

O ROMANCE 1

A cultura do romance

Franco Moretti (org.)

tradução Denise Bottmann

COSACNAIFY

onde o Mestre se encontra como prisioneiro e vítima, o qual, com sua dedicação espiritual à busca da Verdade, é a antítese daquele mundo: a sátira é “antissovietica”, visto que se trata da Rússia pós-revolucionária, mas pode-se imaginá-la apontando para uma outra sociedade de massa, mesmo que menos opressora do que a totalitária. O ponto de vista da sátira, com efeito, é extremamente elevado: o de um Evangelho relido em chave mística. Nesse Evangelho, rescrito pelo Mestre e que o leitor vem a conhecer através de diversas fontes (o relato de Woland, que foi testemunha dos fatos; o sonho de Ivan Bezdomnyi, que sofre uma transformação desde seu aparecimento no início do romance; o manuscrito do Mestre, prodigiosamente reconstruído por Woland), um Evangelho que se torna uma espécie de texto absoluto, cujos protagonistas, Hanozri e Pilatos, estão presentes no romance quase como se tivessem saído do texto evangélico; neste Evangelho, Jesus é uma figura mais do que humana, misteriosamente divina, e Pilatos, verdadeiro protagonista do verdadeiro romance do Mestre, aparece como figura humana, demasiado humana, capaz de viver o drama da dúvida, da solidão, da vileza, num infinito confronto com aquele que enviou para a morte, obedecendo à plebe e ao poder. A plebe e o poder como entidades coletivas, e os seres humanos individuais enquanto dotados de liberdade são os portadores do Mal e do Bem: o demônio é uma espécie de provocador e experimentador que, como uma subdivindade sujeita à divindade suprema que tem sua emanção no bondoso Jesus, cumpre uma missão em Moscou para salvar o Mestre e seu manuscrito, divertindo-se em demonstrar que o “homem novo”, pretense resultado da vontade revolucionária, não é menos miserável do que o homem antigo.

O Mestre e Margarida se encerra com a dissolução do passado (o mundo de Jerusalém), cujos protagonistas, Jesus e Pilatos, saídos do tempo, prosseguem no além-tempo, um diálogo iniciado no romance do Mestre, naquele além-tempo e além-espaço onde o Mestre e Margarida foram acolhidos, numa esfera inferior, enquanto o presente, o cotidiano moscovita, depois das “experiências” feitas por Woland e seu séquito, retoma sua rotina. Apenas Ivan Bezdomnyi mudou, mas não ao ponto de se tornar outra pessoa, inteiramente estranha àquele cotidiano. O romance se encerra em si mesmo, como uma esfera mágica, cuja superfície pura e cristalina mostra fatos e figuras misteriosas e fascinantes. É inútil tentar procurar seus mecanismos ocultos: a esfera, sem revelar como é feita, mostra suas visões a cada vez que a escrevamos, sem jamais esgotar seus significados. É a esfera que Mikhail Bulgakov continuou a fazer rolar até sua morte, na cidade terrena onde vivera o Mestre antes de ascender à cidade celestial com que havia sonhado.

CLAUDIO MAGRIS

O romance é concebível sem o mundo moderno?

Em uma página de diário, Croce escreve que “o autor de romances Moravia” foi encontrá-lo naquele dia. A nota traz sua inconfundível malícia, aquele humor fêrino, sagaz e penetrante, que talvez permaneça o gênio maior e mais duradouro de *don Benedetto*; a caprichosa qualificação, “autor de romances”, também e sobretudo é um rude rebaixamento de Moravia e uma limitação implícita de sua importância e de sua fama, como se o nome “Moravia” não fosse por si só bastante e houvesse a necessidade de especificar sua profissão ou algum outro elemento, como se se tratasse de um visitante anônimo qualquer, para conferir-lhe uma identidade.

A definição, ademais, não soa como um elogio. Isoladamente neutra, como uma informação de passaporte, parece quase redutora, a indicação de uma atividade honesta e respeitável, ao menos pela boa vontade, mas não especialmente brilhante e portanto situada em um nível pouco elevado da vida do espírito; mais o exercício de uma função prática – por certo dialeticamente útil – do que uma criação de poesia, do que para Croce é a poesia. Certamente, Croce gostou de alguns romances e soube interpretá-los, mas o romance permaneceu, fundamentalmente, estranho à sua estética e à sua crítica. Não por acaso, pois o romance é expressão daquela modernidade radical, daquele mundo moderno que ele celebrava como progresso

e como afirmação do espírito – a história como história da liberdade, o liberalismo libertado de dogmatismos políticos e religiosos e assim por diante – mas que a sua natureza mais íntima impedia-lhe de compreender e compartilhar o modo de ser e de sentir, as transformações da sensibilidade e da própria subjetividade em sua relação com o mundo, a empoeirada, parodística, por vezes degradada mas aventurosa e radicalmente nova odisséia.

O romance nasce e cresce quando se desfaz a civilização agrária e a ordem feudal, espelho de estruturas perenes – ou ao menos de longuíssima duração – do ser, que são e permanecem as categorias essenciais da fantasia e do gosto de Croce, de seu modo de enxergar e viver o mundo e de acolher sua evolução. No plano político, Croce exalta a burguesia, que destruiu o classicismo agrário e criou e amou o romance, mas no plano estético ele permanece completamente estranho e insensível à moderna “prosa do mundo” que, como poderia ter-lhe ensinado seu caro Hegel, constitui a premissa e essência do romance. Croce soube viver – e com inteligência desabusada – contemporaneamente a política moderna, mas não a cultura, a arte, a literatura, ou seja, a maneira pela qual os homens vivem a vida e, em consequência, também a política: é um contemporâneo aguerrido de Mussolini e de Lênin, mas não de Kafka.

Pode-se imaginar o romance sem o mundo moderno? O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto. Decerto, o termo “romance” remonta à época medieval, e há os romances gregos, mas se poderia dizer que estes, quando merecem ou justificam o nome, já trazem – em formas embrionárias e com todas as características culturais, sociais e estilísticas de suas épocas – aquelas características de modernização, para bem e para mal, e de ambivalência que definem o verdadeiro romance: sua relação com a dissolução da épica, a ambivalente simbiose de crise epigonal e inovação técnica, resíduos do universo épico remodelados e recompostos em novas estruturas, declínio de antigos valores e arrojada construção da realidade; mistura de estratégias narrativas populares, *serial* e *feuilletons* que fascinaram o público antigo, como mais tarde o burguês, polifônica contaminação de gêneros – e especialmente de registros e temas – altos e baixos. De resto, o fim do mundo antigo parece, cada vez mais, um espelho do fim do moderno (também do pós-moderno?) e da elusiva iminência de algum outro, e radicalmente diferente, que percebemos mas não sabemos definir nem imaginar.

O primeiro romance em sentido próprio é o incommensurável *Dom Quixote*, que, segundo Dostoiévski, seria suficiente, sozinho, para justificar a humanidade aos olhos de Deus; a partir de seu modelo, séculos mais tarde, o romantismo inventa e codifica o romance como expressão por excelência da modernidade. Em *Dom Quixote* o *epos* e a confiança no *epos* restam o próprio fim e a própria ilusão, sem deixar de aventurar-se pelas estradas esburacadas do mundo, como se este fosse floresta encantada, cheias de poesia e de significado. O romance nasce com essa desilusão e com essa desencantada e paradoxal resistência; é a epopeia do desencanto e conserva e esbanja, ao menos no início, na lúcida descoberta e na narração do triunfo da prosa, o eco e a ressonância da poesia e da epopeia.

“O grande estilo épico”, escreve Hegel, “consiste no fato de a obra parecer cantar-se sozinha e apresentar-se como autônoma, sem ter na frente o nome do autor”; se sozinho é um, nenhum e muitos. O herói do *epos* – e com ele o autor – sente viver em um mundo poético, ou seja, sensível e concreto, rico de significados e viver em um mundo poético, ou seja, sensível e concreto, rico de significados e de poesia como as florestas do mito antigo, povoadas por deuses. É a condição, “originariamente poética” do mundo, como Hegel a chama, na qual os valores, as normas éticas, a unidade da vida não são sentidas pelo indivíduo como algo imposto exteriormente, mas como fundido e temperado em sua disposição de espírito, que ignora qualquer cisão.

O sujeito se sente em harmoniosa e inocente unidade consigo mesmo e com a vida, que lhe parece repleta de sentido. A variedade das coisas parece unificada em uma ordem superior, iluminada por um significado que lhes confere um valor insubstituível e transforma as descartáveis bacias de barbeiro no elmo de Manbrino, como queria *Dom Quixote*, único e irrepetível.

Essa condição originariamente poética acaba, segundo Hegel, com a modernidade do trabalho, um estágio adulto que prescreve fins objetivos, aos quais o indivíduo deve propender mesmo contra a sua individualidade, adequando-se ao progresso social que exige a sua especialização – ou seja, a restrição de seu desenvolvimento pessoal, a renúncia à formação completa de sua personalidade, favor de um aumento unilateral de sua capacidade de especialização profissional. Quando se instaura essa cisão, as determinações universais que guiam a ação humana – diz Hegel – não fazem mais parte da alma do indivíduo, mas se erguem ante ele como uma coação estranha, como uma “ordenação prosaica” das coisas. A abstração e a natureza mecânica do trabalho parecem desautorizar o sujeito e contrapor à sua poesia do coração – à sua exigência de viver uma vida verdadeiramente *sua*, experiências irrepelivelmente individuais e significativas – a “prosa

do mundo”, a rede anônima de relações sociais, na qual se encontra apenas como meio, a ser empregado pelo mecanismo social para finalidades que lhe escapam. Hiperion, o herói do romance-poema de Hölderlin que sonha o renascimento da Hélade, ou seja, o nascimento de uma nova civilização total e harmoniosa, fala de uma vida cortada pela raiz, do homem que era – e deveria e deverá voltar a ser – tudo e que, ao contrário, é nada.

O romance nasce do triunfo da “prosa do mundo”, que se põe – e é percebida e afirmada filosoficamente – como guinada de período na história, mudança subversora da sociedade e da relação entre os homens, suas vidas e da narração de suas vidas: como guinada metafísica da história, de que a verdadeira metafísica é um elemento fundante. A modernidade é essencial, entre outras coisas, a ideia de domínio da história e da natureza, do projeto capaz de mudar-lhe e dirigir-lhe o curso. Não importa o fim a que se proponha, esse projeto comporta a sensação concreta – que sempre irá aumentar até se exasperar em nossos dias – de uma mutabilidade vertiginosa de tudo o que se mostrava – ao menos em relação ao tempo histórico do homem – como eterno e imutável. O próprio homem, pouco a pouco – ou seja, suas paixões, suas percepções, sua consciência, sua lógica, seu ser –, surgirá mutável em sua essência, e mutável surgem, por consequente, os próprios cânones e ideais de poesia e beleza. O romance é o gênero literário por excelência dessa transformação universal, que envolve e destrói todo classicismo, todo Belo poético eterno, e não permite mais crer que, sobre os modernos, brilhe ainda o mesmo sol de Homero. Não é difícil entender por que não era um gênero literário particularmente agradável a Croce, para quem a alternativa poesia/não poesia tinha um estatuto imutável.

O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na “prosa do mundo”; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostalgia interioridade e uma realidade exterior indifferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisséia de uma desilusão. Hegel, entretanto, acreditava e esperava que o romance fosse a nova epopeia burguesa, mostrando como o sujeito, superada a exigência juvenil da poesia do coração, inseria-se judiciosamente “na concatenação do mundo”, subordinando-se à realidade prosaica das relações sociais, que no princípio haviam-no aterrizado. O conflito entre o indivíduo e o fluxo do mundo deveria conduzir, portanto, passando pelas forcas caudinas¹ do desencanto e da depressão

1 Na história da Roma republicana, episódio em que os romanos são subjugados sob duras condições, após a segunda guerra samnita (326-304 a.C.). [N.E.B.]

subjetiva, a um epílogo positivo, ao reconhecimento de uma totalidade social na qual se integrar e à aceitação consciente do duro preço – a exaurição do indivíduo – que o progresso histórico exige.

A “moderna epopeia burguesa”, inspirada nesta fé dialética, será de fato quase inexistente; uma realização sua – por certo não muito importante – poderá ser paradoxalmente, por exemplo, o romance realista-socialista ou stalinista, que re-presentará a construção de um mundo épico, coletivo – a revolução, a sociedade comunista, os planos quinquenais –, capaz de conferir significado à vida dos indivíduos que se lhe submeterem, mesmo sendo triturados.

Antes que “epopeia moderna”, como queria Hegel, o romance moderno será a antiepopeia do desencantamento, da vida fragmentária e desagregada. Talvez apenas o romance setecentista, anterior à Revolução Francesa, revele um caráter de epopeia moderna, que aceita até o fim a “prosa do mundo” e nela encontra o espaço para a própria aventura vital, emancipada de qualquer código valorativo. O *Tom Jones* de Fielding é uma autêntica epopeia burguesa, uma alegre correspondência entre um sujeito sem valores e um mundo sem valores, que se oferece inesgotavelmente ao seu inesgotável desejo e ao conflito sempre salutar. As personagens de Defoe – em primeiro lugar Moll Flanders, a cortesã indestrutível – constroem e desfrutam seus mundos confiando em suas energias vitais, que se afirmam graças à indiferença e à permutabilidade de valores, usados e descartados como roupas. Essa “epopeia moderna” está fundada na confiança em que da luta cruel e da contorência universal nasce uma liberdade maior.

A “mão invisível” de Adam Smith, deusa do mundo moderno, governado pela “ciência triste” da economia, rege portanto o ordenamento do universo romanesco como os deuses do Olimpo – e, acima deles, o destino – regiam o universo da épica? Também nesse caso, a ordem das coisas e seu êxito final não estão, porém, garantidos. O mesmo Adam Smith, de resto, usa a metáfora da mão invisível – como demonstrou Giorgio Gilbert – menos do que se acreditava (três vezes) e com uma fé incontestável em seu agir, mas menos incondicionalmente otimista do que se costuma supor.

De acordo com o diagnóstico de Fichte, retomado e evocado genialmente por Lukács muito mais tarde, o romance surge como o gênero literário de uma época, a moderna, que Fichte define época da culpa, da “completa pecaminosidade” ou da liberdade vazia, do feroz conflito que desagrega toda ordem, da luta egocêntrica e cruel de todos contra todos, da anarquia dos particulares desentraigados de qualquer totalidade.

Mesmo que Fichte acredite no advento final de uma era resgatada e liberada, ele sente a idade moderna como uma contradição inesperada e é por esse sentimento culpado de uma contradição desacorde que nasce a maior arte moderna e sobretudo o grande romance moderno. O sentimento de culpa, a “pecaminosidade”, não diz respeito, moralmente, ao indivíduo isolado, ao seu agir privado, pelo qual é subjetivamente responsável, mas à condição histórica geral, à impossibilidade objetiva de instaurar valores e de encontrar um sentido da vida, o caos e a angústia do mundo. O indivíduo experimenta o sentimento de viver em um mundo caído e o próprio sentimento é percebido como culpado: como ocorrerá com as personagens de Kafka, que se sentirão culpadas exatamente porque incapazes de renir sua condição de fraqueza e de vaidade, porque incapazes de resistir ao mecanismo do mundo que as ameaça, inadequadas à força – criadora e ao mesmo tempo destrutiva – da existência.

A melancolia, a sensação oprimida de sentir-se vítima, é vivida como culpa. Esse sentimento de culpa não menospreza o progresso e suas conquistas, nem se volta a idealizações nostálgicas e falsas do antigo, mas realça o nexo estreitíssimo entre o progresso e a violência das transformações que o realizam, o perigo que ameaça o indivíduo, que corre o risco de ser destronado e tragado em um anônimo indistinto.

A arte arroga-se a própria antítese da prosa moderna e simultaneamente o próprio entredamento desta última, a própria estranheza à vida e a impossibilidade de enraizar-se nesta, a própria falta de atualidade epocal. O moderno surge marcado pela falta de um código ético e estético, de um fundamento, de um valor central e fundante que dê sentido e unidade à multiplicidade da vida, que parece um acervo desconexo e desarticulado de objetos indiferentes. O romance nasce dessa desconexão e a reproduz. Ele é urbano e a grande cidade moderna, emblemática do moderno, logo aparece como alegoria da caducidade, de um tumultuoso progresso, que transforma o mundo e constrói realidades cíclicas, mas também e sobretudo acumula ruínas.

O romance é com frequência uma mistura de celebração e crítica da modernidade: o que mais conta é que, assim, esta última se torna sua respiração, a circulação de seu sangue. O romance é simultaneamente a cruel representação e a manifestação do novo demônio do mundo moderno, o consumo. O romance é o gênero literário burguês por excelência e a burguesia é criadora e protagonista do mundo moderno e de seu nexo de produção e consumo; ela produz e consome romances, em um ciclo e em um ritmo que torna difícil dizer – como, de resto, em toda atividade do *homo oeconomicus* – se é a demanda que condiciona a oferta ou

vice-versa. “A burguesia” escreve Giuliano Baiomi, “vive diretamente a instabilidade do moderno”, aquela “variabilidade da vida histórica” destacada por Simmel.

O romance – criatura e voz dessa instabilidade – insere a literatura no mecanismo do consumo e da concorrência, no mercado, realidade deliciosamente moderna. Em seu genial ensaio “Sobre o estudo da poesia grega” (1797), Friedrich Schlegel observa que o Belo e o objetivo do classicismo foram substituídos pelos modernos “interessante”, novo e excêntrico, que devem estimular com surpresas, cada vez mais excitantes o gosto de consumidores cada vez mais sofisticados e, portanto, necessitados de solicitações e estímulos de intensidade crescentes, como no uso de uma droga que reclama doses maiores e novas combinações.

Inventor do romanismo, Schlegel teoriza a arte da vanguarda contemporaneamente, com suas experimentações necessariamente cada vez mais radicais e a produção massificada, como processos indispensáveis aos novos tempos. O romance – pense-se na contaminação do romântico promovida por Schlegel – apropria-se radicalmente do consumo, destino do moderno, e integra-se, em diversos níveis, no mecanismo do “interessante”: do interessante por atacado ao mais refinado e ao poeticamente grandioso.

Ele ainda se apropria do novo sentimento do tempo característico do moderno, tornando-o sua estrutura profunda: a consciência peculiar, nova em relação à tradição precedente, do efêmero, da caducidade, do tempo entendido como melancolia. O grande tema da moda – presente em *Manon Lescaut*, bem como em tantas páginas de Goethe, para mencionar só alguns exemplos – combina sedução e caducidade, eros, artifício e instabilidade tornados substância do vivido. Por esse caminho surgirão obras-primas da literatura romanesca e universal, de *O vermelho e o negro* a *Niels Lyhne*, de *A educação sentimental* a *Obliovion*, odisséias extraordinárias do indivíduo moderno expatriado da transcendência e sujeito a um tempo que não chega a cumprir-se, a uma vida que é um mero dissipar da vida mesma.

O romance também é impensável sem a nova função do dinheiro, que nasce com a ascensão da burguesia. O dinheiro se torna um protagonista da literatura, especialmente narrativa: o grande romance inglês setecentista – para dar um exemplo apenas – articula sua aventura também levando em conta a nova qualidade do dinheiro, o ritmo de sua circulação, de sua mobilidade e fluidez que transforma existência, elimina fronteiras e ergue outras, rompe e forja grilhões. O dinheiro parece escorrer como sangue nas veias, até confundir-se com a vida, com as pulsões do indivíduo liberto da tradição e entregue ao mundo, que o eleva ou avilha.

Em uma passagem do *Fausto* goethiano, Marx via uma das primeiras expressões da nova natureza demoníaca do dinheiro e uma das primeiras intuições da essência do capitalismo, no qual o dinheiro não se limita a oferecer bens, mas transforma a pessoa, torna-se um modo de ser e torna-se sobretudo instrumento de uma permutabilidade universal, que pode converter uma coisa – também afetos e valores – em outra qualquer. De Deífoe a Goethe ou a Balzac, para citar apenas alguns nomes, o dinheiro e os seus diversos, até opostos, empregos – o consumo, o investimento, a especulação – são inseparáveis do quadro de sedução e violência que a literatura – com sentimentos e opiniões diversos, de acordo com os autores, as épocas e as situações – traça, narrando a vida, o encontro e o desencontro entre o indivíduo e a realidade.

A nova concepção do dinheiro é indissolúvel do gênero literário por excelência que narra essa modernidade capitalista, o romance. Este último se torna inclusive um protagonista do mercado, com *bestsellers* (impenáveis em épocas precedentes) como *As aventuras de Robinson Crusoe* ou *Os sofrimentos do jovem Werther*, mas, acima de tudo, assume e interioriza o mercado na própria estrutura. A literatura austríaca constitui um caso à parte. Nela, esse sentido do dinheiro está quase ausente e a economia – embora cultivada, com resultados excepcionais, por grandes escolas de pensamento, da era teresiana ao século XX – nunca se torna uma *Weltanschauung*; uma visão de mundo, mas permanece – apesar de seu alto grau de complexidade científica – a velha crematística aristotélica, a arte de equilibrar os balanços, arte requintada a ser aprendida com rigor e necessária, mas para criar as premissas que tornam possível a realização de valores que não pertencem à economia. Na literatura austríaca do século XIX o dinheiro é exorcizado, gasto na taberna, recebido como aposentadoria, imobilizado na propriedade agrária; nunca é investido, nunca se torna uma substância vital, como para as personagens de Balzac ou para Fausto, com sua emancipatória e devastadora atividade empresarial.

Não é por acaso que a literatura austríaca oitocentista, grande em outros gêneros, quase não conheça o romance. A cultura austríaca, que no século XIX, frequentemente, permanece atrasada em relação às grandes filosofias da modernidade, permeada pela fé no progresso imanente à história, torna-se uma cultura de vanguarda quando essa modernidade forte – com suas filosofias sistemáticas que tendem a confinar e ordenar em grandes sínteses a totalidade do mundo – entra em crise. A cultura austríaca torna-se, então, um posto avançado e um sísmógrafo sensibílimo da crise – Viena como “estação meteorológica do fim do mundo”,

dirá Karl Kraus –, um laboratório da interminável análise que decompõe cada unidade, a começar pelo próprio indivíduo; um observatório da incerteza, da indeterminação, do caos probabilístico que marcam a civilização contemporânea.

A literatura austríaca terá então grandes romances-antirromance; não afrescos sociais, mas afrescos da desintegração do tecido social e de toda unidade, inclusive a do eu – as obras-primas de Musil, Kafka e de outros grandes. A cultura austríaca é atenciosíssima à fenomenologia do moderno, tanto mais quanto menos aceita suas pretensões globais; ninguém entendeu como Karl Kraus, por exemplo, o poder midiático e a transformação dos meios de informação, mas exatamente por isso aquela civilização relutava a crer que a leitura dos jornais pudesse substituir a prece da manhã, como queria Hegel, mesmo quando acabava de proferir aquelas preces ou não mais soubesse a quem as endereçar. Exatamente por isso, a cultura austríaca foi uma fina intérprete da crise da modernidade forte, quando as certezas desta última desfizeram-se na incerteza, na indecidibilidade, na virtualidade, quando ao sentido da realidade – que com frequência absolutiza a realidade presente, considerando-a a única imaginável – contrapôs-se, com Musil, o sentido da possibilidade, o pensamento de que as coisas também poderiam muito bem ser de outro modo.

Mesmo esse romance radicalmente inovador e destruidor das estruturas narrativas é impensável sem a transformação do real e mais ainda da subjetividade que surge no mundo moderno; sem o processo de fragmentação e decomposição que invadiu todos os campos e sobretudo o eu, tornado uma “anarquia de átomos” (Nietzsche), um “outro” (Rimbaud), um “homem sem qualidades” (Musil), ou uma multiplicidade de núcleos e atributos desprovidos de um centro unificador, um conjunto de qualidades sem o homem. “Todo nosso ser”, escreve Musil, “não passa de um delírio de muitos.”

Na *Teoria do romance* – obra-prima ensaística ainda fundamental para entender o que ocorreu à vida e à narrativa da vida nos últimos dois séculos –, Lukács mostra como o romance move-se em um mundo no qual, à diferença do universo da épica, o sentido não é mais dado, imanente às coisas, ainda que latente, mas deve ser construído – quando não se mostra a impossibilidade de construí-lo, como ocorrerá progressivamente. No frontispício do romance moderno parece estar, como epígrafe recapitulativa, aquela frase terrível de Ibsen segundo a qual pretender viver – viver verdadeiramente – é para megalômanos. Naturalmente, Ibsen queria dizer que tal megalomania, a busca da verdadeira vida, é necessária, mas que somente a consciência do quanto ela seja temerária e difícil pode permitir aproximar-se dessa vida verdadeira.

O romance é a peripécia dessa busca, a odisséia de sua desilusão ou chegada, apesar de tudo, à plenitude de sentido; nascido da desagregação da épica, ele – principalmente o grande romance oitocentista – é também reconstrução de uma qualidade dela, de uma totalidade de vida.

O romance-epopeia não nasce da “prosa do mundo” como queria Hegel, de uma totalidade identificada com o puro mecanicismo social, mas de uma totalidade concebida em termos mítico-religiosos; ou seja, nasce de uma civilização agrária ou até pré-burguesa, pré-industrial. A épica moderna, ou seja, a arte capaz de alcançar o todo unitário da vida acima das cisões, não se reconcilia com a prosa social, mas a refuta e a transcende. O grande fôlego de Tolstói, que condensa a lei do todo na mazurca de Natasha, está embaizado em uma totalidade natural, ou seja, em uma sociedade e em uma ideologia que lhe correspondem.

Na literatura americana, para dar um outro exemplo, a totalidade épica não é expressa pelo *novel*, que se concentra na esfera social, mas pelo *romance*, afastado da verossimilhança realista-social ou psicológica e aberto à “visão intuitiva e poética do mundo”, como a pequena Pearl em *A terra escarlate*, de Hawthorne. Epopeia não é o romance burguês, mas o *romance* mítico-fantástico, livre – dizia Henry James – da sujeição à casualidade, à vulgaridade e ao prosaico cotidiano e insubordinado não apenas às determinações sociais, mas também aos problemas extremos e às coisas últimas, às interrogações sobre o destino, a culpa e a liberdade.

Essa épica, ainda próxima da natureza e ainda não fagocitada pela segunda natureza da técnica e das relações sociais, é frequentemente incompleta, “deixa o telhado para o futuro” – como diz Melville – porque trata em busca de um sentido último para a vida; não o possui de início, como o *epos* da tradição, mas o procura rompendo todo limite social “prosaico”. Esse *epos* pode narrar, como *Moby Dick* ou, mais tarde, os livros de Faulkner, a aniquilação da vida, mas não a extinção de seu significado. Também em anos recentes, o *epos* desenvolve-se contra o romance, às margens ou fora da civilização burguesa: na narrativa sul-americana, por exemplo, como revela a maior obra saída desse flão, o *Grande sertão: verdades*, do brasileiro João Guimarães Rosa, epopeia de uma vida errante no sertão que nunca perde, no fluir e na poeira de suas peripécias, o sentido da própria unidade faustiana. Também nesse caso, o fim objetivo que transcende o indivíduo não é a mediação social das relações de trabalho, tampouco é a negação subversiva, irônico-vanguardista, dessas relações, mas é um sentido mítico-religioso da unidade da vida, a confiança em um universal que une o múltiplo.

O romance é um paradoxo, uma lança de Aquiles que fere e cura; é tecido com as lacerações do moderno e simultaneamente abarca-o em uma nova totalidade. De Hugo a Dickens, a Tolstói ou a Dostoiévski o romance, nascido como fragmento da desagregação da épica, parece produzir aquela unidade e totalidade de vida que o moderno, de quem ele provém como Eva da costela de Adão, tende a despedaçar; celebra ideais e narra paixões, debate grandes questões sociais, mas também fornece informações e notícias, é um mapa de fantasia e até de conhecimento. Ou ele exaspera a negatividade (categoria substancialmente criada pelo moderno), a dissociação entre o indivíduo e a vida, a sua incompatibilidade.

O romance do eu, desde *Anton Reiser*, de Moritz, é o romance da negação do eu, de sua repressão e de sua anulação: alguns dos maiores heróis do romance moderno – ou melhor, daqueles que vivem e representam a crise da modernidade com *m* maiúsculo, de seus projetos de domínio da terra e da História – são, de algum modo e de diferentes formas, de acordo com os períodos e os contextos culturais, personagens sem mundo e sem história, de Frédéric Moreau a Oblomov, de Niels Lyhne ao escrivão Bartleby, de Josef K. a Peter Kien. Grande mundo épico e isolado fragmento inacessível convivem por vezes no mesmo autor, como em Melville, que escreveu *Moby Dick* mas também “Bartleby, o escrivão”.

Nada e ninguém escreveu a fundo o abismo, o impasse, Cila e Caribdes sem remissão do moderno como o romance: o riso de Zeno, que só pode provir de um romance, é a derradeira praia, tanto mais trágica quanto mais irônica e elusiva, do nihilismo ocidental. Sem este último, o romance europeu – ao menos como o conhecemos – não existiria; seu protagonista, sob tantas, tão diferentes e antitéticas máscaras, é o “super-homem” nietzschiano, o sujeito que se está transformando em uma mutação antropológica radical. Mas o “super-homem”, como dizia o próprio Nietzsche, está intimamente associado ao homem do subsolo de Dostoiévski. Como Nietzsche, este último efetivamente divisa em seu tempo e no futuro – um futuro que, em parte, ainda o é para nós, mas, em parte, já é nosso presente – o advento do nihilismo, o fim dos valores e dos sistemas de valores, com a diferença que, para Nietzsche, como lembra Vittorio Strada, trata-se de uma libertação a ser festejada e para Dostoiévski, de uma doença a ser combatida. Em Dostoiévski, em Tolstói e em tantos outros grandes autores do romance (ainda que não apenas do romance, obviamente, mas da literatura em geral) este último é o cenário do advento do nihilismo, fato da modernidade; de seu triunfo, de sua catástrofe e da resistência a ele.

Além disso, no romance, a realidade moderna constitui a própria estrutura narrativa. A descrição que Musil faz da metrópole é a radiografia do romance experimental, tentacular como ela:

Não damos, portanto, especial importância ao nome da cidade. Como toda metrópole, era constituída de irregularidades, alternâncias, precipitações, intermitências, choques de coisas e de eventos e, de permeanço, momentos de silêncio abissal: de trilhos e de terras virgens, de uma grande pulsação rítmica e do eterno desencontro e confusão de todos os ritmos; e no conjunto assemelhava-se a uma bexiga pulsante posta em um recipiente formado de casas, leis, regulamentos e tradições históricas.

Essa estrutura múltipla caracteriza também o protagonista de *O homem sem qualidade*, o grande romance interminável da limitada realidade contemporânea.

Em muitos romances – de *Berlin Alexanderplatz* às obras de Dos Passos e tantos outros exemplos – a complexidade, a organização, a desconexão e o caleidoscópico da vida na metrópole tornam-se montagem e colagem narrativa, estilo e respiro da narração. Em *Karl e o século vinte*, Rudolf Brunngraber transforma em romance e personagens romanescos os eventos históricos, a estatística, as flutuações dos preços, os índices de emprego e de inflação.

O romance não é só mimese do mundo moderno mas também se pôs como seu instrumento cognitivo privilegiado: no período entre o fim do século XIX e os anos 1930 – o grande período da cultura novecentista, até hoje a fronteira mais avançada que a literatura alcançou –, escritores como Musil, Joyce, Proust, Svevo, Mann, Broch, Faulkner e outros exigiram da narrativa um conhecimento do mundo que o enorme progresso das ciências não permitia confiar-lhes, porque elas, com sua especialização extrema que tornava cada uma inacessível aos cultores de todas as outras e mais ainda ao homem médio, despedaçaram todo sentido de unidade do mundo. Somente um romance que assumisse os problemas científicos, mostrando como os homens vivem o mundo desagregado, poderia e pode alcançar o sentido da realidade e de sua dissolução, imitada mas também obtida e dominada por intermédio das mesmas formas experimentais do narrar, da desagregação e recriação das estruturas narrativas.

É impossível imaginar o romance sem o mundo moderno? É uma pergunta absurda, cuja resposta, absurdamente, corre o risco de distender-se em um panorama e uma história do romance moderno. Hoje, uma outra questão é posta em seu lugar, talvez com maior legitimidade e sobretudo com mais inquietação:

o mundo moderno, a modernidade com *m* maiúsculo, acabou ou está acabando, em uma guinada histórica de enormes dimensões, que só pode ser comparada ao fim da Antiguidade.

Por quase dois séculos, a mais alta literatura ocidental pôs-se, nos confrontos da história, como o outro lado da lua, como a zona deixada à sombra do devir e do curso do mundo. Essa denúncia da insuficiência do existente, esse sentimento de uma grande ausência na vida e na história, era a exigência de algo irreduzivelmente outro, de um resgate messiânico e revolucionário, aliás, negado por toda revolução historicamente ocorrida. Desde seu nascimento – ou seja, desde o romantismo ou já no final do século XVIII –, a literatura contemporânea é marcada pelo sentimento de uma ferida profunda que a história parece ter infligido ao indivíduo, impedindo-o de realizar plenamente a própria personalidade em acordo com a evolução social e fazendo-o sentir a impossibilidade e a ausência da vida verdadeira, o exílio dos deuses e a fragmentação de sua própria existência. O progresso social, absolutamente desprezado pela grande literatura inovadora, ao contrário do que ocorre com as nostalgias reacionárias de um romantismo amaneirado, evidenciava ainda mais o mal-estar e a incerteza do único.

O romance – a literatura em geral – foi essa voz do moderno, a sua poesia, o seu tribunal e sua contestação. Agora tudo isso parece findo: um karaoke em diversos níveis suplantou toda utopia e toda revolução e, como previra Nietzsche, o próprio homem está mudando radicalmente. É uma mudança que acontece em períodos muito curtos e não mais em milênios como no passado. Em um mundo onde a bioengenharia está criando “super-homens”, criaturas e espécies de difícil definição, onde a virtualidade substitui a suposta realidade, onde os materiais *bifs* – como são chamados – substituem os átomos, o que pode fazer ou ser o romance?

Por enquanto, genericamente, parece que reluta em tomar conhecimento dessa inversão e antes parece recuar em relação às grandes experimentações narrativas do passado recente. A produção romanesca média parece florescer viciosa, ao menos no plano quantitativo, na absoluta ignorância do mundo e de sua transformação, no tranqüilo desconhecimento da realidade: a maior parte dos romances assemelha-se a aparelhos antiquados e obsoletos. Nesse sentido, o romance médio cada vez mais se assemelha – também na pátna nobre de sentimentos perenemente humanos ostentados e garantidos como se nada ocorresse – àqueles gêneros literários envelhecidos e antiquados que o grande romance moderno, ao irromper violentamente em cena, havia varrido. Nesse recuo ou regressão há uma capitulação à “potência estéril do existente enquanto tal”, como escrevia Lukács nas notas para o

livro inacabado sobre Dostoiévski, em cujas obras – em sua opinião, não se trata em absoluto de romances – ele via e esperava o surgimento de um novo mundo resgatado da iniquidade (de que o escritor russo teria sido o Homero e o Dante) e de um novo modo de narrá-lo.

No lugar desse novo *epos* utópico, um século após essa página de Lukács, parece triunfar um supermercado político-social, no qual os romances – com frequência *romances* da tradição – são produtos secundários, mas respeitdos e vendáveis. Talvez o romance termine em uma autoparódia involuntária. Mas esta, como dizia Kipling, é uma outra história.