, em sua história literária, a *epopeia da nacionalidade*, fábula cujas origens míticas se situam na gênese do mestiço e no cruzamento de culturas, matrizes da diferenciação progressiva do povo e da sociedade nacional, de acordo com os padrões darwinistas e evolucionistas. Estabeleceu o esquema da formação e da presença do “espírito” nacional, segundo o modelo *épico* da continuidade ininterrupta. Ao mesmo tempo, introduziu um tom trágico e pessimista, representado pela natureza tropical ou pela degeneração racial, concebidas como ameaças ou obstáculos à sociedade e à cultura (VENTURA, 1991, p. 166).

Desse modo, notamos que a nação se constrói através de um movimento dual entre identidade e diferença, reprodução europeia e tentativa de diferenciação. Nessa dupla perspectiva, a crítica e a historiografia foram marcadas pelos modelos naturalistas, introduzindo na literatura brasileira uma visão exótica e ao mesmo tempo depreciativa sobre a sociedade local. Essa tensão, fruto do ecletismo das correntes positivistas, evolucionistas e racistas, transplantadas para o Brasil, orienta o pensamento dos escritores até meados da década de 30, projetando as matrizes culturais de base documental:

Modelos, como “estilo tropical” (Araripe Junior) ou “poesia mestiça” (Sílvio Romero), são representativos dos padrões de *estilo crítico e historiográfico*, formados, no Brasil e na América Latina, pelo sincretismo de teorias e

conceitos europeus, deslocados de suas funções de origem. Esses modelos sincréticos reduzem a literatura e a cultura à ação de fatores naturais, tais como o clima, o meio, a natureza, a mestiçagem e ao caráter, e colocam, em segundo plano, os conflitos culturais e a singularidade histórica dos objetos enfocados (VENTURA, 1991, p. 40).

Süssekind (1984), ao comentar sobre a formação cultural brasileira, ressalta a tendência para a representação mimética na construção das obras literárias herdadas do naturalismo e ainda disseminadas em nosso território. Ao procurar explicações para tamanha repetição dos conceitos de base cientificista, que buscam nos fatores externos uma tentativa de justificação da existência da obra, a crítica nota a continuidade histórica da estética naturalista no sentido de apagar as divisões, dúvidas e embates existentes na sociedade:

Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribuiu para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade. Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição. E não é muito difícil reparar que não é só uma estética, mas uma ideologia naturalista o que se repete na ficção brasileira (SÜSSEKIND, 1984, p. 39).

Ao utilizar a analogia **Tal pai, tal filho**, Süssekind (1984) expressa o anseio da crítica existente no Brasil, não apenas em termos de produção, mas de julgamento literário, ao vincular os escritores à responsabilidade de darem continuidade a uma tradição. Assim, o texto literário deveria reforçar as características prévias do autor, duplicando objetivamente uma realidade, sem, no entanto, apontar para as ambiguidades existentes do confronto entre o sujeito e a dinâmica social:

Não é o romanesco, o literário, o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com “verdade” e “honestidade” aspectos da “realidade brasileira”. Importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a literatura, cedam lugar à perseguição naturalista de um *décor* brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional. Repete-se, no que diz respeito à literatura brasileira, à exigência de que *radiografe* o país. Mais que fotografia, o texto se aproxima do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas nacionais. A ordenar descontinuidades e diferenças. A buscar uma identidade chamada Brasil e uma estética naturalista que permutam uma simetria perfeita à máxima: Tal Brasil, tal romance (SÜSSEKIND, 1984, p. 38).

A respeito da evolução cultural brasileira, Antonio Candido nota que o decênio de 30 foi marcado pela tentativa de superação do sentimento de inferioridade em

relação aos moldes europeus em compasso com o fascínio pela efetivação da dependência cultural. Nessa dinâmica de autoafirmação, instalou-se no Brasil a tensão entre os dados locais e cosmopolitas:

O regionalismo, que desde o início do nosso romance constituiu uma das principais vias de autodefinição da consciência local, com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, transforma-se agora no “conto sertanejo”, que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Forneceu-lhe o “conto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético (CANDIDO, 1973, p. 113-4).

Antonio Candido (1973) observa que aos poucos se constituiu no Brasil um período novo. Nota que nos anos 20 e 30 houve um admirável esforço em construir uma literatura que se preocupasse com os problemas universais e ao mesmo tempo com uma fidelidade aos aspectos locais, mas que, a partir de 1940, um movimento inverso predominara em nossa literatura, tendendo a amenizar o regionalismo folclórico em prol de um desenvolvimento dos problemas interiores:

Desenvolve-se, desse modo, o que parece constituir um dos traços salientes dessa fase: a separação abrupta entre preocupação estética e a preocupação político-social, cuja coexistência relativamente harmoniosa tinha assegurado o amplo movimento cultural do decênio de 30. Com a definição cada vez mais clara das posições políticas (não só entre direita e esquerda, como antes, mas dentro da própria esquerda e da própria direita), os escritores políticos se tornaram cada vez mais sectários, no sentido técnico da expressão. Tornaram-se especializados na direção propagandística e panfletária, enquanto por outro lado os escritos de cunho mais propriamente estético (sobretudo a poesia e a crítica, os dois gêneros em expansão nos nossos dias) se insulavam no desconhecimento, propositado ou não, da realidade social (CANDIDO, 1973, p. 127).

É nesse contexto, ainda marcado pela tradição documental do século XIX, que emergem escritores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, os quais fazem novo uso da linguagem. Em seus textos, problemas tensionados pela sociedade parecem estar permeados na construção verbal, isto é, uma **forma que narra**, nos dizeres de Candido, daí o grande impacto causado no público acostumado com romances cuja unidade temática ocupava um plano explícito. Assim, ao problematizar a realidade por intermédio de uma linguagem descontínua e metafórica, Lispector causa na crítica da época um desconforto para lidar com a recepção de sua obra até então desconhecida:

A autora colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. A descoberta do quotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminhos para mundos novos (CANDIDO, 1943, p. 128).

A seguir, discutiremos, brevemente, alguns aspectos da obra **A maçã no escuro**, de Clarice Lispector, observando como, por meio da formação de imagens descontínuas e melancólicas de um personagem, a autora põe em xeque a ideia de progresso da sociedade.

3 A MAÇÃ NO ESCURO, DE CLARICE LISPECTOR

A obra de Clarice Lispector tem sido considerada, pela crítica, como diferencial dentro da prosa brasileira por apresentar uma narrativa cujo grau de fluidez linguística valoriza e possibilita o contato dos leitores com aspectos psicológicos de seus personagens. Tais aspectos apresentam perspectivas para além do próprio texto literário, como seu contexto histórico e político. Nesse sentido, ao romper com os conceitos canônicos, a obra de Clarice instala uma narrativa marcada pela fragmentação, e passa a não estar relacionada com a ideia de totalidade exercida, sobretudo, pelo narrador, como aquele que tem a plena consciência de todos os aspectos da narrativa.

Assim, notamos no conjunto de sua obra, a presença de um enredo que não possui uma cronologia, dificultando o encadeamento lógico da própria narrativa, o que resulta em uma mescla entre ações presentes e passadas, bem como um ambiente que, ao invés de valorizar aspectos exteriores, tem como grande cenário o indivíduo, sujeito problematizador, devido aos impactos do mundo exterior. Esse procedimento artístico representou para a crítica dos anos 40 um grande desafio, pois seus textos trouxeram à baila novas questões estranhas aos métodos de análise até então utilizados para julgar as obras presentes no cenário nacional.

Observamos que, apesar de constituírem o epicentro da narrativa, os personagens foram concomitantemente esvaziados de uma preocupação social pela crítica, exatamente pelo movimento da escrita de Clarice Lispector, fecundado a partir do exterior, mas, relativizado num movimento de ações internas. Entendemos, entretanto, que há na obra de Clarice Lispector indícios de uma inquietação em conhecer o passado histórico, não necessariamente através de um estilo que tenta

descrever a realidade de modo fidedigno, mas formando imagens descontínuas e melancólicas de seus personagens, como visto no protagonista Martim, de **A maçã no escuro**, quando, a nosso ver, a escritora critica e põe em xeque a concepção de progresso existente em nossa sociedade.

Nas primeiras linhas do romance há algo pouco usual na narrativa de Lispector: a tentativa de demarcação temporal na fuga de Martim para o campo, quando percebemos, logo em seguida, que o referente cronológico é diluído pelo aspecto tenebroso que a natureza assume ao fundir-se com o homem:

Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu. Nada agora diferenciava o sono de Martim do lento jardim sem lua: quando um homem dormia tão fundo passava a não ser mais do que aquela árvore de pé ou o pulo do sapo no escuro (LISPECTOR, 1999, p. 13).

Na tentativa de compreender o que sente, Martim expressa o mundo de modo ambíguo. A busca sem resposta instala um sentimento de incompletude, o que configura o seu caráter melancólico:

Nas trevas nada viu da sacada, e nem sequer adivinhou a simetria dos canteiros. Algumas manchas mais negras que o próprio negrume indicaram o provável lugar das árvores. O jardim não passava ainda de um esforço de sua memória, e o homem olhou quieto adormecido. Um ou outro vaga-lume tornava mais vasta a escuridão. Esquecido do sonho que o guiara até a sacada, o corpo do homem achou bom se sentir saudavelmente de pé: é que o ar suspenso mal alterava a escura posição das folhas. (...) Martim percebeu o silêncio e dentro do silêncio a sua própria presença. Agora através de uma incompreensão muito familiar, o homem começou enfim a ser indistintamente ele mesmo (LISPECTOR, 1999, p. 16).

Notamos durante toda a trajetória de Martim um mecanismo de autopunição, ao privar-se do contato com os seres humanos. A partir do suposto crime, o personagem reconhece a culpa e busca purificação. Nesse ínterim de vida e morte, o narrador liga o leitor à consciência angustiante do personagem e suas atitudes, nem sempre condizentes. Dentro do próprio processo dramático, Martim aponta para o desconsolo existencial, quando afirma o absurdo de viver privado da fala humana:

Assim, de aproximação penosa em aproximação penosa — tendo Martim nesse caminhar um sentimento de sofrimento e de conquista — ele terminou se perguntando se tudo o que ele enfim conseguira pensar, quando pensara, também não teria sido apenas por incapacidade de pensar uma outra coisa, nós que aludimos tanto com máximo de objetividade. E sua vida toda não teria sido apenas alusão. Seria a máxima concretização: tentar

aludir ao que em silêncio sabemos? Tudo isso Martim pensou, e pensou muito (LISPECTOR, 1999, p.173).

O elemento construtivo em Martim liga-se ao lado antissocial, uma vez que ele trabalha observando lentamente de que maneira poderia diferir-se do modo de agir anterior. Nesse caso, notamos que as imagens que começam a fazer parte do personagem se ocultam e, ao mesmo tempo, revelam um choque sofrido:

E ali estava ele. Que pretendia apenas anotar, nada mais que isto. E cuja inesperada dificuldade era como se ele tivesse tido a presunção de querer transpor em palavras o relance com que dois insetos se fecundam no ar. Mas quem sabe — perguntou-se então na perfeita escuridão do absurdo — quem sabe se não é na expressão final que está o nosso modo de transpor os insetos se glorificando no ar. Quem sabe se o máximo dessa transposição está exatamente e apenas no querer... (E assim ele estava salvando o valor de sua intenção, dessa intenção que não soubera se transformar em ação.) Quem sabe se o nosso objetivo estava em sermos o processo. O absurdo dessa verdade então o envolveu. E se assim for, oh Deus — a grande resignação que se precisa ter em aceitar que nossa beleza maior nos escape, se nós formos apenas o processo. Assim, pois, sentado, quieto, Martim falhara. O papel estava branco. As sobranças franzidas, atentas (LISPECTOR, 1999, p.174).

A modernidade traz em si a insígnia do suicídio e do tédio, pois o desencadeamento das forças produtivas mostra-se superior aos reais impulsos naturais no indivíduo. Resistir a esse processo é revestir-se de um ato heroico, pois, no momento que Martim tem dificuldade de adaptar-se tanto à cidade quanto à vida solitária, ele tenta sutilmente criar meios para sobreviver a partir da junção dos elementos por onde passa, na tentativa de criar algo útil para a humanidade:

[...] somos inteligentes demais para nossa lentidão. Assim, sem entender por que cargas d'água pensara na sua mãe, agora apenas percebia que pensara; e grunhiu aprovando seu sentimento filial, com aquela tendência que ele tinha para homenagear. Estava um pouco intrigado por ter pensado na sua mãe. Embora concordasse; de um modo geral ele concordou. Não sabia com que, mais concordava. Que seria afinal de nós se não usássemos, como Deus, a obscuridade? Então, sem propriamente acompanhar o caminho de seu pensamento, descobriu — sozinho e sem auxílio de ninguém! — que Deus e as pessoas escrevem por linhas tortas! (LISPECTOR, 1999, p.313-4)

Observamos, assim, que o modo de construção linguística clariceana aponta para os conflitos existentes entre o indivíduo e o meio, não necessariamente preocupando-se em descrever a realidade num ritmo de causa e consequência, mas num movimento dialético, em que o próprio material verbal articula-se como tentativa de resistir e recuperar o passado histórico por intermédio da melancolia.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos que na obra **A maçã no escuro**, assim como em boa parte da obra de Clarice Lispector, há uma recorrente luta do sujeito, por meio da linguagem, contra o isolamento da vida em sociedade, tão pobre em experiências coletivas e comunitárias. Nesse aspecto, a narrativa clariceana dialoga, na análise que ora se lhe apresenta, com os problemas da narração levantados por Walter Benjamin, como se pode observar no protagonista Martim, que reclama indiretamente pela presença de um sujeito responsável por dar continuidade à tradição através do monólogo que não se esgota em sua existência. Assim, propomos para **A maçã no escuro** uma análise pautada sob uma perspectiva não totalizante, que insira a obra com as demais que possuem uma preocupação com os problemas sociais.

ITINERARY OF THE ROMANCE:

FROM MODERNITY TO MARTIM'S MELANCOLIA IN A MAÇÃ NO ESCURO,
BY CLARICE LISPECTOR

ABSTRACT

This paper aims to investigate the relationship between melancholy and modernity. To do this, we analyze the character *Martim*, protagonist of the novel *A maçã no escuro* (1961), by *Clarice Lispector*, trying to understand the disruption caused by *Lispector's* work related to the representation forms of Brazilian novel. We draw a general overview of the genre since its rise in the eighteenth century, in the European context up to its establishment in Brazil. We note that the melancholy, present not only in the protagonist of *A maçã no escuro*, but in *Lispector's* literature as a whole, points to historical contradictions related to the production context. The antagonistic modernity marks are evident in Clarice's work, if we consider its contrast with the documentary characteristic identifiable in the regionalist prose of the 30s. In this respect, the novel can be analyzed while genre par excellence, which enshrines the manifestation and the recognition of the individual subjectivity in the narratives named as modern, which does not put us away from an approach that is focused on understanding the literary object as a response and that is, at the same time, critical and reflective.

Keywords: *A maçã no escuro*; *Clarice Lispector*; melancholy; Literary Criticism.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 245-246.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. **No raiar de Clarice Lispector**. In: Vários escritos. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. [1943]
- _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.
- CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. 9ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995,
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Os contrabandistas do pensamento – impasses da crítica literária brasileira no final do século XIX**. Revista Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, n° 55, p. 29-54, jan./jun. 2001.
- LISPECTOR, Lispector. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro, Rocco: 1999.
- _____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro, Rocco: 1998.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico- filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2000.
- _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico**. São Paulo, Martins/Edusp. V. II, 1944.
- MORETTI, Franco. **O século sério**. Traduzido por Alípio Correa e Sandra Correa. In: **Novos Estudos**, 2003.
- SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual Romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo**. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.