

DAS NARRATIVAS CLÁSSICAS AO ROMANCE

Luzia Aparecida Berloff Tofalini *

Resumo

O romance surgiu no período em que a burguesia estava em plena ascensão. Na Idade Média, as narrativas confluíram os estilos clássicos “elevado” e “baixo”, esboçando o novo gênero. O romance, porém, só encontrou seu apogeu e se impôs como gênero literário no século XIX, mais precisamente no Realismo, época de ouro do romance.

Abstract

The romance came up in the period in that the bourgeoisie was in complete ascension. In the Middle Ages, the narratives ran into the high and low classical styles, outlining the new genre. The romance, however, only found its apogee and imposed itself as literary genre in the 19th century, more precisely in the Realism, an era of gold of the romance.

Introdução

O surgimento do romance como gênero literário está intimamente ligado ao aparecimento do

modo capitalista de organização da sociedade. Nesse momento, a individualidade ascende e a subjetividade se afirma na arte literária.

A tentativa de compreensão do romance exige a necessidade de referência ao período da narrativa clássica. Por isso, pretende-se fazer um breve estudo da evolução da narrativa, partindo dos chamados “estilos altos” e “estilos baixos”, passando pela mistura desses estilos, e chegando até os primeiros esboços de romances, datados do século XVIII. É verdade, porém, que, segundo BAKHTIN (1988: 397), (...) *o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. Com efeito, (...) a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada.*

1. Narrativas clássicas

A origem do romance enquanto gênero está além da simples transformação no modo de organização da produção. Essa forma de arte herda da narrativa clássica a forma e o conteúdo social, político, cultural e artístico. Ultrapassa, porém, a mitologia na forma e no conteúdo e se afirma como expressão das contradições psicológicas e econômicas da sociedade capitalista.

Para os gregos antigos, o texto não passava

* Docente da UNIPAR. Doutoranda em Literatura

de um artefato verbal. A *Iliada* e a *Odisséia* surgiram de uma tradição oral, e foram sistematizadas por Homero. A *Odisséia* foi composta no século VII ou VI antes de Cristo, de forma oral e escrita. No final do século VI, a.C., apareceu a versão definitiva da história. Na *Odisséia*, Homero não relata apenas a lenda, mas conta a história grega. Aliás, a história antiga da Grécia é feita através das epopéias.

A literatura pagã antiga divide-se em dois gêneros: a tragédia e a comédia. A tragédia é considerada como *estilo elevado* e a comédia, como *estilo baixo*.

AUERBACH (1994), em sua pesquisa sobre os estilos de algumas narrativas, faz um estudo comparativo entre a *Odisséia* e o texto bíblico referente a Abraão. Nesse estudo, o crítico chega à conclusão de que ambos os textos, pertencentes à antigüidade, misturam cenas do cotidiano com o sublime. Em Homero, por exemplo, a cena do “lava-pés” está intimamente ligada à sublimidade da volta ao lar. Os textos, porém, são distintos em termos de mentalidade. Em Homero, há um único plano, ao passo que a narrativa relacionada a Abraão acontece em segundo plano: “Eis-me aqui”. Os relatos de Homero são, no dizer de AUERBACH (1994: 12), mera realidade narrada, enquanto, nos relatos bíblicos fundem-se indissolúvelmente doutrina e promessa. Há um sentido oculto nas narrativas bíblicas e isso não ocorre na *Odisséia*. Homero não deixa nada no escuro: explica a cicatriz, a confecção de um objeto. A explicação, porém, não tem a função de aumentar a tensão. Há remetência ao passado no momento crucial (em que Auricléia está por descobrir que se trata de Ulisses) da narrativa. Auerbach questiona a existência de um *flash back* que não serve para aumentar a tensão.

A análise da *Odisséia* mostra que não há segundo plano. Os *flash-backs* apenas complementam-se, explicam-se e não têm a intenção de esconder nada. O poeta tem um controle total do que é narrado. É justamente o elemento retardador da poesia homérica que distingue a epopéia da poesia trágica.

2. Narrativas medievais

A literatura medieval cristã é caracterizada pela mistura do estilo elevado e do baixo, formando um estilo cristão. Essa mistura de estilos permite a convivência da linguagem culta e das expressões populares. Há um entrecruzamento de três fontes: erudita antiga, bíblica e popular. Um exemplo contundente configura-se na *Divina Comédia*.

Dante Alighieri nomina seu texto de *Comédia*, porque não tem coragem de chamá-lo de sublime, uma vez que trata de fatos cotidianos. Na verdade, ele preferiu colocar sua obra no gênero baixo. O sublime em Dante é diferente dos antigos modelos (AUERBACH, 1994: 157). O sublime de Dante comporta a presença de pessoas, enquanto na *Poética*, de Aristóteles, isso não acontece.

Na Idade Média, o papel da Igreja é preponderante. Entretanto, a prática mercantil burguesa, de mãos dadas com a ética protestante, luta contra a hegemonização do catolicismo, o que permite que o conceito de subjetividade prepare terreno para a literatura romântica e realista. Isso traz a confirmação da idéia de que a arte não tem uma independência do movimento geral da sociedade. Ela é sempre produto de determinadas relações e as reproduz, modificando-as. Na verdade, o romance é a manifestação do homem que pretende se libertar de doutrinas religiosas. É a manifestação laica. O romance é burguês. E Florença é o início da burguesia.

A *Divina Comédia* apresenta muitas inovações. Dante quebra com a rigidez ao fazer uma obra com mistura de estilos. O artista queria, para sua obra, um estilo médio, mas acabou por criar um estilo sublime. Com efeito, é em *A Divina Comédia* que aparece, pela primeira vez, a mistura de santos com a mitologia. Há um grau de subjetividade, uma densidade de contraste que AUERBACH admira. O círculo conserva o individualismo de cada um. Esse pormenor já é um vislumbre das características do romance. A unidade em Dante repousa no cenário, na idéia cristã do transcendente, na moldura cristã que cerca o poema. Se em Homero uma ação se separava da outra, em Dante há um fio que garante a unidade.

O realismo da obra é conseguido no campo extraterreno, sem desvirtuar a doutrina, mas reafirmando-a. Na verdade, o realismo está amparado na doutrina cristã, uma vez que o cristianismo é extremamente realista. A observação da realidade, que havia antes, mas de maneira cômica, aparece em Dante, entretanto, vista com seriedade. Há uma interpretação figural na medida em que a verdadeira significação dos atos humanos está no plano divino.

A *Divina Comédia* inicia o processo do Renascimento. A literatura vai sendo cada vez mais individualizada e vai permitindo ao leitor a participação na história. Na *Odisséia*, os momentos cotidianos aconteciam, mas não eram inseridos no sublime, porque o vulgar não se misturava com o cotidiano. A *Divina Comédia*, porém, constitui-se na maior expressão da mistura do elevado e do baixo, que se iniciava na tradição.

No século XVI, mais precisamente no ano de 1532, foram publicadas as obras *A Vida Inestimável de Gargântua e Os Feitos e ditos de Pantagruel*, por François Rabelais, num estilo alegre, fluente, rico de palavras latinas, de adjetivos e de termos inventados.

A primeira vista, parece uma obra escrita por brincadeira e para divertir apenas, mas, na realidade, mediante a série destacada de episódios de que é composto o romance, Rabelais encontra a maneira de manifestar suas opiniões sobre os costumes de sua época e, onde julga necessário, pô-los em ridículo (TRÓPICO, s.d: 1327).

Rabelais foi considerado um autor divertido, mas, a partir do século XVII, (...) *começou a perder cada vez mais reputação, caindo até os umbrais da grande literatura, depois quase para além, e finalmente fora dela (BAKHTIN, 1996: 56).*

No Renascimento, a concepção de mundo conferiu um grande valor ao riso. Para expressar a verdade sobre o mundo, sobre a história e sobre o homem, no Renascimento elegeu-se, como uma forma capital, o riso, porque somente através dele se podia ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 1996: 57). As fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura começavam a

se tornar tênues no final da Idade Média. A cultura cômica começa a ultrapassar os limites estreitos das festas, esforçando-se por penetrar em todas as esferas da vida ideológica. Foi nesse momento que as formas inferiores começaram a se infiltrar cada vez mais nos domínios superiores da literatura (BAKHTIN, 1996:84). Em Rabelais, a mistura de estilos chega ao limite e esse limite chega a ser anticristão.

Da mesma forma que as obras de Rabelais, o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, também foi, durante muito tempo, mantido na categoria das leituras fáceis, agradáveis e que provocava o riso. Com efeito, *Dom Quixote* é uma crítica medieval às novelas de cavalaria. Porém, muito mais que isso, é uma crítica ao mundo medieval em si. *D. Quixote* é o indivíduo em confronto com o mundo e preocupado com o individual, com o indivíduo. A cultura do riso é que vai à burguesia. AUERBACK não reconhece no riso o surgimento de um estilo, mas no choque entre cristianismo e humanismo.

O romance encontrou solo propício no chamado Século das Luzes. O Classicismo dividia os estilos em *elevado* e *baixo*. O Renascimento passou a unir os estilos, mas depois eles se distanciaram. Nessa época, o idealismo medieval foi abalado na raiz pelos sensualistas ingleses. Estes, segundo SCHÜLER (1989: 07), recusaram idéias inatas ou objetivamente universais, e ensinaram que a única fonte de percepção é a imaginação. Concomitantemente, continua o mesmo crítico, (...) *a observação atenta e o desejo de agir sobre o mundo para produzir o novo deitaram os fundamentos da industrialização. A nobreza de sangue, cultora dos valores do passado, foi derrubada pela burguesia, fortalecida pela indústria e pelo comércio.*

A nova geração de leitores, ampliada pela vulgarização do ensino, exigia textos diferentes dos que tinham servido de edificação a seus pais. O romance, que nos primórdios contava histórias de cavalheiros em luta com feiticeiros, gigantes e dragões, passou a narrar, depois da pena de Cervantes, conflitos amorosos de pastoras em paragens amenas. Situações e ambiente estereotipados mais simples forneciam ilusão de

realidade. O registro cuidadoso, requerido na passagem do século XVIII ao século XIX, impôs preferência por acontecimentos documentados, rigor técnico e fidelidade à experiência.

O realismo é parte essencial do romance e, portanto, não pode ser dissociado dele. ADORNO (1980: 269) ressalta que:

O romance foi uma forma literária específica da era burguesa. No seu início está a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e o domínio artístico da mera existência continuou sendo seu elemento. O realismo era-lhe imanente; mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse sugestão do real.

Quando se compara a narrativa de *Dom Quixote* com as narrativas épicas anteriores, é possível perceber a dessacralização do herói. Com efeito, tanto *A Divina Comédia* quanto *Dom Quixote* podem ser consideradas obras que, mantendo a tradição do épico, preparam condições formais para a gestação do romance.

Os escritores de narrativas (como Daniel Defoe), tendem, conforme LUCKÁCS (1984: 35) à (...) *representação realista do típico, tendem a um realismo que utiliza a reprodução minuciosa dos detalhes somente como meio.* Com *Moll Flanders*, (...) *o romance abandona a região ilimitada do fantástico e dirige-se decididamente para a representação da vida privada do burguês. A intenção do romancista de ser historiador da vida privada define-se nessa época com toda a clareza* (LUCKÁCS, 1984: 34). *Moll Flanders* é, sem dúvida, obra representativa de uma classe em ascensão. Também *Robinson Crusoe* representa a luta do homem com a natureza, simbolizando, conforme LUCKÁCS (1984: 36), o domínio da sociedade sobre a natureza. *Robinson Crusoe*, segundo o mesmo crítico, possui uma força épica incomparável. A obra é (...) *a representação épica do caráter progressivo do desencadear-se das forças produtivas provocado pelo capitalismo em sua luta pela hegemonia social* (...).

Em Robinson, este aspecto é quase totalmente dominante, sem que por isso se passe apologeticamente por cima das contradições; daí decorre sua particular poeticidade, que se manifesta, ainda que sob formas menos perceptíveis e claras, também nos outros romances desse período (LUCKÁCS, 1984: 36e37).

Há uma nova ideologia do trabalho no Ocidente. Tanto em *Robinson Crusoe* quanto em *Moll Flanders*, o indivíduo trava uma luta contra o mundo. A religião passa a não ser tão importante. Deus deixa de ser o elemento principal. Mas não é somente o Deus cristão que passa a segundo plano nas narrativas; também os deuses mitológicos começam a desaparecer dos enredos. *As preocupações religiosas, embora estejam presentes, não são tão prioritárias* (WATT, 1990: 73). Este fato revela uma diferença importante entre as narrativas daquele momento e as narrativas anteriores. Com efeito, para WATT (1990: 15): *Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias.*

Em *Robinson Crusoe*, o homem se isola mais em sua individualidade. Todavia, a personagem não sofre por viver na solidão. A obra apresenta (...) *uma advertência sobre as últimas conseqüências do individualismo absoluto* (WATT, 1990: 83). Há um avanço da narrativa em direção ao romance na medida em que são dispensadas maiores atenções à individualização das personagens e apresentação detalhada do ambiente. Para individualizar as personagens, é necessário situá-las no tempo e no espaço. A procura do lucro (individualismo econômico) é transformada no motivo básico para a transformação do abandono em triunfo.

Outra narrativa é o *Compêndio do Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira. A obra aborda vários (...) *discursos espirituais e morais, com muitas advertências e documentos contra os abusos que se acham introduzidos pela milícia diabólica no estado do Brasil* (MONTEIRO, 1961).

A obra foi dedicada à Virgem da Vitória, Imperatriz do céu, Rainha do Mundo e Senhora da

Piedade, Mãe de Deus. Apesar da feição romanesca da composição da obra, predomina o caráter religioso. CASTELO (1969) afirma que a obra de Nuno Marques Pereira é (...) *expressão legítima do estilo barroco e possui significação social e moralista*. Trata-se de uma obra valiosa em termos de informação etnográfica.

Conforme VERÍSSIMO (1969), *O Compêndio Narrativo do Peregrino da América* não pode ser classificado como conto ou novela. A obra também não inicia o romance no Brasil. Ela é (...) *uma ficção de fim e caráter religioso, obra de devoção e edificação. Consiste totalmente em o autor, ou quem finge escrever a narrativa, dizer-se peregrino ou viajor que trata de sua salvação e que andando pelo mundo aproveita ensejos e oportunidades de doutrinar cristãmente os diversos interlocutores que se lhe deparam, e esse mundo que, segundo um destes, o Ancião do cap. I, "é estrada de peregrinos e não lugar nem habitação de moradores, porque a verdadeira pátria é o Céu"*.

Trata-se, portanto, de uma obra essencialmente moralista, com fundamento religioso. Há um "eu" individual que dialoga com a alegoria personificada no Ancião. Simultaneamente trata de doutrina católica e discute os mandamentos. Para tanto, (...) *apóia-se na história sagrada, ressalta as virtudes e condena os vícios, alargando-se ainda em dissertações sobre as artes, como a música e a poesia* (PEREIRA, 1939). Pereira colheu todos os dados e elementos aos quais faz referências no ambiente social do século XVIII. Daí o caráter de crítica social de sua obra, que é, também, (...) *um depoimento cujo interesse se estende à História, à Etnografia, aos estudos sociais e também do pensamento da época, em particular da literatura moralista que medrou do século XVII para o XVIII, porque é evidente a influência de moralistas espanhóis e ingleses em Nuno Marques Pereira* (CASTELO, 1969).

LIMA (s.d.) ressalta que *O Compêndio Narrativo do Peregrino da América* é (...) *uma espécie de romance moral, copioso de informações, anedotas, observações minuciosas de nossos usos e costumes*. O propósito de doutrinação é evidente em

toda a obra. Nos repetidos e fingidos encontros do peregrino com indivíduos há uma troca de reflexões morais e religiosas. O pensamento místico cristão é a tônica de todo o livro. Há uma mistura de coisas de vida real com anedotas, ditos e reflexões profanas num (...) *diálogo entre um Peregrino e um Ancião, um representando a própria experiência humana, vivida e observada, do autor, outro representando, como símbolo do tempo e de valores espirituais e morais, a cultura e a formação religiosa, ainda do próprio autor. Nesse encontro ouvem-se as narrativas sucessivas de casos, fatos, episódios, às vezes pequenos dramas (e até mesmo alegorias) ocorridas em partes diferentes do Brasil-colônia, em Pernambuco, na Bahia, na zona de mineração* (CASTELO, 1969).

O Barão de Porto Seguro (PEREIRA, 1939) comenta que, na jornada ao sertão, Nuno Marques Pereira depara-se com os abusos, justamente os que intenta combater, e que ele começa por aqueles que envolvem falta de cumprimento de cada um dos dez mandamentos da Igreja em sua respectiva ordem. Nuno Marques Pereira destina um dia de sua jornada para cada um dos dez mandamentos, começando pela descrição de cenas que se lhe apresentavam no caminho. Entretanto, esse procedimento diminui de forma drástica a verossimilhança, o que causa um desinteresse por parte do leitor.

O estilo da obra é parábólico e este fato é reconhecido pelo próprio autor. É verdade que Pereira dá sempre a impressão do real, do acontecido e, às vezes, (...) *recria as situações, revelando uma extraordinária plasticidade, colorido, capacidade de movimentação de pessoas, de reconhecê-las como se fossem personagens. Chega quase ao equilíbrio entre a narrativa oral do acontecido e a concepção romanesca* (CASTELO, 1969).

A narrativa em questão possui uma unidade conferida a ela pelo aglomerado de episódios e situações narradas em prosa e, às vezes, entremeada de versos. Todavia, *O Compêndio do Peregrino da América* não pode ser classificado como romance, uma vez que lhe falta, sobretudo, a (...) *unidade de criação determinada pelo desenrolar de uma*

situação dramática predominante em torno sempre das mesmas personagens (CASTELO, 1969).

O fato de a obra de Nuno Marques Pereira conter doutrinação religiosa não invalida a tese da desmistificação da realidade religiosa do século XVIII. Pelo contrário, *O Compêndio Narrativo do Peregrino da América* retrata toda essa desmistificação. É que na narrativa se plasma a cultura de um povo. Por isso, é impossível não tomar a realidade na narrativa.

A narrativa portuguesa do século XVIII, conforme Odil José de Oliveira Filho (1993: 22), constitui um prolongamento da prosa do século XVI e XVII. Porém, João Gaspar Simões (Apud: OLIVEIRA FILHO, 1993), acusando um atraso da ficção portuguesa dessa época, considera que uma grande parte dessa narrativa não vale o papel em que está impressa. Não é o caso da obra *O Fradinho da Mão Furada*, de Antônio José da Silva. Esta, embora seja uma narrativa extremamente alegórica, traz algumas novidades, como, por exemplo: a personagem Peralta, que é um indivíduo qualquer; o tempo, que é mais ou menos verossímil; a personagem, que possui nome e sobrenome e caminha dentro de um espaço delimitado. Eis um exemplo: *Retirou-se um soldado da milícia de Flandres, em tempo de Filipe II, chamado André Peralta, aflito e maltratado da guerra, tão pobre como soldado e tão desgraçado como pobre. Depois de entrar neste reino, onde havia nascido e caminhava para Lisboa (...)* (SILVA, 1973: 19).

O texto mostra a ambigüidade da época ao explorar a oposição bem/mal. Esta indistinção entre o bem e o mal representa a Inquisição, uma vez que essa dualidade indistinta constitui a maior característica da Inquisição. O texto relativiza o bem e o mal e eles eram absolutos para os inquisidores. A narrativa é pobre em verossimilhança, mas não deixa de ter avanços em relação a outras narrativas.

Embora o texto seja uma primeira tentativa de romance, não há em Portugal uma linha contínua do romance, porque *O Fradinho da Mão Furada* não foi publicado, e isso se deve à Inquisição. A ficção era vista como algo demoníaco, porque se configurava em uma ociosidade ilícita.

Teresa Margarida da Silva Orta escreveu *As Aventuras de Diófanos*. Esta obra é considerada por alguns estudiosos da literatura como o primeiro romance em língua portuguesa. Entretanto, o discurso é extremamente moralizante. A autora observa fielmente os ditames da razão e faz de sua obra um compêndio de valores e de doutrinação religiosa. O espaço e o tempo são fantásticos. Vale lembrar que o fator determinante do romance moderno é o tempo bem marcado. É, justamente, através da categoria do tempo que se distingue o romance das narrativas anteriores. No texto, há um avanço no que tange às personagens e à tentativa de monólogo interior. Todavia, essa literatura não tem o que Antônio Cândido chama de “caráter gratuito”. Falta, também, a ela verossimilhança em decorrência do discurso moralizante.

3. Gênese do romance

É necessário distinguir narrativa pictórica de narrativa romanesca. Na primeira, o narrador vai dando indícios, por exemplo, da personagem; já na narrativa romanesca, o mais importante é o suceder da história, não importando se as personagens são bem caracterizadas. O jogo narrador-focalização tem importância secundária. A narrativa pictórica não tem o nível de complexidade do romance. O romance moderno é fragmentado devido a três causas: - novidade (sem sucessão de eventos); - texto interativo (o leitor se vê no texto); - representação na forma narrativa da sociedade desagregada. Além disso, há uma recusa em se deixar robotizar (as formas literárias passam a ser formas de resistência) e há uma intenção de que a individualidade seja marcada para não haver massificação.

Nas narrativas antigas, encontra-se a “fábula” (relacionamento dos acontecimentos), mas não a “trama” (organização artística dos acontecimentos). *O romance, cujos primórdios remontam à Antigüidade, precisou de centenas de anos para encontrar na burguesia ascendente, os elementos favoráveis ao seu florescimento* (BENJAMIN, 1985: 202). É justamente quando a epopéia perde

um dos seus elementos (mítico, histórico-estudo da nacionalidade - e o estético): o mítico, que nasce do romance (o indivíduo só num mundo problemático).

O romance surge no período correspondente ao da ascensão da burguesia. Ele nasce como testemunha do declínio da Idade Média, trazendo, em vez da imobilidade, a consciência da transformação. Surge como produto cultural da relação entre os homens, refletindo as questões sociais da época e projetando-as, uma vez que dialoga com elas. Conforme SCHÜLER (1989: 06): *O romance retratou, desde o começo, conflitos individuais e vida cotidiana, opondo-se a noções medievais latinas, que privilegiavam qualidades fixas, persistentes ainda em epopéias nacionais como a Chanson de Roland e o Poema de Mio Cid, obras em que não se admite contaminação de lealdade e traição, amplamente praticada no romance.*

É a partir do século XVI que o conceito de subjetividade, pedra angular para a forma do romance, é desenvolvido na arte. Ora, o romance refrata o modo de ser da sociedade, reproduzindo uma cosmovisão fundamentada na subjetividade. BENJAMIN (1985: 201) comenta a passagem do gênero da narrativa para o romance, afirmando que: *A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.*

O romance passou a ser dirigido ao indivíduo fora da sociedade, favorecendo a abordagem dos problemas e conflitos interiores. O romance sai da tradição de representação da realidade e vem até a modernidade. É justamente a questão da individualidade que se configurará na marca maior da literatura universal, especialmente no século XIX, século de ouro do romance. Os séculos XVII e XVIII constituem campos férteis como preparação para o estabelecimento do romance no século XIX. Com efeito, é inegável a importância do romance para o desenvolvimento das artes literárias durante o século XIX. AGUIAR e SILVA (1986: 672) comenta que o

romance constitui uma forma literária relativamente moderna e que, embora apareçam narrativas de interesse literário, na literatura helenística e na literatura latina, não há no romance, ao contrário da tragédia e da epopéia, verdadeiras raízes greco-latinas. Por sua vez, LUCKÁCS (1989: 177) esclarece que: *O romance é o gênero literário mais típico da sociedade burguesa. Há, sem dúvida, obras da Antigüidade, da Idade Média e do mundo oriental que apresentam algumas semelhanças com o romance, mas seus traços característicos só aparecem depois que ele se torna a expressão da sociedade burguesa. É no romance, ademais, que as contradições específicas da sociedade burguesa têm sido figuradas de modo mais adequado e típico. As contradições da sociedade capitalista fornecem, assim, a chave para a compreensão do romance enquanto gênero.*

Só no século XIX é que os escritores assumiram a verossimilhança e deixaram a timidez do romance (CÂNDIDO, 1989). Antes disso, o romance era considerado como mercadoria. Em *Timidez do Romance*, Antônio Cândido (1989) afirma que a literatura é uma forma de conhecimento do mundo e não há como enquadrar o romance dentro de um estilo, porque há nele a hibridez de estilos (elevado e baixo).

O romance, embora tenha parentesco com as narrativas da Idade Média, somente adquire sua forma e surge enquanto gênero com a dissolução da narrativa medieval. Na verdade, ele surge como produto de transformação plebéia e burguesa (LUCKÁCS, 1984: 03).

Conclusão

Da *Ilíada* e da *Odisséia*, na Antigüidade clássica, passando pela Idade Média, as narrativas foram sofrendo evoluções. No século XVII, as narrativas cômicas “levantaram-se contra o fantástico, defendendo um ponto de vista de um bom senso estreito e um pragmatismo burguês lúcido” (BAKHTIN, 1996: 69). Entretanto, os poderosos desqualificaram essa forma de literatura, uma vez que

os homens racionais não encontravam no riso uma razão de ser. A cultura erudita parecia correr grande perigo se aceitasse como literatura as narrativas cômicas. Com efeito, é só no final da Idade Média que as fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura começam o processo de enfraquecimento (BAKHTIN, 1996: 84).

É pelo prisma da Igreja que se faz a “leitura do social” na Idade Média. Ora, toda a carga ideológica cristã está presente no momento de transição para o Humanismo. Todavia, o coletivo, que era definido pela universalidade cristã-ocidental, na Idade Média, passa a ser expresso a partir do século XVI, pela busca da nacionalidade e do heroísmo patriótico, como é o caso de *Dom Quixote*.

BAKHTIN (1988: 09) opõe o romance aos gêneros altos da tradição (tragédia, lírica, épica), afirmando que (...) *enquanto todos os outros gêneros literários têm origem em idades remotas não historicamente documentáveis, o romance é o único gênero que aparece depois da escrita*. Dessa forma, o romance configura-se numa modalidade de arte que surge no período correspondente ao da ascensão da burguesia, tipificando as relações capitalistas.

Na literatura moderna, as estruturas narrativas são colocadas em xeque e quebradas. A crise do século XX é a crise da racionalidade, que começou com Homero (*Odisséia e Ilíada*).

Bibliografia

01. ADORNO, Theodor W. **A Posição do Narrador no Romance Contemporâneo**. In: Os Pensadores. Trad. Modesto Carone, 2. ed. São Paulo: Abril, 1980.
02. AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986.
03. AUERBACH, Erich. **Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura ocidental**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
04. BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica; Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
05. CÂNDIDO, Antônio. **Timidez do Romance**. In: A educação pela noite e outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
06. CASTELO, José Aderaldo. **Manifestações Literárias da Era Colonial**. São Paulo: Cultrix, 1969.
07. LIMA, Ébion de. **Curso de Literatura Brasileira**. São Paulo: Coleção, s.d.
08. LUCKÁCS, George. **O Romance como Epopéia Burguesa**. Trad. Letizia Zini Antunes. Assis: UNESP, 1984.
09. _____. **A Arte como Autoconsciência do Desenvolvimento da Humanidade**. In: Grandes Cientistas Sociais. n° 20, São Paulo: Ática, 1981.
10. OLIVEIRA FILHO, Odil José. **Carnaval no Convento**. Assis: UNESP, 1993.
11. PEREIRA, Nuno Marques. **Compêndio Narrativo do Peregrino da América**. 6. ed. 2 vol. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1939.
12. SCHÜLER, Donald. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.
13. SILVA, Antônio José da. **O Fradinho da Mão Furada**. Lisboa: Arcádia, 1973.
14. WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
15. VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1969.