

## 2

### Surgimento do romance moderno

#### 2.1

##### Experiência e transmissão: a morte da narrativa

Em um ensaio de 1936, a partir de considerações sobre a obra do autor russo Nikolai Leskov, Walter Benjamin faz uma importante distinção que determina o curso de sua análise acerca da figura nomeada por ele como “O narrador”: trata-se da distinção entre o “romance moderno” e a antiga forma da “narrativa tradicional”. Nesse texto, seu pensamento parte da constatação de que a época moderna é marcada por um contexto de radicais transformações que levam à passagem das comunidades artesanais para uma nova organização social, caracterizada pelo tempo do trabalho no capitalismo. O longo processo de ruptura com a tradição que se desenrolou com o surgimento da burguesia e o aparecimento das sociedades industrializadas modernas, no final do século XIX, é acompanhado por mudanças no âmbito da experiência e de sua expressão literária. É sobre esse processo, sua contundência histórica e filosófica, que Benjamin irá se deter, especialmente, no ensaio em questão. Esse processo corresponde, pois, ao declínio da forma narrativa tradicional, cujo “primeiro indício”, segundo Benjamin, “é o surgimento do romance no início do período moderno”<sup>1</sup>.

Para tornar mais tangível a questão do definhamento da “arte de narrar”, que culminará na sua “morte”, Benjamin apresenta dois tipos emblemáticos das sociedades arcaicas: o camponês e o marujo. Tradicionais representantes da arte de narrar, o camponês sedentário trazia consigo a sabedoria do passado, de quem está há muito tempo fixado na mesma terra, enquanto o marujo comerciante oferecia o saber diversificado das terras distantes. Da autoridade advinda de um saber acerca do tempo, no caso do primeiro tipo, e de um saber do espaço, no caso

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 201.

do segundo, decorre o fato de que “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”<sup>2</sup>. Esses dois tipos se interpenetraram, conforme Benjamin, com o sistema corporativo medieval, na figura do artífice, em cujo trabalho na oficina “associava-se o saber das terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”<sup>3</sup>. Na passagem para a modernidade, essas figuras responsáveis pela transmissão de experiências do mestre ao aprendiz, de pessoa a pessoa, de geração a geração, dão lugar ao burguês da cidade, cuja expressão literária é o romance.

É, justamente, a ausência da antiga figura do narrador que nos lembra de que fomos “privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”<sup>4</sup>. Com a constatação desse fenômeno, Benjamin diagnostica uma de suas causas de maneira enfática: “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”<sup>5</sup>. Se a figura do narrador se torna antiquada e desaparece, é porque sua ação mais característica, a de “dar conselhos”, também se torna antiquada. Sendo assim, se a sabedoria está em extinção, conclui ele, é porque as “experiências estão deixando de ser comunicáveis”<sup>6</sup>. A questão que se coloca, então, é a de como esse processo se torna visível para Benjamin, a partir de quais indícios ele pôde reconhecer tanto o declínio da experiência na modernidade como sua relação com a “morte da narrativa” e o surgimento do romance.

Expressão literária dessa perda da “experiência comunicável”, o romance, em seu surgimento, marca o início do declínio da narrativa antiga nos primórdios da era moderna, segundo Benjamin. Tema bastante caro a seu pensamento, a atrofia da “experiência” – enquanto vinculação de um patrimônio cultural<sup>7</sup> – é articulada, no ensaio em questão, ao advento do romance como um espaço de busca pelo “sentido da vida”. Este sentido teria sido perdido quando passamos a não ser mais capazes de transmitir experiências do passado e aprender com elas, como faziam o camponês e o marujo ao narrarem suas histórias e, assim, perpetuarem suas tradições. O contexto moderno é caracterizado, portanto, pela

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 200.

<sup>3</sup> Ibid., p. 199.

<sup>4</sup> Ibid., p. 198.

<sup>5</sup> Ibid., p. 198.

<sup>6</sup> Ibid., p. 200.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 115.

“pobreza de experiências” resultante da ruptura radical com o passado cultural, como diagnosticado por Benjamin no ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933. Lá, ele se pergunta:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?<sup>8</sup>

A essas questões, Benjamin responde também nesse texto: “não, está claro que as ações da experiência estão em baixa”. No desenvolvimento que se segue a essa afirmativa, ele aponta a geração que viveu a primeira guerra mundial, entre 1914 e 1918, como uma ocasião exemplar para se pensar o declínio da experiência. Isso porque esses homens se encontraram justamente no ponto em que o processo de passagem da tradição para a modernidade técnica se tornava mais visível. “Uma geração que ainda fora à escola num 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.”<sup>9</sup>

Essa paisagem que difere em tudo, exceto nas nuvens, é o palco da vida moderna. No trecho citado, Benjamin fala do abandono e da fragilidade do corpo humano, minúsculo, em meio à experiência radical e destruidora da guerra. Mas a primeira guerra mundial foi a consolidação da experiência de um mundo dominado pela técnica, em contraposição ao mundo arcaico, em que o homem tinha controle da totalidade de seu trabalho no processo de produção artesanal. A ruptura com o passado, com seus bondes puxados por cavalos, corresponde à ruptura com a tradição como um todo, e essa experiência é, também ela, radical e destruidora. Sem o teto da tradição para se proteger, o homem moderno se viu abandonado. Sua época é marcada, pois, pela “perda” de referências culturais e pela “falta” do “sentido da vida” resultantes da queda da tradição, as quais Benjamin coloca em questão com o conceito de “experiência” e com o diagnóstico da impossibilidade de sua transmissão no contexto moderno.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 114.

<sup>9</sup> Ibid., p. 115.

A contundência que tem, para Benjamin, a discussão do quanto as transformações técnicas vividas na era moderna afetaram a experiência que os homens tinham do mundo – e, como não podia deixar de ser, a forma de se referir a essa experiência – é comprovada, ainda, pelo fato de que esse trecho retirado de “Experiência e pobreza” (1933) está reproduzido, com pequenas modificações, no início do ensaio “O narrador” (1936). Essa discussão, portanto, está diretamente ligada à análise da morte da narrativa tradicional, enquanto antiga forma de articulação e transmissão da experiência, bem como ao estudo do nascimento do romance moderno como um novo espaço de busca pelo “sentido da vida”, não mais encontrado no meio social.

## 2.2

### Da narrativa antiga ao romance moderno

No ensaio “O narrador”, Benjamin enxerga uma “decisiva guinada histórica” no processo que vai do declínio da narrativa tradicional ao surgimento do romance moderno. Tal guinada torna-se ainda mais nítida na medida em que, segundo ele, tanto uma quanto outro, a despeito da radical diferença que os separa, possuem a mesma origem no tocante à historiografia, ou seja, ao registro do que “foi transmitido pela reminiscência”, sendo a epopéia a sua forma mais antiga. Observa, então, que a antiga forma da epopéia contém em si os germes para o desenvolvimento tanto da narrativa como do romance, representando uma “zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas”<sup>10</sup>.

Assim, é Mnemosyne, deusa da reminiscência e musa da poesia épica para os gregos, que aparece como unidade de origem comum entre as duas formas distintas: narrativa e romance. Determinadas, portanto, pelo fato de serem relatos de acontecimentos do passado, as formas do romance e da narrativa resultam da diferenciação da epopéia em outras duas musas, respectivamente, “memorização” e “memória”. “A primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um*

<sup>10</sup> Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 211.

combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos.”<sup>11</sup> Aqui é importante atentar para o grifo do próprio autor. Enquanto a “memória perpetuadora” do romancista é consagrada a *um* herói, em uma relação de verticalidade com a história relatada, a “breve memória” do narrador é consagrada a *muitos* fatos difusos, mantendo-se em um nível de abordagem horizontal do tema, em que inúmeros fatos são trazidos à tona, sem que haja, entretanto, aprofundamento em um ponto determinado.

Nesse longo processo de desagregação da “reminiscência” (musa da poesia épica) em “rememoração” (musa do romance) e “memória” (musa da narrativa), a “guinada histórica” é decisiva. Ela determina, pois, a diferença radical entre as duas formas, mas determina, também, seu começo em um ponto comum. É para isso que Benjamin chama nossa atenção ao falar da epopéia como origem desse processo: para a desagregação da poesia épica, primeiramente, na narrativa e, séculos mais tarde, no romance. Não seria possível falar da guinada, que é uma mudança de direção, sem antes estabelecer o caminho inicial, onde ambas andavam juntas, na forma épica, ou seja, na reminiscência. Partindo dessa constatação, ele poderá caracterizar cada uma dessas formas com o que elas têm de comum, a origem na reminiscência, e com aquilo que as diferencia: sua forma, seu suporte, seu conteúdo, sua função no âmbito social – estando tudo isso intrinsecamente ligado.

Para Benjamin, a forma narrativa tradicional possui uma dimensão utilitária, que “pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida”<sup>12</sup>. Trata-se de relatos nos quais experiências eram transmitidas num tempo em que o trabalho artesanal permitia ligação com a totalidade do processo produtivo, no domínio do conjunto completo de técnicas aí empregadas. Da transmissão desses relatos, dependia a própria continuidade da produção artesanal. Toda a organização social das comunidades arcaicas girava em torno da manutenção do que Benjamin chama de “cadeia da tradição”, na qual o conselho era “tecido na substância viva da existência”, levando o nome de “sabedoria”<sup>13</sup>. Enquanto a narrativa baseia-se na oralidade, com decisiva importância da fala, dos olhos e das mãos no *aqui e agora*

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 211.

<sup>12</sup> Ibid., p. 200.

<sup>13</sup> Ibid., p. 200.

da história contada, o surgimento do romance está ligado à invenção da imprensa e só é possível com o advento do livro, afastando-se de uma experiência coletiva por destinar-se ao leitor isolado.

Bem antes, entretanto, da invenção da imprensa, a antiga relação entre memória e sabedoria, tematizada por Benjamin em “O narrador”, foi tema do mito platônico, apresentado no diálogo *Fedro*, sobre a invenção da escrita, no Egito, por uma divindade de nome Theuth. De acordo com o mito relatado por Sócrates, ao mostrar suas invenções ao rei Tamos, Theuth comentou a respeito da escrita: “este é um ramo do conhecimento, ó rei, que tornará os egípcios mais sábios e de melhor memória”. Otimista, concluiu: “está pois descoberto o remédio da memória e da sabedoria”. Ao que a resposta do rei Tamos parece antecipar a constatação benjaminiana, mais de dois milênios depois, acerca do declínio da memória. Diz o rei a Theuth:

Ora tu neste momento, como pai da escrita que és, por lhe quiseres bem, apontas-lhe efeitos contrários àqueles que ela manifesta. É que essa descoberta provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque, confiados na escrita, é do exterior, por meio de sinais estranhos, e não de dentro, graças a esforço próprio, que obterão recordações. Por conseguinte, não descobriste um remédio para a memória, mas para a recordação.<sup>14</sup>

A despeito da estranheza em admitir o forte eco dessas palavras escritas mais de três séculos antes de Cristo, a constatação do rei sobre a invenção da escrita no mito platônico parece antecipar, em alguma medida, o diagnóstico da modernidade feito por Benjamin. Na resposta do rei ao deus, encontramos a conclusão de que, ao deixar de ser exercitada por conta do novo invento, a memória não será “melhorada”, mas sim sofrerá uma atrofia, dando espaço ao esquecimento e gerando uma espécie de dependência do que é exterior ao esforço do homem, nesse caso, os códigos da escrita<sup>15</sup>.

Nos meios de transmissão da narrativa (oral) e do romance (escrita), bem como no contexto de radical transformação social na passagem da época arcaica para a moderna, Benjamin reconhece distinções fundamentais não só em relação à forma, como também, é claro, ao conteúdo desses relatos. Diferentemente do

<sup>14</sup> Platão, *Fedro* (Lisboa: Edições 70, 1997), p. 120 (274e-275a).

<sup>15</sup> Em seu mito, Platão oferece uma distinção de memória e recordação que parece sugerir uma fecunda aproximação com as análises da modernidade de que iremos tratar no próximo capítulo.

romancista, o narrador opta pela concisão do relato, renunciando às “sutilezas psicológicas”, pois assim “mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia”<sup>16</sup>. Dessa maneira, a oralidade determina a concisão dos conteúdos abordados nas narrativas, as quais, caso contrário, não conseguiriam garantir sua transmissão e, assim, manterem-se vivas.

Além disso, para Benjamin, a narrativa estava relacionada ao ritmo das “antigas formas de trabalho manual”, cuja associação ao tédio que se apoderava do ouvinte no desenvolvimento de suas atividades geraria o ponto de distensão psíquica que permitiria a assimilação de fatos à experiência. É assim, pois, que Benjamin localiza no tédio característico das atividades manufatureiras uma função de extrema importância no processo de transmissão das histórias narradas e de tessitura da rede de experiência. Segundo ele, o ouvinte adquiria espontaneamente o dom de narrar as histórias graças a esse processo de assimilação no qual ele esquecia de si mesmo em meio ao tédio do labor artesanal. O desaparecimento do “dom de ouvir” e o conseqüente desaparecimento da “comunidade de ouvintes” se relacionam à extinção de atividades associadas ao tédio na cidade. Benjamin diz que a arte de contar histórias repetidamente “se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”<sup>17</sup>.

\*

Ao contrário do saber artesanal, o romance está vinculado à era industrial, seu tempo é fragmentado e descontínuo. Justamente porque seu destino é o leitor isolado e seu suporte é o livro, e não mais a fala do narrador, o romance pode abarcar extensas análises psicológicas de seus personagens. Na realidade, ele se interessa justamente por elas. Seu relato não encontra as mesmas limitações que cerceavam a ação do narrador. Isso porque, enquanto o narrador depende tanto de sua memória como da co-presença dos ouvintes para transmitir uma história, o romancista não precisa (nem poderia) guardar toda a matéria de seu romance em

---

<sup>16</sup> Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 204.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 205.

sua memória, além de poder estar a léguas de distância do leitor, que recebe dele apenas sua escrita. Assim, a distância foi inserida na comunicação humana quando, por inúmeros motivos, ocorreu o descolamento das figuras do narrador e de seu ouvinte, que passaram a não mais dividir o mesmo, e propício, ambiente comunicacional.<sup>18</sup>

Em meio ao novo sistema produtivo, não há mais espaço, nem tempo, para a veiculação das antigas narrativas. Responsável por instaurar um novo fluxo temporal, bem como uma nova configuração espacial do trabalho, o sistema capitalista nascente gerou mudanças que atingiram, de maneira radical, todo o ambiente ao redor das pessoas. Isso porque a descontinuidade característica das linhas produtivas passou a separar não só o trabalhador da totalidade do seu trabalho, como separou os trabalhadores uns dos outros e os separou, por fim, da possibilidade de tessitura da experiência coletiva no desenvolvimento de suas atividades. Mais do que isso, assim que narrador e ouvinte se descolaram, a partir de tais mudanças no sistema produtivo, a própria narrativa tradicional entrou em declínio, visto que, por conta do aparato técnico desenvolvido com a criação da imprensa, sua antiga função, aos poucos, começou a deixar de existir. É por isso que Benjamin pôde dizer que não há mais ensinamentos a serem transmitidos ou conselhos a serem dados na coletividade. Na falta de espaço e tempo comuns, essas ações entram em baixa, uma vez que a própria coletividade se transformou, perdendo seu significado tradicional.

Dessa maneira, as mudanças sofridas no âmbito literário estão relacionadas aos avanços técnicos advindos com a modernidade, responsáveis pela passagem da tradição oral para a escrita e por instaurar, assim, a distância na comunicação humana. Conforme Benjamin, a “origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e

---

<sup>18</sup> Há, entre as formas da narrativa tradicional e do romance, uma inversão no que diz respeito ao que podemos chamar de uma “dialética da distância”. Enquanto o “marujo” – tipo que junto ao camponês foi considerado por Benjamin representante da arte de narrar – encontrava-se fisicamente próximo de seu ouvinte no momento da narração, a história narrada guardava uma distância temática, já que seu interlocutor permanecia psicológica e espiritualmente afastado do conteúdo da narrativa. Era justamente “o saber das terras distantes” que conferia ao marinheiro viajante a autoridade para narrar. Já no caso do romance moderno, ao passo que o escritor mantém distância física de seu leitor, a proximidade “espiritual” é garantida pela profunda intimidade com que são desnudadas as questões psicológicas que definem os personagens. É a busca por extensas e íntimas análises psicológicas, o que parece mais atrair o indivíduo burguês para o romance, aproximando o leitor da história.

que não recebe conselhos nem sabe dá-los”<sup>19</sup>. Se a arte de narrar tornou-se rara, é porque a “experiência”, que antes se dava de maneira coletiva e presencial, não é mais vinculada no meio social. Privatizada, a “experiência” passa a ser vivida isoladamente, levando o nome de “vivência”. Como analisa Katia Muricy,

A articulação de experiência e vivência constitui o par conceitual dessas análises da modernidade. A *experiência* (Erfahrung) é relacionada à memória individual e coletiva, ao inconsciente e à tradição. A *vivência* (Erlebnis) relaciona-se à existência privada, à solidão, à percepção consciente. Nas sociedades modernas, o declínio da experiência corresponde a uma intensificação da vivência. A experiência se torna definitivamente problemática e a sua possibilidade depende de uma construção vinculada à escrita.<sup>20</sup>

Se o “sentido da vida”, enquanto “experiência”, era encontrado na coletividade, quando a tradição se rompe ele passa a ser buscado em outras instâncias, agora da vida privada. O romance se fundou na modernidade, justamente, como este lugar de busca pelo sentido perdido e, nessa medida, por uma relação com o tempo.

Sobre a questão do tempo, Jeanne Marie Gagnebin aponta uma importante diferença que marca a passagem das sociedades artesanais para o capitalismo moderno. Trata-se do fato de que a “experiência se inscreve numa *temporalidade* comum a várias gerações” e supõe “uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho”<sup>21</sup>. Assim, as histórias do narrador tradicional – que, mais do que escutadas, eram seguidas – acarretavam a formação (*Bildung*) de todos os membros de uma mesma coletividade. Em contrapartida, a resposta da burguesia do fim do século XIX à organização capitalista do trabalho desencadeou um processo de interiorização tanto psíquica como espacial, com a crescente separação entre público e privado, que levou cada vez mais à substituição das certezas coletivas por valores individuais. Dessa forma, o espaço da antiga “história comum” fica vago e o

<sup>19</sup> Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 201.

<sup>20</sup> Katia Muricy, *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998), p. 183.

<sup>21</sup> Jeanne Marie Gagnebin, “Não contar mais?”, in: *História e Narração em Walter Benjamin* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1999), p. 57.

indivíduo burguês sofre o que a autora chama de uma “espécie de despersonalização generalizada”<sup>22</sup>, ou seja, uma carência de sentido para a vida.

No advento de uma nova temporalidade, o romance passa a desempenhar um importante papel na maneira como o indivíduo moderno vai se relacionar com o – descontínuo, fragmentado, entrecortado, deslocado – fluxo temporal. Benjamin reconhece nessa forma de escrita, destinada à solidão do leitor nascido em meio às massas urbanas, uma função decisiva no âmbito da reflexão sobre o sentido (perdido) da vida. É sobre o estudo desse papel desempenhado pelo romance na passagem da antiguidade para a época moderna, bem como de sua relação com o aspecto da transitoriedade, que iremos nos deter daqui em diante.

### 2.3

#### **Tempo no romance: o sentido da vida**

Diferentemente da narrativa tradicional, que conta com a concisão, abdicando de análises psicológicas para facilitar a memorização, o romance é o lugar de questionamento do destino individual e um dos âmbitos da própria constituição da subjetividade do homem moderno. Ele surge, assim, como uma questão tipicamente burguesa. A busca por um “sentido perdido”, que não é mais dado ou experimentado diretamente no meio social, traz a necessidade de concluir, finalizar a história, visando resolver a questão do significado da existência. Sobre a diferença entre a narrativa e o romance quanto à necessidade de conclusão da história, Benjamin diz:

Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 59.

<sup>23</sup> Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 212.

Georg Lukács em *A teoria do romance* – trabalho de extrema importância para o pensamento de Benjamin – analisa a passagem da epopéia para o romance, destacando que o mundo antigo grego era, em suas palavras, “homogêneo”, “fechado” e “perfeito”. Nele, a totalidade do ser era dada, já que nada escapava da imanência da essência à vida. No helenismo, não haveria interioridade alguma, simplesmente porque tampouco existiria exterioridade, ou seja, alteridade para a alma. É quando essa “unidade natural das esferas metafísicas” é rompida e “não há mais totalidade espontânea do ser”<sup>24</sup> que se criam as condições para a advento da forma romanesca.

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações [...].<sup>25</sup>

É do alheamento do homem em relação ao mundo exterior, da incapacidade do mundo “assimilar em si o verdadeiro sentido das ações”, que nasce o herói do romance. Segundo Lukács, a atividade do escritor é, justamente, a “exumação do sentido soterrado”<sup>26</sup>. “Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo.”<sup>27</sup> É entre o começo e o fim do mundo romanesco, que podem ou não estar vinculados ao nascimento e à morte do herói, que entra tudo o que é doador de sentido. Na peregrinação do indivíduo problemático rumo ao autoconhecimento, o romance encerra, conforme Lukács, “o essencial em sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio”<sup>28</sup>.

O romancista argentino Julio Cortázar já disse em um ensaio que “o romance é a mão que sustenta a esfera humana entre os dedos, move-a e a faz girar, apalpando-a e mostrando-a”. Para ele, a narrativa clássica já abarcava a esfera humana “inteiramente por fora”, mas é o romance que “procura penetrar na

<sup>24</sup> Georg Lukács, *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica* (São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 34 e 35.

<sup>25</sup> Ibid., p. 66 e 67.

<sup>26</sup> Ibid., p. 57.

<sup>27</sup> Ibid., p. 60.

<sup>28</sup> Ibid., p. 84.

transparência enganosa que lhe concede pouco a pouco uma entrada e uma topografia”<sup>29</sup>. Sobre o papel definitivamente exemplar da forma romanesca na modernidade, ele diz:

Observe-se que já não há *personagens* no romance moderno; há somente cúmplices. Nossos cúmplices, que são também testemunhas e sobem a um estrado para declarar coisas que – quase sempre – nos condenam; de quando em quando há algum que dá testemunho a favor, e nos ajuda a compreender com mais clareza a natureza exata da situação humana de nosso tempo.<sup>30</sup>

Se precisamos da ajuda do romance e de seus heróis para compreender melhor a situação humana de nosso tempo, isso se deve ao fato de que, como destacou Octavio Paz, “o mundo que rodeia a estes heróis é tão ambíguo como eles próprios”<sup>31</sup>. Comparando personagens épicos e romanescos, Paz escreveu que

O herói épico é um arquétipo, um modelo. [...] No herói pelejam dois mundos, o sobrenatural e o humano, mas essa luta não implica ambigüidade alguma. Trata-se de dois princípios que disputam uma alma e um deles acabará por vencer o outro. No romance não há nada semelhante. Razão e loucura em Don Quixote, vaidade e amor em Rastignac, avareza e generosidade em Benigna formam uma única teia. Não se sabe nunca onde terminam os ciúmes e onde começa o amor para Swann.<sup>32</sup>

Para Benjamin, o leitor do romance, o mais solitário dos leitores, apodera-se da matéria de sua leitura como coisa sua, “destrói, devora a substância lida, como o fogo devora a lenha na lareira”<sup>33</sup>. Ele tem acesso à essência dos personagens do romance através da rememoração de suas histórias, ou seja, do relato de toda uma vida lembrada. Vida esta que deve ser concluída no interior do romance, já que “o ‘sentido’ da sua vida somente se revela a partir de sua morte”<sup>34</sup>. É a partir do fim de um trajeto que se torna possível traçar a linha que vai do seu começo (no caso, o nascimento) até o seu desfecho (a morte), fazendo emergir, assim, sua direção (o sentido de uma vida), que antes não podia ser

<sup>29</sup> Julio Cortázar. “Situação do romance”, in: *Valise de cronópio* (São Paulo: Perspectiva, 2006), p. 67.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>31</sup> Octavio Paz. “Ambigüidade do romance”, in: *Signos em rotação* (São Paulo: Perspectiva, 2009), p. 70.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 213.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 214.

prevista. Benjamin conclui que, na morte do herói no romance, o leitor adivinha reflexivamente que, se o personagem não viveu em vão, ele (leitor) tampouco.

[...] o leitor do romance procura realmente homens no quais possa ler o ‘sentido da vida’. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. [...] o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.<sup>35</sup>

\*

Mostra-se oportuno, aqui, fazer uma breve digressão no tocante à tematização da morte na arte. Em seu estudo da tragédia na antiguidade grega, Friedrich Nietzsche também localiza no destino e na morte do herói uma ocasião para se pensar a relação do homem com a vida e com o tempo. Embora em um sentido bem distinto daquele pensado por Benjamin no que diz respeito ao romance moderno, a tragédia antiga também ofereceria, para Nietzsche, uma forma de experimentação do devir, através da história do herói, na arte.

Resumidamente, o que determina essa possibilidade de experimentação do devir no antigo mundo grego, conforme Nietzsche, é a articulação de duas pulsões artísticas da natureza opostas e complementares, às quais relaciona as divindades Apolo e Dionísio. Pela integração do elemento dionisíaco desmesurado à poesia épica apolínea, marcada pela harmonia, Nietzsche considera que a tragédia foi capaz de elevar o desaparecimento individual a um patamar tão digno quanto o do nascimento. Assim, por meio da trajetória e da morte do herói, a tragédia levaria o espectador a aceitar o seu próprio sofrimento como parte integrante da vida e proporcionaria, em termos nietzschianos, a afirmação da vida como “eterna vontade”. É dessa maneira que o aniquilamento individual, conforme a bela passagem que se segue, passaria a ser aceito como parte da vida mesma.

O herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. [...] Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 214.

nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários [...].<sup>36</sup>

Entretanto, a despeito dessa primeira aproximação, parece-nos ainda mais fecundo pensar em que medida os efeitos da recepção da tragédia pelo espectador helênico, para Nietzsche, são radicalmente diferentes daqueles produzidos na relação que o leitor do romance estabelece com a substância de sua leitura na modernidade, para Benjamin. Se este último procura no destino do herói romanesco a chama para aquecer sua vida gelada, permanecendo na dimensão de solidão constituinte do indivíduo moderno conforme o pensamento benjaminiano, aquele outro extrapola a condição de indivíduo, de acordo com a análise nietzscheana, através da negação do herói trágico como mera aparência e da afirmação metafísica de algo essencial, a “vida eterna da vontade”.

Com a tragédia antiga, segundo a interpretação de Nietzsche, o espectador helênico atingiria um ponto extremo da experimentação do devir de que falamos, o qual parece não estar mais ao alcance do homem na modernidade: ele passa a ser, “realmente, por breves instantes, o ser primordial” e a sentir “o seu indomável desejo e prazer de existir”. A “indestrutibilidade e a perenidade deste prazer” são pressentidas, “em êxtase dionisíaco”, “não como indivíduos, porém como o *uno vivente*”<sup>37</sup>, diz Nietzsche. Assim, a morte do herói antigo não é aceita, como na perspectiva individual burguesa, por fornecer o “sentido da vida”, como acontece com o leitor do romance para Benjamin, mas porque, na tragédia, a existência individual é apenas aparência, enquanto a “vontade” é eterna e, portanto, não é abalada pelo aniquilamento do herói. A aceitação e a justificativa da morte se dão, nas formas artísticas em questão, em termos bastante diferentes porque, evidentemente, o mundo antigo grego e o mundo moderno são, na mesma medida, distintos entre si.

Mostra-se necessário, então, partir no encalço da idéia de morte e de sua transformação da antiguidade para o período moderno. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche utiliza a célebre sentença de Sileno, sábio companheiro de

<sup>36</sup> Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), p. 102.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 102 e 103.

Dionísio, proferida ao rei Midas, para tratar da questão da transitoriedade. Estas palavras da “sabedoria popular” grega expressam de maneira emblemática os “horrores de existir” e a dificuldade do homem em lidar com o fato de ser mortal:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.<sup>38</sup>

Pensado por Benjamin em seu sentido com o devir, o romance na modernidade pode ser visto como um lugar onde o leitor mergulha na descrição da vida de um personagem – não mais o antigo herói grego, mas um herói moderno desorientado – cuja promessa de morte ficcional após uma trajetória de feitos fornece a oportunidade para que o próprio leitor pense a relação com o tempo, com sua vida, sua história e suas lembranças. Seria esta a morte que, nas palavras de Heidegger, abençoa o temporal, o transitório, o efêmero<sup>39</sup>?

\*

Ainda no ensaio “O narrador”, antes de reconhecer a morte descrita no romance como uma oportunidade de o leitor encontrar o “sentido da vida”, Benjamin fala da transformação da idéia de morte na passagem da tradição para a modernidade. Segundo ele, “no decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação”<sup>40</sup>. Isso se deve à interiorização da vida promovida pela sociedade burguesa, durante o século XIX, que fez com que o antigo “espetáculo da morte” perdesse seu caráter público e “altamente exemplar”. O leito de morte “em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas”, é uma imagem típica da Idade Média. Benjamin diz que, então, era praticamente impossível encontrar sequer um cômodo em que não tivesse morrido alguém. Ao contrário disso, na sociedade burguesa, os espaços são “depurados de qualquer morte”. Moribundos passam a ser enviados por seus herdeiros para sanatórios e

<sup>38</sup> Ibid., p. 36.

<sup>39</sup> Martin Heidegger, “Quem é o Zarathustra de Nietzsche?”, em: *Ensaio e conferências* (Petrópolis: Vozes, 2001), p. 100.

<sup>40</sup> Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 207.

hospitais. A gravidade dessa mudança, para Benjamin, reside no fato de que é justamente “no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”<sup>41</sup>.

A autoridade advinda do leito de morte está, de acordo com Benjamin, na origem da narrativa. Essa autoridade do ancião que se encontra à beira da morte é “a sanção de tudo o que o narrador pode contar”<sup>42</sup>. Daí advém, parece-nos, a importância decisiva do ouvinte gravar a história em sua memória, mergulhar a coisa narrada em sua vida, tornando-se seu futuro narrador em potencial, já que, no caso de ser recebida de um moribundo, a história está fadada a morrer junto com seu narrador atual se não houver quem a perpetue. Dessa transmissão depende a própria existência das narrativas, visto que não há um suporte externo, como é o caso do livro para o romance, que as mantenha vivas a despeito da pessoa que as narra.

Mergulhadas na vida de quem as conta, as histórias do narrador remetem sempre, para Benjamin, à história natural, ou seja, as narrativas encontram-se inseridas na cronologia, são permeadas por acontecimentos reais. Seja incluindo fatos históricos distantes, como guerras, descobertas e mortes de pessoas famosas que existiram realmente, seja prenunciando sua fala com o relato de como obteve conhecimento de determinada história, o narrador costuma situar o que pretende contar, sua história, na própria História, agora com maiúscula.

Nesse sentido, Benjamin pode dizer que a morte reaparece regularmente na narrativa, pois o “narrador mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável”<sup>43</sup>. Essa “época” a que se refere Benjamin é a que, como disse Nikolai Leskov, “o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza”. E na história natural, assim também na narrativa, a morte tem seu lugar garantido, já que faz parte da vida mesma: abrindo ou encerrando um relato, à frente ou atrás do cortejo. Para o relógio do tempo natural, o narrador não desvia seu olhar, fiel que é à época da harmonia entre homem e natureza. O que ele vê, e

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 207.

<sup>42</sup> Ibid., p. 208.

<sup>43</sup> Ibid., p. 210.

não podia ser diferente, é o passar, o perecer, a tal “pedra que a vontade não pode rolar”<sup>44</sup>, como diria Nietzsche.

Na articulação da experiência coletiva pelas sociedades arcaicas, conforme Benjamin, “o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento”<sup>45</sup>. Ele associa a experiência coletiva à imagem de uma “escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens”, na qual todos os grandes narradores “se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência”<sup>46</sup> com facilidade. Assim, seguindo seu pensamento, se a morte de um indivíduo não representa um impedimento para essa época em que a experiência era vinculada no meio social pelo narrador, é porque a morte estava inscrita numa maneira de se experimentar a vida na coletividade, onde o fluxo de tempo era contínuo. A morte individual não era vista, portanto, como uma quebra de continuidade, pois o que mais importava era a experiência do (e no) coletivo. E essa, sim, continuava intocada.

De acordo com a análise de Benjamin, ao contrário da modernidade burguesa, em que a individualidade se tornou a forma de compreensão do mundo cada vez mais predominante, nas sociedades arcaicas a morte era, ela também, manutenção da temporalidade comum e da experiência coletiva. Isso porque a experiência do moribundo não apenas continuava existindo no meio social, como ainda ganhava destaque sendo inserida na tradição. Suas palavras ressoavam por muitos e muitos anos depois de sua morte, palavras que já haviam sido de outros narradores antes dele.

Benjamin afirma que, nas sociedades arcaicas, a morte individual não atinge a vida da tradição, pois não afeta a continuidade da experiência coletiva. Em sua interpretação da tragédia antiga, Nietzsche diz que a morte do herói trágico não atinge a “vida eterna da vontade” já que ele é negado, por ser “aparência”, no mesmo movimento em que é mantida essa espécie de “essência”, a vontade. Na tragédia, diz Nietzsche, o “indomável desejo e prazer de existir” são sentidos pelo espectador helênico, a despeito da espreita da morte, devido ao fato

---

<sup>44</sup> Friedrich Nietzsche, *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006).

<sup>45</sup> Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 215.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 215.

do homem tornar-se uno com o “ser primordial”<sup>47</sup>, ainda que por breves instantes. Essa unidade de que fala Nietzsche, em relação à potência que para ele tinha a tragédia grega, parece estar relacionada ao que Lukács chamou de “imanência do sentido à vida”, que só foi possível no antigo mundo grego.

Mas já se foi a época em que o homem podia estar em “harmonia com a natureza” ou sentir-se uno com o “ser primordial”. A modernidade se funda, justamente, com a cisão entre homem e natureza, com a ruptura da “unidade do ser” de que trata Lukács. Diz ele: “a natureza como conformidade a leis para o puro conhecimento e a natureza como o que traz consolo para o puro sentimento, não é outra coisa senão a objetivação histórico-filosófica da alienação do homem em relação às suas estruturas”<sup>48</sup>. Uma vez rompida a unidade entre sentido e vida, essencial e temporal, não há mais “totalidade espontânea do ser” e o homem encontra-se alienado do mundo, lidando com as estruturas da natureza como seu objeto. Aí, resta apenas uma

tentativa desesperada, puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea. Uma tentativa desesperada e um fracasso heróico. Pois uma unidade pode perfeitamente vir à tona, mas nunca uma verdadeira totalidade.<sup>49</sup>

A tentativa desesperada da modernidade é o romance. É do alheamento em relação ao mundo exterior que nasce o herói do romance. Mais ainda, esse alheamento é a própria marca da modernidade e a sua expressão é a forma romanesca. Lukács fala desse alheamento do homem em face ao mundo a partir da análise do problema das formas artísticas. Segundo ele, contrapôs-se à “cultura fechada” característica do antigo mundo grego, que considera ser a “era da epopéia”, o “mundo infinitamente grande”, palco do advento do romance. Esse mundo, “mais rico em dádivas e perigos que o grego”<sup>50</sup>, foi gerado, para Lukács, a partir da invenção da “produtividade do espírito”, quando “descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis

<sup>47</sup> Friedrich Nietzsche, *O nascimento da tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), p. 102.

<sup>48</sup> Georg Lukács, *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica* (São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 65.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 31.

entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo”<sup>51</sup>. Esse é o mundo do nascimento do romance: o mundo do homem sem mundo. Lukács pôde, assim, traçar a distinção fundamental entre o herói épico e o herói romanesco.

O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade.<sup>52</sup>

Da quebra desse “todo orgânico” e do isolamento de suas partes, nasce o indivíduo moderno e o herói do romance. Assim, o declínio da narrativa e o advento do romance constituem um processo decisivo de mudança no âmbito da linguagem que se insere, por sua vez, em um contexto mais amplo de estabelecimento e fortalecimento das noções de interioridade e individualidade. Foi a partir da privatização da vida desencadeada pela sociedade burguesa moderna, com a criação e a exacerbação de valores individuais, que a morte ganhou novos significados no âmbito social. Essa transformação, conclui Benjamin, “é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu”<sup>53</sup>. Nesse sentido, a discussão acerca da morte do herói no romance indica tanto a queda da experiência como a transformação da própria idéia de morte na passagem da tradição para a modernidade.

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 30.

<sup>52</sup> Ibid., p. 67.

<sup>53</sup> Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 207.