

## **TEORIA DA LITERATURA E O PROBLEMA DO NARRADOR E NARRAÇÃO: UM DEBATE ENTRE BENJAMIN, LUKÁCS E ADORNO**

*Vinícius Canhoto*

### **RESUMO**

Este artigo debate os problemas do narrador e da narração a partir do ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo* de Theodor W. Adorno, o ensaio *O Narrador* de Walter Benjamin e o *Romance como epopéia burguesa* de Georg Lukács. O objetivo do artigo é apresentar as concepções dos três autores em torno da questão do narrador e do gênero narração na Teoria da Literatura, presente na forma do romance. Para isso, uma análise teórica será realizada, apresentando a visão dos autores a respeito do romance como gênero literário tipicamente burguês, em sua especificidade e suas transformações no desenvolvimento da prosa da vida no mundo moderno. Com isso, conclui-se que as transformações do narrador e da narrativa no gênero do romance acompanham o desenvolvimento do capitalismo e as modificações na sociedade e na cultura moderna.

**Palavras-chaves:** Narrador. Narração. Romance.

## ***THEORY OF LITERATURE AND THE PROBLEM OF THE NARRATOR AND NARRATION: A DEBATE BETWEEN BENJAMIN, LUKÁCS E ADORNO***

### **ABSTRACT**

*This article discusses the problems of the narrator and the narration from the essay *Position of the narrator in the contemporary novel* of Theodor W. Adorno, the essay *The Narrator* of Walter Benjamin and the *Romance as bourgeois epic* of Georg Lukács. The purpose of this article is to present the conceptions of the three authors around the subject of the narrator and the genre narration in *Theory of Literature*, present in the form of the novel. For this, a theoretical analysis will be carried out, presenting the authors' view about the novel as a typical bourgeois literary genre, in its specificity and its transformations in the development of the prose of life in the modern world. In this way, we conclude that the transformations of narrator and narrative in the genre of the novel follow the development of capitalism and the changes in society and modern culture.*

**Keywords:** *Narrator. Narration. Novel.*

## 1 Introdução

A partir do ensaio “*Posição do narrador no romance contemporâneo*” de Theodor Adorno, pretendemos estabelecer um debate teórico entre Walter Benjamin, Georg Lukács e o próprio Adorno em torno dos problemas da construção histórica do narrador e da narração, e de que modo estes problemas se desenvolvem esteticamente no romance. Adorno (2003, 55) aborda a posição do narrador a partir de um paradoxo: de que não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração. Esta constatação do autor não é nova, ela tem vinculação direta com Walter Benjamin e o ensaio “*O Narrador*” (1996) em particular, da qual faremos uma exposição a partir da concepção benjaminiana de que, com o fim da experiência intercambiável, o narrador se tornou uma figura ausente na atualidade e, portanto, na modernidade, o gênero narrativo que substitui a narrativa oral é o romance, gênero típico de uma forma literária desenvolvida por meio da imprensa na sociedade capitalista. Lukács compreende neste gênero literário as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance, trata-se do desenvolvimento de uma “epopéia burguesa”, termo cunhado por Hegel que contrapôs a poesia do mundo antigo ao prosaísmo do mundo moderno, ou seja, a poesia do coração à prosa das relações sociais. Desta forma, o romance se desenvolve com a narrativa da condição do herói no mundo moderno e prosaico, sob as contingências do estado do mundo e de suas relações jurídicas, morais, políticas, que criam limites e obstáculos para sua atuação. Por fim, voltaremos a Adorno que, diante do mundo administrado, empobrecido da experiência, encontrado no romance subjetivista faz crítica às diversas manifestações artísticas e da cultura ao ver o mundo administrado, a indústria cultural, que levou à padronização e à produção em série da cultura, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social, interpreta que a reprodução em série da mesmice tornara impossibilitada a experiência de contar algo especial. As obras de arte, assim como o cinema e o rádio, constituídas como sistemas no interior dos grandes

monopólios industriais, não precisam mais se apresentar como arte, porque não passam de um negócio. Neste cenário, o romance contemporâneo está diante de uma realidade demasiado poderosa para ser combatida apenas nos domínios da linguagem; tal realidade deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, portanto, não é o plano estético que transforma o plano social, mas sim o plano social que transforma o domínio estético.

## **2 O narrador segundo Benjamin**

Benjamin (1996, 197) parte do problema de que, por mais familiar que seja o nome narrador, ele não estão de fato presente entre nós, em sua atualidade viva, dado o fato de que a experiência e a arte de narrar estão em extinção, e são cada vez mais raras as pessoas que saibam narrar devidamente, fator que nos torna privados de uma faculdade que antes parecia segura e inalienável: a faculdade de *intercambiar experiências*. Segundo Benjamin (1996), o narrador se tornou algo distante e que se distancia cada vez mais na medida em que seus representantes arcaicos estão presentes nas formações pré-capitalistas, no artesão, no camponês sedentário, no marinheiro, no mestre da corporação de ofício. O argumento benjaminiano é de que as ações da experiência estão em baixa e, ao que tudo indica, tais experiências continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Como exemplo, o autor cita o jornal cujo nível estava mais baixo que nunca e que, da noite para o dia, não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético, tanto quanto os indivíduos sofreram transformações que antes não seriam julgadas possíveis. A imprensa, segundo Benjamin, havia se destacado por uma forma de comunicação que lhe é própria: a informação. Um exemplo é a fórmula dada pelo fundador do jornal *Figaro*, Villemessant, que afirmava: um incêndio num sótão do Quartier Latin, para seus leitores, era mais importante que uma revolução em Madri. Ou seja, na época da imprensa, saber a respeito dos acontecimentos mais próximos, as informações locais e as notícias das cercanias, se tornaram mais importantes que os saberes vindos de longe. Na narração, a distância espacial

como a distância temporal eram fundamentais, pois a narrativa impunha a exigência de um afastamento temporal e uma distância que possibilitassem a formação de um ângulo de observação. Embora recebamos diariamente notícias de todo o mundo, somos pobres em histórias surpreendentes porque os fatos já nos chegam carregados de explicações. A informação só tem valor, constata Benjamin (1996), no momento em que é nova. Portanto, a notícia é natimorta e perecível, coisa de novidade. Semelhante crítica podemos encontrar no ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, em que Benjamin (2000) critica o estilo lingüístico e os princípios da informação do jornalismo calcados na novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra. Para o autor, há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação.

Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência (BENJAMIN, 2000, 107).

Em *O Narrador*, a constatação benjaminiana tinha como contexto a Primeira Guerra Mundial, a estratégia da guerra de trincheiras, a economia no período de inflação, o corpo na guerra material e a ética dos governantes, exemplos a que o autor atribui uma pobreza de experiência e ausência de conhecimentos que possam ser transmitidos. Este mesmo argumento é encontrado no texto *Experiência e Pobreza* (1996) onde o autor constata que estamos mais pobres em experiências comunicáveis porque as ações da experiência estão em baixa

e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizante que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num

Doutorando pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Brasileiro, residente em São Paulo-SP. Email:

bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1996, 114-115).

A mudez dos homens é sintoma da experiência traumática do mundo moderno manifestado na guerra de trincheiras da Primeira Guerra, da inflação, da fome, da moral dos governantes; experiência esta convertida em silêncio porque os homens se tornaram incapazes de se expressarem e narrarem os acontecimentos vividos porque deles não obtiveram experiência alguma.

Giorgio Agamben (2005, 21-23) atualiza a crítica benjaminiana e vai mais além ao dizer que hoje sabemos, que para a destruição da experiência, uma catástrofe não é necessária, a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Mais adiante, o autor diz que a experiência tem seu correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto, de tal modo que hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem mesmo o aflora a idéia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. A autoridade a qual Agamben (2005) se refere não é a autoridade que identificamos com a figura autoritária ou autoritarismo, a autoridade aqui se refere ao *auctoritas* romano, ou seja, a personalidade, a autoria. Deste modo, a autoridade do saber é a voz da tradição, da velhice, transmitida de geração em geração, transmitida pelas palavras dos mais velhos, manifestada na densidade e duração de um ensinamento, conselho, sugestão prática, preceito ou norma. Segundo Hannah Arendt (1999, 267), a tradição transforma a verdade em sabedoria, e a sabedoria é a consistência da verdade transmissível. A autora afirma mesmo que se a verdade aparecesse em nosso mundo, não levaria à sabedoria, pois não possui mais as características que só poderia adquirir com o reconhecimento universal de sua validade<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Esta passagem de Arendt se refere a Benjamin que discute esses assuntos em relação a Kafka e ao citá-lo: “Kafka estava longe de ser o primeiro a encarar essa situação. Muitos se acomodaram a ela, aderindo à verdade ou ao que quer que considerassem verdade num dado momento, de coração mais ou menos pesado, renunciando à sua transmissibilidade. O verdadeiro gênio de Kafka foi ter tentado algo inteiramente novo: sacrificou a verdade a favor da adesão à transmissibilidade” (Briefe, vol. ii, p. 763). ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 267.

Doutorando pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Brasileiro, residente em São Paulo-SP. Email:

Benjamin (1996, 201) no 5º excerto do ensaio *O Narrador*, ao anunciar a morte da narrativa a partir do advento do romance no período moderno, diz que o fator que distingue o romance de outras formas prosaicas como contos de fada, lendas e novelas, é fato dele não proceder da tradição oral e tampouco alimentá-la. Segundo Benjamin, a difusão deste gênero só se torna possível com a invenção da imprensa. Podemos mencionar como um grande exemplo da relação romance e imprensa o romance *Ilusões Perdidas*, de Balzac que poderia ser uma paródia autobiográfica do próprio autor aspirante ao sucesso e à glória, no entanto, é a apresentação dos avanços das técnicas tipográficas e impressão como um todo e do processo de descrição da mercantilização da literatura que ia do papel ao escritor. Contudo, o que nos interessa no momento, não é a reprodutibilidade técnica do romance a partir da imprensa, mas seu caráter de gênero segregado.

O romance é a descrição incomensurável de uma vida humana singular e individual. O traço que o distingue da narrativa é a existência do indivíduo isolado. Este indivíduo isolado, apartado da comunidade, é sua origem e sua natureza. Portanto, suas experiências são privadas e inalienáveis. Desta forma, não podem ser transmitidas oralmente de geração a geração, de pai para filho, do velho para o jovem, muitas vezes pode ser uma relação de cumplicidade, confissão ou confiança entre o autor e leitor, bem distinto do saber geral que uma comunidade torna público através da oralidade.

O romance é a obra de um indivíduo singular e solitário que se dirige a um leitor não identificado que está além de seu alcance, também solitário e isolado de todos. Distinto da narrativa que pressupõe a presença de ouvintes, que não são indivíduos particulares, mas uma comunidade. Portanto, a narração só tem sentido se dirigida ao coletivo, fator que torna imprescindível a relação narrador e ouvinte presente apenas na oralidade. Já no romance, o instrumento e a técnica de comunicação não pode ser a oralidade dirigida a uma comunidade de ouvintes, e sim a escrita, instrumento silencioso que acentua o isolamento e a solidão do indivíduo. O terreno do romance é o silêncio do olhar íntimo na leitura de um livro e não a cadência de voz narrada aos ouvidos em expectativa. Benjamin (1996) contrapõe dois atos diferentes, ler um romance é uma

experiência solitária; e narrar uma história, no qual se trocam experiências, é um ato coletivo. A experiência particular do romance é um recorte pessoal de uma existência corriqueira que se distingue das demais e, a partir desta distinção, cria sua própria singularidade. Não é a sabedoria humana comum acumulada, compartilhada e relatada em narrativas a serem contadas a outros homens semelhantes e iguais. Não é a delimitação da distância de um ângulo favorável da observação de uma silhueta, mas a imagem de um mundo interior aproximada, ou o panorama de um mundo visto observado a partir de uma perspectiva onisciente, trazida o mais próximo possível da sensibilidade de quem lê o relato mediado pelas letras impressas. O indivíduo do romance é o indivíduo do isolamento, é o homem só.

Em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, Benjamin (2000, 107) abre uma exceção para Proust. A obra proustiana, *Em Busca do Tempo Perdido*, nos daria a idéia das medidas necessárias à restauração da figura do narrador para a atualidade. Tal missão, segundo Benjamin, foi empreendida com extraordinária coerência, deparando-se, desde o início, com uma tarefa de fazer a narração da própria infância. Diante de toda a dificuldade que a tarefa pudesse apresentar, como questão do acaso, o fato de poder ou não realizá-la, Proust forjou o termo *mémoire involontaire* (memória involuntária); conceito que traz as marcas da situação em que foi criado e pertence ao inventário do indivíduo multifariamente isolado. Portanto, onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. A respeito do tema, Gatti comenta:

o que estrutura a verdadeira experiência (Erfahrung) é uma especial conjunção, na memória, entre traços do passado individual e do passado coletivo. A experiência está condicionada à atividade de rememoração que instaura a possibilidade de que o passado individual se insira no contexto mais amplo da comunicação entre gerações sucessivas que formam a tradição. A rememoração, para estabelecer essa conjunção, necessita, por sua vez, de uma noção plena de tempo capaz de estruturar uma concepção decisiva de presente que se descubra na sua possibilidade de entrar em contato com o passado e retomar experiências que esse passado lhe transmite. Mas essa retomada só é possível caso o presente reflita sobre essa distância fundamental que o separa e o torna diferente do passado. Somente assim se pode entender a noção de atualização do passado no presente, que reelabora a experiência passada, mas não anula a diferença do presente em relação a ela. A constituição da experiência pela atualização do passado remete

Doutorando pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Brasileiro, residente em São Paulo-SP. Email:

a uma noção complexa de tempo presente. Sendo uma tarefa do presente constituir uma relação produtiva com o passado, a experiência não é assim um tempo pleno que se desenrola do passado ao futuro, formando uma continuidade. Ela é, isso sim, uma descontinuidade, uma atividade que tem que ser reiterada a cada momento, uma retomada que não ocorre automaticamente. Tal contato está sempre sujeito ao perigo e ao risco envolvidos no processo de transmissão da cultura. A rememoração é, portanto, uma atividade de reencontro de passado e presente enquanto articulação de uma diferença produzida pelo distanciamento. É a reiteração desse reencontro que estrutura a experiência. (2009, 173)

Ao retomarmos o excerto 15 d' *O Narrador*, Benjamin (1996, 213) diz que quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo o leitor da narrativa partilha desta companhia. O mesmo não ocorre com o leitor solitário de um romance. O leitor do romance é mais solitário que qualquer outro leitor, pois até o leitor de um poema poderá declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional. O leitor do romance, nessa solidão, se apodera subjetiva e intimamente da matéria de sua leitura. “Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira” (BENJAMIN, 1996, 213). Distinto da forma manual narrativa que, como o vinho, é sorvido com lentidão, o romance é devorado no mesmo ritmo acelerado e insaciado da sociedade que o criou.

Outro fator que distingue o romance da narrativa é o discurso subjetivo e psíquico. Neste gênero está presente a análise psicológica, a linguagem introspectiva, a voz interior, a primeira ou a terceira pessoa inapropriadamente próxima, oposta ao saber longínquo, vindo de terras distantes e estranhas, de um passado presente na tradição. A voz do romance é a fala que faz, sem ingenuidade, a análise psicológica da paisagem interior em contraste com paisagens exteriores de modo bem diverso ao do narrador que relata histórias passadas em geografias estranhas e estrangeiras.

Uma interpretação benjaminiana nos leva a pensar que o narrador é uma autoridade sem *actoritas*, sem autoria, anônima e interpretativa. Deste modo, o leitor ou ouvinte é livre para interpretar a moral da história e a própria história como uma herança da comunidade. Um exemplo disso é a história do rei egípcio Psammenit, narrada por Heródoto, que foi derrotado por Cambises e, para sofrer um ato de humilhação promovido pelos persas, foi colocado diante de um cortejo



para que o rei egípcio, reduzido à condição de prisioneiro, visse sua filha, convertida em uma criada, ir buscar água no poço com um jarro, ver seu filho caminhar para a execução. Psammenit manteve-se impassível, mas quando viu um de seus servidores na fila de cativos, golpeou a cabeça com os punhos, demonstrando o mais profundo desespero. Esta narrativa que Benjamin (1996, 202) nos trouxe, por meio de Montaigne, é um exemplo desta forma de contar uma história de modo aberto e hermético, algo que ocorre também com as parábolas e “estórias” anônimas. Já o romance tem a personalidade, assinatura e marca-d’água de seu autor. Benjamin (1996, 202) encontra na burguesia ascendente os elementos favoráveis para o florescimento do romance, embora seus primórdios remontam à Antiguidade. A imprensa se tornou um dos instrumentos mais importantes para a consolidação política e ideológica da burguesia, da sua cultura, seus gêneros e valores. A imprensa faz parte do processo de diluição da narrativa por trazer consigo uma nova forma de comunicação que é a informação. Não se trata mais da experiência passada de pessoa a pessoa enquanto histórias orais, anônimas, escritas ou transcritas com este feitio, mas de uma forma estranha à narrativa, como o romance, e mais ameaçadora ainda, provoca uma crise no próprio romance. O tempo, principal do romance, também será abreviado no presente em que não se cultiva nada que não possa ser abreviado, e a consequência disto é o advento da informação e da *short story*, completamente emancipada da história oral.

O romance, ao eliminar a experiência, o ensinamento, a sabedoria, mata — por consequência, resistência ou autonomia — o homem que sabe dar conselho, ou seja, o narrador. Como bem observa Benjamin:

O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria. (1996, 201)

Narrar, para Benjamin (1996, 202), é transmitir uma experiência, um saber. Arte que, ao lado da experiência, está em vias de extinção, pois a faculdade de intercambiar experiências que nos parecia segura e inalienável estaria privada de nosso convívio. O herói do romance é insubmisso, indiferente

ao narrador enquanto homem que sabe dar conselhos. O que marca a narração, ou seja, sua sabedoria e dimensão utilitária é um fator inútil ao protagonista do romance que pretende adquirir suas próprias experiências através de seus erros. A utilidade que pode vir a ser encontrada em um ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida são completamente ignorados pelo herói do romance. Valores morais que muitas vezes coexistiram e conviveram com o romance de forma desarmoniosa, recalcada e dissimulada constituíam os maiores defeitos e falhas: “Com os belos sentimentos faz-se a má literatura” (Gide *apud*. Heidegger, 1999, 27). Benjamin observou que uma tentativa de incluir no romance algum ensinamento resultou na “transformação da própria forma romanesca” num “sub-gênero”: o *romance de formação*. No entanto, esta modalidade de romance, segundo Benjamin, não se afasta da estrutura fundamental do romance.

Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação (BENJAMIN, 1996, 202).

O romance de formação (*Bildungsroman*), que tem como cânone *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister* de Goethe (2006), fora abordado por Benjamin (2002) em *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Neste trabalho, o autor não trata diretamente do romance goethiano, mas, entre outros temas, a recensão<sup>2</sup> de Friedrich Schlegel que chamava a obra de Goethe de “livro pura e simplesmente novo e único que só se pode aprender a compreender a partir dele mesmo” (BENJAMIN, 2002, 75-78).

Segundo Benjamin (2002, 103-104), o primeiro romantismo não apenas classificou em sua teoria da arte o romance como forma suprema da reflexão na

---

<sup>2</sup> O termo vem do latim *recensionem* (enumeração), que, por sua vez, deriva de *censionem* (do verbo *censeo*), que significa avaliação. A recensão surge como um percorrer (uma enumeração) o texto com o fim de avaliar. O substantivo *recensão* é adjetivado com o vocábulo *crítica*. A expressão *recensão crítica* foi utilizada pela primeira vez por Schlegel que denomina esta pesquisa “um experimento histórico”. Para Novalis, a autêntica recensão deveria ser “o resultado e a exposição de um experimento filológico e de uma pesquisa literária”. Cf. BENJAMIN. *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, 72.

poesia, como também encontrou nele a mais extraordinária confirmação transcendental desta teoria, na medida em que o colocou numa ligação mais ampla e imediata com sua concepção fundamental da Idéia da arte. A arte é o *continuum* das formas, e o romance é, a aparição deste *continuum*. Assim o é através da prosa. A Idéia da poesia encontrou na figura da prosa sua individualidade que Schlegel buscava; os primeiros românticos não conhecem nenhuma determinação mais profunda e oportuna para ela que a prosa. Nesta intuição eles encontraram um fundamento completamente novo para a filosofia da arte. A Idéia da poesia é a prosa. Esta é a determinação conclusiva da Idéia da arte e também o sentido exato da teoria do romance, que apenas assim é compreendida em sua profunda intenção e é liberada da ligação exclusivamente empírica com o Wilhelm Meister (BENJAMIN, 2002, 103-104). Em *Escritos sobre Goethe*, Benjamin (2009, 158) coincide o Wilhelm Meister com a virada política e europeia pós-Revolução Francesa e um novo contexto burguês na produção poética de Goethe.

O ideal dos *Anos de Aprendizado* — a formação — e o meio social do herói — os comediantes — estão na verdade intimamente interligados, são ambos expoentes daquele domínio intelectual especificamente alemão da “bela aparência”, que não tinha muito a dizer à burguesia ocidental em processo de ascensão ao poder. Na verdade, foi quase uma necessidade poética colocar atores no centro de um romance burguês alemão. Com isso, Goethe esquivou-se de todo e qualquer condicionamento político para, vinte anos mais tarde, recuperá-lo de modo tanto mais inescrupuloso na continuação de seu romance de formação. O fato de o poeta, no *Wilhelm Meister*, fazer de um semiartista um herói, isso assegurou ao romance, exatamente porque estava condicionado pela situação alemã do fim do século, a sua influência decisiva (BENJAMIN, 2002, 158).

Uma leitura cuidadosa do romance revela que *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (2006) são avessos aos conselhos e ensinamentos. O erro e o auto-engano sempre acompanharam a trajetória do protagonista Wilhelm Meister. Muitas vezes o protagonista errou, se enganou e se deixou enganar, a tudo isso convencionou-se chamar de aprendizado ou formação. O desconhecimento do mundo e a busca de sua descoberta foi motivo condutor das ações do protagonista Wilhelm Meister, seja no palco ou na sociedade. A valorização do erro permeou as páginas do livro goetheano como préstimo ao

Doutorando pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Brasileiro, residente em São Paulo-SP. Email:

aprendizado de quem precisa se perder para poder se encontrar por um caminho indefinido, por veredas que se bifurcam entre a realização e a resignação.

## 2.1 Romance como epopeia burguesa

Adorno (2003, 55) situa o romance como a forma literária específica da era burguesa. Hegel (2014), precursor desta interpretação, situa na ordem burguesa (família, sociedade civil, Estado, etc.) a condição do herói no mundo moderno e prosaico está sob as contingências do estado do mundo e de suas relações jurídicas, morais e políticas desenvolvidas, diante disso, o círculo para configurações ideais na atual efetividade é de natureza muito restrita. Ou seja, as áreas, nas quais resta um livre espaço de jogo para a autonomia de decisões particulares, são pequenas em número e abrangência. Mundo privado em que a

virtude doméstica e a honradez, os ideais de homens honestos e mulheres honradas – na medida em que seu querer e modos de agir se restringem a esferas nas quais o ser humano ainda atua livremente como sujeito individual, isto é, onde ele é o que é e faz o que faz segundo seu arbítrio individual – constituem, a esse respeito, a matéria principal” (HEGEL, 2001, v. I, 201-202).

Em uma célebre passagem, Hegel formulou considerações sobre o prosaísmo das relações entre o herói moderno e o mundo:

Eles se encontram, enquanto indivíduos com seus fins subjetivos do amor, da honra, da distinção ou com seus ideais de melhoria do mundo, em oposição a esta ordem subsistente e a prosa da efetividade, as quais lhes colocam, de todos os lados, dificuldades no caminho. Nisso, as exigências e os desejos subjetivos, nesta oposição se elevam para uma altura incomensurável; pois cada um encontra diante de si um mundo encantado, para ele completamente inapropriado, o qual ele deve combater, pois este mundo fecha-se para ele e em sua firmeza áspera não cede às suas paixões, mas impõem a vontade de um pai, de uma tia, de relações civis etc, enquanto um impedimento. Particularmente os jovens são estes novos cavaleiros, os quais devem abrir caminho pelo curso do mundo que se realiza em vez de seus ideais, e os quais tomam como um infortúnio o fato de em geral existir a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as ocupações profissionais etc., pois estas relações de vida substanciais com seus limites, se opõem de modo cruel aos ideais e ao direito infinito do coração. Trata-se, pois, de fazer um furo nesta ordem das coisas, modificar o mundo, melhorá-lo ou, a despeito dele, pelo menos, recortar sobre a terra um céu: procurar a moça, tal como ela deve ser, encontrá-la e, então, ganhá-la, conquistá-la e arrancá-la dos parentes

Doutorando pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Brasileiro, residente em São Paulo-SP. Email:

perversos ou de outras relações nefastas. Mas estas lutas no mundo moderno nada mais são que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo na efetividade presente, os quais alcançam, desse modo, seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste no fato de que o sujeito aprende com a experiência, que ele se forma [*hineinbilde*] com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, se insere no encadeamento do mundo e adquire nele um ponto de vista adequado. Por mais que alguém também combatido o mundo, tenha sido empurrado para lá e para cá, por fim ele encontra, contudo, na maior parte das vezes sua moça e alguma posição, casa-se, e também se torna um filisteu do mesmo modo que os outros, a mulher se ocupa do governo doméstico, os filhos não faltam, a mulher adorada, que primeiramente era única, um anjo, se apresenta, mais ou menos, como todas as outras, o emprego dá trabalho e aborrecimentos, o casamento é cruz doméstica, e assim, se apresenta a lamúria dos restantes. — Aqui vemos o mesmo caráter da aventura apenas que este encontro seu significado correto e o fantástico deve experimentar nisso a correção necessária. (2014, v. II, 328-329)

Lukács afirma que todas as “contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance” (LUKÁCS, 2000, 87). A definição de “epopéia burguesa” situa o romance entre a poesia do mundo antigo e o prosaísmo do mundo moderno, ou seja, a poesia do coração e a prosa das relações sociais. Segundo Lukács (2000), a forma do romance surge da dissolução da narrativa medieval como produto de sua transformação plebéia e burguesa. Deste modo, quando Hegel define o romance como epopéia burguesa

coloca uma questão que é estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que no período de desenvolvimento da burguesia corresponde à epopéia. O romance apresenta, de um lado, as características estéticas gerais da grande poesia épica; de outro lado, sobre as modificações trazidas pela época burguesa, cujo caráter é extremamente original. Isso determina, primeiramente, o lugar do romance no sistema dos gêneros literários: ele deixa de ser um gênero “inferior”, que a teoria evita acintosamente, e seu significado típico e dominante na literatura moderna é inteiramente reconhecido. Em segundo lugar, a partir da oposição histórica entre a época antiga e o tempo moderno, Hegel desenvolve o caráter específico e a problemática específica do romance. A profundidade desta abordagem do problema manifesta-se no fato de que Hegel, acompanhando o desenvolvimento geral do idealismo clássico alemão posterior a Schiller, sublinha energicamente a hostilidade da moderna vida burguesa à poesia e constrói sua teoria do romance baseado exatamente na contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, burguesa. [...] O prosaísmo da moderna época burguesa é fruto, segundo Hegel, do inevitável desaparecimento tanto da atividade espontânea quanto da ligação imediata do indivíduo com a sociedade (LUKÁCS, 2000, 89).

Os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo separam-se da totalidade com suas finalidades e relações “pessoais”, ou seja, aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir. A essência das classes dominantes na sociedade burguesa é tal que um poeta grande e honesto não pode encontrar em seu universo um “herói positivo”. Por “herói positivo” Lukács (2009, 107-108) compreende a exigência hegeliana de que o romance suscite no leitor o respeito pela realidade burguesa devia levar à criação de uma personalidade positiva proposta como modelo. Lukács observa que, para o idealismo alemão, o desenvolvimento burguês era o último grau “absoluto” do desenvolvimento da humanidade, de tal modo, que não compreendiam a contradição fundamental da sociedade capitalista — a contradição entre a produção social e apropriação privada. Tendo Balzac e sua galeria de indivíduos problemáticos<sup>3</sup> como exemplos, Lukács (2009, 79) encontra o mérito e a força do romance, enquanto forma, na representação das contradições existentes na sociedade burguesa.

“Todavia, o conhecimento criativo das contradições antagônicas como das forças motoras da sociedade capitalista (enraizadas, em sua forma geral, no antagonismo de classe entre possuidores e não possuidores) é apenas o pressuposto da forma romanesca, não a própria forma; Hegel já tinha enunciado que o conhecimento correto do “estado geral do mundo” é só a premissa do “princípio poético” propriamente dito, a premissa da invenção e do desenvolvimento da ação. O problema da ação constitui justamente o ponto central da teoria da forma do romance (LUKÁCS, 2000, 94).

Lukács atribui significativa importância à representação da ação, pois somente quando o homem age é que, graças ao seu ser social, encontra

---

<sup>3</sup> O indivíduo problemático aparece para Lukács no mútuo condicionamento entre o homem e o mundo contingente. “Quando o indivíduo não é problemático, seus objetivos lhes são dados como evidência imediata, e o mundo, cuja construção os mesmos objetivos realizados levaram a cabo, pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldades para realização deles, mas nunca um perigo intrinsecamente sério. O perigo só surge quando o mundo exterior não se liga mais às idéias, quando estas se transformam em fatos psicológicos subjetivos, em ideais, no homem. Ao pôr as idéias como inalcançáveis e — em sentido empírico — como irreais, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não problemática da individualidade é rompida. Ela se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado”. LUKÁCS. *Teoria do Romance*, 79. Doutorando pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Brasileiro, residente em São Paulo-SP. Email:

expressão de sua verdadeira essência, a forma autêntica, e o conteúdo autêntico de sua consciência, quer ele saiba disso ou não, e qualquer que sejam as falsas representações que ele tenha sobre isso em sua consciência. De modo distinto de Benjamin, para Lukács (2000, 98) a fantasia poética do narrador do romance consiste precisamente em inventar uma história e uma situação onde encontre expressão ativa esta “essência” do homem, o elemento típico de seu ser social. Sob o problema da ação as forças sociais se manifestam de uma forma abstrata e impessoal que escapa à narração poética. A separação entre as funções sociais e as questões privadas condena toda poesia civil burguesa à universalidade abstrata.

As forças sociais descobertas pelo artista, que as representa em seu caráter contraditório, devem aparecer como traços característicos das figuras representadas; em outras palavras, devem possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa quotidiana, e ao mesmo tempo devem se manifestar como traços individuais de determinado indivíduo. Uma vez que o caráter contraditório da sociedade capitalista torna perceptível em cada um de seus pontos a humilhação e a depravação do homem que impregnam toda a vida interna e externa da sociedade burguesa, quem vive totalmente uma experiência apaixonada e profunda se torna inevitavelmente objeto destas contradições, um rebelde (mais ou menos consciente) contra a ação despersonalizante do automatismo da vida burguesa (LUKÁCS, 2000, 97).

Sob o domínio da ação, é estabelecida a real unidade entre o homem e o “destino”, ou seja, a unidade do homem com a forma de manifestação das contradições sociais, fator que determina seu destino, portanto, confere ao homem a nova forma mediata e indireta do *páthos* antigo. Neste homem típico do romance manifestam-se, em seu caráter e em seu destino, os traços objetivos, historicamente típicos de sua classe como forças objetivas e como o seu próprio destino individual. Lukács (2000, 98) dá ênfase ao “acaso” por relevante função na construção do romance presente nas obras de Cervantes a Tolstoi, os grandes romancistas tratam o acaso sempre com total liberdade. No entanto, segundo o autor, nos romancistas modernos as construções, embora feitas com muita habilidade, são vazias e desconexas, epicamente falando, porque as oposições, mesmo quando corretamente observadas, são apenas oposições abstratas de caracteres e de concepções que não podem se resolver em ações. Este processo o qual o autor configura como “dissolução do romance

Doutorando pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Brasileiro, residente em São Paulo-SP. Email:

ou novo realismo” constitui em Flaubert e Zola a última virada no desenvolvimento do romance.

Na concepção lukácsiana, Flaubert foi o primeiro e o maior representante desse novo realismo que busca o caminho de uma abordagem artística da realidade burguesa contrapondo-se à corrente da apologética, da falsidade vulgar e banal. A banalidade da vida é combatida de modo romântico pelo realismo flaubertiano retratada exclusivamente por meio de seu refinamento artístico. A fonte artística deste realismo reside no ódio e no desprezo à realidade burguesa, que ele observa e descreve com precisão em suas manifestações humanas e psicológicas. O mundo retratado por Flaubert é o mundo da prosa definitivamente consolidada. Tudo aquilo que é poético só existira dali em diante no sentido subjetivo, na revolta impotente dos homens contra o prosaísmo da vida. Portanto, a ação do romance só poderia consistir na representação da maneira como este sentimento de protesto, a priori impotente, é esmagado pelo vil prosaísmo burguês. De acordo com esta premissa, Flaubert introduziu em suas obras o mínimo de ação, descrevendo acontecimentos e homens que quase não se elevam acima da realidade cotidiana, criando, portanto, romances sem história épicas, sem situações e sem protagonistas particulares. Flaubert renuncia conscientemente, uma vez que o ódio e desprezo à realidade descrita são o ponto de partida de seu método criativo, a maneira ampla de narrar própria de todos os velhos realistas. Esta arte da narração é substituída em Flaubert pela descrição artística dos detalhes refinados.

Outro exemplo, citado por Lukács, é Zola que em seu método descritivo supera as tendências românticas de Flaubert, porém apenas na intenção e na imaginação. Zola pretendeu assentar o romance sobre uma base científica, substituindo a fantasia e o arbítrio da invenção pela experimentação e pelo documento. Mas essa cientificidade nada mais é do que uma variante do realismo romântico, sentimental e paradoxal de Flaubert; em Zola há o predomínio do aspecto pseudo-objetivo do Romantismo. Para Lukács, o método experimental e documentário de Zola reduz-se praticamente ao fato de que ele não participa ativamente do mundo circundante e não dá forma artística à sua experiência de vida e de militante, mas, à maneira de um repórter, se aproxima



de um complexo social com a finalidade de descrevê-lo. Zola identifica o banal com o típico, contrapondo-o apenas ao individual, ao simplesmente interessante e, em segundo lugar, no fato de que ele não se vê mais o elemento característico e artisticamente significativo na ação, na reação ativa do homem aos acontecimentos do mundo externo. Em suma, a representação épica das ações é substituída, na obra de Zola, pela descrição dos estados e das circunstâncias.

A contraposição entre narrar e descrever é tão velha quanto a literatura burguesa, dado que o método artístico da descrição nasceu da reação imediata do escritor à realidade prosaicamente cristalizada, que exclui toda atividade espontânea do homem. [...] A inutilidade da luta, mesmo dos melhores escritores, contra o avanço cada vez maior da prosa burguesa da vida é muito bem ilustrada pelo fato de que a representação das ações humanas no romance é suplantada pela descrição das coisas e dos estados. Zola nada mais faz do que formular teoricamente, de maneira incisiva, a decadência espontânea da arte narrativa do romance moderno. Zola acha-se ainda no início dessa evolução, e suas obras, que contém inúmeros episódios apaixonantes, estão ainda próximas das grandes tradições do romance (LUKÁCS, 2000, 111-112).

Da dissolução do romance em Flaubert e Zola, Lukács (2000, 114) indica as tendências que representam o subjetivismo e irracionalismo. Tendência que transforma o romance num agregado de fotografias instantâneas da vida interior do homem e conduz, finalmente, à completa dissolução de todo conteúdo e de toda forma do romance. Esta crítica do autor é endereçada à Proust e Joyce.

## 2.2 O Narrador adorniano

Segundo Adorno (2003), em decorrência do subjetivismo, do ponto de vista do narrador nenhuma matéria é tolerada sem transformá-la, fator que solapou o preceito épico da objetividade. No primeiro momento, o autor é contundente ao afirmar que quem mergulhasse no domínio do objeto em busca do efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido, seria forçado ao gesto da imitação artesanal. No segundo, é sarcástico ao dizer que o narrador se tornaria “culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem

sentido, e acabaria no *kitsch* intragável da arte regional” (ADORNO, 2003, 55-56).

Adorno tem uma recepção Joyce melhor de que Lukács, da mesma forma que Benjamin recepciona melhor a obra de Proust. De modo benjaminiano, Adorno nota que a pintura perdeu muitas das suas funções figurativas tradicionais para a fotografia, da mesma forma que o romance perdeu para a reportagem jornalística e para o cinema, entre outros meios da indústria cultural, a prerrogativa narrativa do relato.

Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada à linguagem, já que esta ainda o constringe à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva (ADORNO, 2003, 56).

Adorno (2003, 56) transcende a crítica que observa nestas novas manifestações da forma do romance um sintoma do “decadentismo burguês” ao dizer que seria mesquinho rejeitar estas tentativas como uma excêntrica arbitrariedade individualista. O argumento adorniano é semelhante ao de Benjamin, ou seja, basta percebermos o quanto se tornou impossível, para alguém que participou da guerra, narrar suas experiências da mesma forma que uma pessoa costumava contar suas aventuras. Com o declínio da experiência, esta passou a ser recebida com impaciência e ceticismo. “Sentar e ler um bom livro” se tornou uma experiência arcaica. O mundo administrado, a estandardização e a mesmice tornaram impossibilitada a experiência de contar algo especial. Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer (1985, 99-100) afirmam que a indústria cultural levou à padronização e à produção em série da cultura, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social, deste modo, o cinema e o rádio, constituídos como sistemas no interior dos grandes monopólios industriais, não precisam mais se apresentar como arte, porque não passam de um negócio, a mesma crítica podemos estender para outras manifestações artísticas e da cultura. Desta forma, o mundo administrado, empobrecido da experiência, está adequado à sua monotonia

abstrata (ADORNO, 2009, 14). Contra a pretensão de um realismo anacrônico, Adorno escreve:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo (ADORNO, 2003, 57).

Sob este contexto está a reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais. Portanto, para Adorno, o romance está qualificado como poucas outras formas de arte a romper com esta reificação. Isto se torna possível porque quanto mais os indivíduos se alienam uns dos outros e das coletividades, mais enigmáticos se tornam uns para outros. Nesta perspectiva, o romance aparece como uma tentativa de decifrar o enigma da vida exterior,

converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, 58).

Para Adorno, contra a forma do relato ninguém superou Proust. A obra proustiana, pertence à tradição do romance realista e psicológico na linha da extrema dissolução subjetivista do romance.

Proust não poderia, por exemplo, ter colocado no início de sua obra o relato de uma coisa irreal, como se ela tivesse realmente existido. Por isso seu ciclo de romances se inicia com a lembrança do modo como uma criança adormece, e todo o primeiro livro não é senão um desdobramento das dificuldades que o menino enfrenta para adormecer, quando sua mãe não lhe dá o beijo de boa-noite. O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. [...] Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender (ADORNO, 2003, 59).

Adorno compara o realismo de Flaubert ao ângulo de vista do palco italiano. Deste modo, o leitor participa dos acontecimentos por intermédio de um narrador que “ergue as cortinas” e o aproxima dos acontecimentos narrados. Entretanto, com as novas formas, a “nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir, sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, 60). Proust altera a distância estética. No romance tradicional a distância era fixa. Adorno compara os ângulos narrativos à uma câmera cinematográfica em que determinado momento deixa o leitor de lado, em outro o guia até o palco, aos bastidores e à casa de máquinas. Kafka é mencionado como exemplo de narrador que encolhe completamente às distâncias e, por meio de choques, destrói a tranqüilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida. Na obra de Kafka

a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. [...] a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo. Não que, necessariamente, como em Kafka, a figuração do imaginário substitua a do real. Kafka não pode ser tomado como modelo. Mas a diferença entre o real e a *imago* é cancelada por princípio (ADORNO, 2003, 62).

As parábolas de Kafka, a memória involuntária de Proust, os criptogramas épicos de Joyce criaram um anti-realismo realista que dilui a própria narrativa do romance, ou seja, seu narrador.

O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo, não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa (ADORNO, 2003, 63).

Um retorno de Adorno ao Lukács de *A Teoria do Romance* traz a hipótese de que se a obra de Dostoiévski seria a “pedra basilar das épicas futuras” os romances que atualmente contam, para Adorno, são aqueles em que a

subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. Estas obras são

testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopéias compartilham com toda a arte contemporânea a ambigüidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é um recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de arte que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono. Mas, na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média oferece apenas um indício, porque não testemunha o que sucedeu ao indivíduo da era liberal. Essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável (ADORNO, 2003, 63).

Adorno redime o romance de qualquer projeto de engajamento quando observa a mudança contida no “encolhimento da distância estética” e na capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa para ser combatida apenas nos domínios da linguagem, realidade que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, ou seja, não é o plano estético que transforma o plano social, mas sim o plano social que transforma o domínio estético.

## **CONCLUSÃO**

O itinerário Benjamin, Lukács e Adorno, tem como ponto de partida a prosa burguesa da vida ou o prosaísmo do mundo moderno representadas no gênero do romance. Esta prosa das relações sociais a qual Hegel define como relações de vida substanciais (a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as ocupações profissionais, etc.) apenas se configuram literariamente no seio da sociedade burguesa. O romance é o gênero típico desenvolvido pelo mundo burguês e suas contradições, cuja velocidade da vida produtiva e acumulativa, vazia de experiência, o tempo administrado e a existência individualizada, tornaram impossíveis a permanência de uma comunidade de ouvintes existentes

Doutorando pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Brasileiro, residente em São Paulo-SP. Email:

em sociedades pré-capitalistas, que desenvolveram gêneros como a epopéia, os contos exemplares, as fábulas, entre outros. A ausência da voz do narrador, comunitário, contador de histórias, é substituída pelo silêncio solitário do leitor de romances e seu livro impresso. Tais mudanças históricas não apenas suplantaram as formas arcaicas e orais, como também geraram transformações no interior do próprio gênero romanesco, que partiu do narrador objetivo no realismo literário até chegar ao subjetivismo presente nas obras de Kafka, Joyce e Proust. As transformações do narrador e da narrativa no gênero do romance acompanham o desenvolvimento do capitalismo e as modificações na sociedade e na cultura moderna. A perda da objetividade narrativa acompanha a perda do mundo pelo homem; a subjetividade psicológica, configurada no discurso do mundo interior, é o último refúgio do sujeito individualizado, isolado dos outros, desencantado e atomizado na sociedade administrada na era liberal. Na época da informação, da indústria cultural, da sociedade do espetáculo, não há lugar para um saber comum transmitido de geração em geração por um contador de história, tampouco ouvintes de narrativas de ensinamento ou da poética em cantos épicos. O próprio romance resiste como narrativa da prosa da vida moderna na linguagem escrita, no gesto arcaico de sentar e ler um bom livro, em contraposição a outras expressões da cultura do entretenimento de consumo rápido como o cinema, a televisão, a música popular, a internet, entre outros, quando não é absorvido, e se torna mais uma mercadoria na indústria cultural, padronizado sob a produção em série da cultura, constituída no interior dos grandes monopólios editoriais, concebida com um negócio, para que o livro não passe de mera mercadoria.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Dialética Negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

\_\_\_\_\_. **Notas de Literatura**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

Doutorando pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Brasileiro, residente em São Paulo-SP. Email:

ADORNO, T. W, & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, W. **Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe**. Trad. Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Experiência e Pobreza IN: **Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

GATTI, L. **Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire**. Kriterion vol.50 no.119, Belo Horizonte, 2009.

GOETHE. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética I-IV**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004-2009.

HEIDEGGER, M. **Conferências e escritos filosóficos**. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1999.

LUKÁCS, G. "O Romance como Epopéia Burguesa". Trad. Letizia Zini Antunes. In: **Revista Ad Hominem**: São Paulo, n.1, 2000. Tomo II.

\_\_\_\_\_. **A Teoria do Romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editoria 34, 2009.