

# A TRADIÇÃO DA NARRATIVA E O ROMANCE MODERNO

8  
aula

## **META**

Apresentar e caracterizar o gênero narrativo; e situar o romance na tradição narrativa do Ocidente, enfatizando suas relações com as formas narrativas tradicionais, como a epopéia, e contemporâneas, como o cinema, bem como com outras formas artísticas, como a pintura.

## **OBJETIVOS**

Ao final desta aula, o aluno deverá:  
definir o romance como apenas uma de uma série de possibilidades de narrativa na tradição literária ocidental; e reconhecer suas relações com formas narrativas tradicionais, como a epopéia, e contemporâneas, como o cinema, bem como com outras formas artísticas, como a pintura.



(Fonte: <http://www.cidadaopg.sp.gov.br>).

## **PRÉ-REQUISITOS**

O aluno deverá ter noções sobre a historicidade do conceito de literatura; do conceito e classificação dos gêneros discursivos e de suas relações com os gêneros literários; e relacionar as diferenças entre narrativas orais e escritas.

**N**a aula de hoje, caro aluno, você aprenderá que o romance, a forma mais popular e hegemônica de narrativa, pelo menos no mundo ocidental, não pode ser tido como ápice do desenvolvimento de formas anteriores, pois cada época específica possui suas formas narrativas próprias. Assim, veremos quais são os elementos básicos que caracterizam o gênero narrativo e como podem ser feitas as relações entre o romance e

## INTRODUÇÃO

as formas narrativas anteriores sem uma perspectiva evolucionista.

Em seguida, faremos uma breve explanação acerca da desintegração da síntese épica da epopéia e de como, a partir de tal desintegração, outras formas narrativas foram surgindo, resultando no desdobramento do mito em história e ficção. Nesse momento da aula, tentaremos entender que o romance, sendo uma forma narrativa de nosso tempo, poderá também desintegrar-se, dando origem a novas formas, mais adequadas às mudanças sócio-históricas de nossa sociedade.

Na parte final da aula, através de exemplos do romance moderno, da pintura e do cinema, tentaremos mostrar como algumas inovações, tais como a subversão da cronologia, do tempo e do espaço, relacionam-se com mudanças culturais e sociais advindas de um mundo em constante transformação, bem como do desenvolvimento das ciências e de novas concepções acerca do indivíduo e da sociedade, fatores que influenciam os modos de narrar e ler – ou ouvir – histórias.

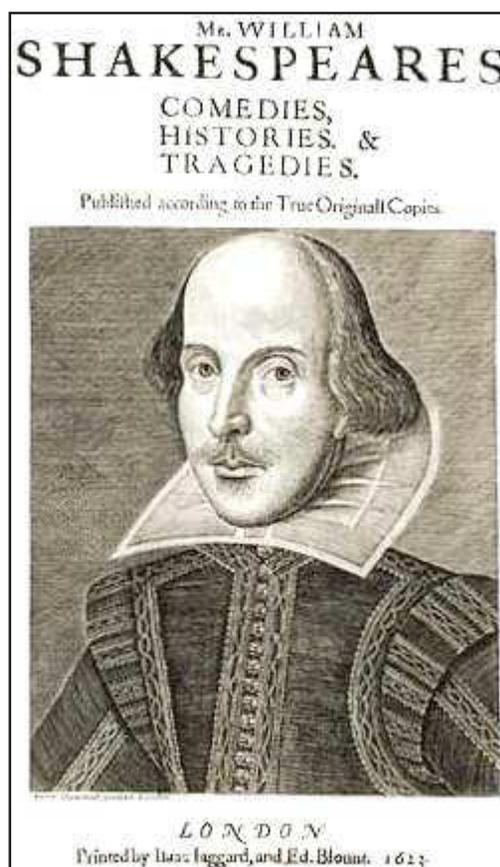
Na conclusão, faremos um rápido histórico do desenvolvimento do romance, desde o século XVIII, buscando relacionar suas mudanças estruturais e suas variações de finalidades e funções sociais com as alterações conjunturais da sociedade, no decorrer da História, na tentativa de mostrar como uma forma narrativa específica, apesar de não ser autônoma – pois depende, de maneira dialética e dialógica, de formas semelhantes e de outros gêneros discursivos –, deve ser vista e interpretada, de modo a não comprometer o desenvolvimento – ou o declínio – de formas análogas e anteriores, como se estas fossem representativas de um estágio de preparação para um aperfeiçoamento posterior.

Como o romance tornou-se a forma narrativa hegemônica no Ocidente, a grande maioria dos teóricos da Literatura, ao fazerem um histórico desse gênero literário específico, acabam traçando uma espécie de genealogia do romance, como se todas as outras formas narrativas fossem uma espécie de preparação, em uma linha evolutiva cronológica e linear, dessa forma tão popular que hoje conhecemos como romance.

No entanto, cada época, isto é, cada contexto sócio-histórico específico, teve sua(s) forma(s) narrativa(s) próprias(s) – os mitos sacros, os contos folclóricos, as lendas, as alegorias, as confissões, a sátira, etc. –, e se quisermos entendê-las em sua historicidade e especificidade, precisamos levar em conta, mais do que suas semelhanças e diferenças com relação ao romance, seus elementos e finalidades, bem como as condições de sua produção, circulação e recepção.

Como vimos na Aula 5, referente aos gêneros literários, todas as obras literárias narrativas caracterizam-se por dois elementos básicos, a presença de uma história e de um contador de histórias, independentemente da forma como se apresentam, em prosa ou em verso, oralmente ou por escrito. Assim, embora no drama haja uma história, esta não é contada por um contador, ou por um narrador, mas pelas próprias personagens, através de diálogos. No gênero lírico, um único ator, o poeta ou seu substituto, canta, medita ou fala para ouvirmos e refletirmos. E o que ele canta ou fala não é uma história, mas

## TRADIÇÃO E NARRATIVA



Representação de William Shakespeare, dramaturgo e poeta inglês, do *First Folio* (1623), a primeira coletânea de seus trabalhos (Fonte: <http://www.solarnavigator.net>).

suas impressões, reflexões, sensações ou sentimentos, em uma linguagem que pode ser formalizada em rimas, métricas ou estruturas específicas, ou mesmo através do que os poetas modernos chamaram de verso livre. Se a esse locutor for acrescentado um ouvinte, ou interlocutor, estaremos diante do drama, ou de

uma forma dramática, e se o locutor começar a contar uma história, o gênero passa a ser narrativo.

É claro que, apesar da variedade estrutural, temporal e temática das formas narrativas, elas não existem de maneira autônoma, isto é, independente de outras formas e de outros gêneros, mas em uma relação de intertextualidade que é característica da própria tradição literária, bem como de todos os

gêneros discursivos, como vimos na Aula 6. Assim, todos os artistas, de modo geral, e todos os escritores, de modo particular, aprendem sua profissão com seus precursores, e as possibilidades de inovação ou continuidade de determinadas tradições literárias são estabelecidas pelo que já existe, ou pelo repertório ou referencial literário que o escritor já possui, bem como pelo horizonte de expectativa dos ouvintes ou leitores de sua época.

Conforme Scholes e Kellogg (1977, p. 3-4), Clara Reeve, no primeiro livro em inglês dedicado inteiramente ao estudo da tradição narrativa, *The progress of romance through times, countries and manners* (*A evolução do romance através dos tempos, países e costumes*), publicado em 1785, empenhou-se em distinguir o que os antigos chamavam de “romance tradicional” (em inglês, *romance*) do “romance moderno” (em inglês, *novel*), com o cuidado de não tratar a forma anterior com qualquer tipo de preconceito, ou como se

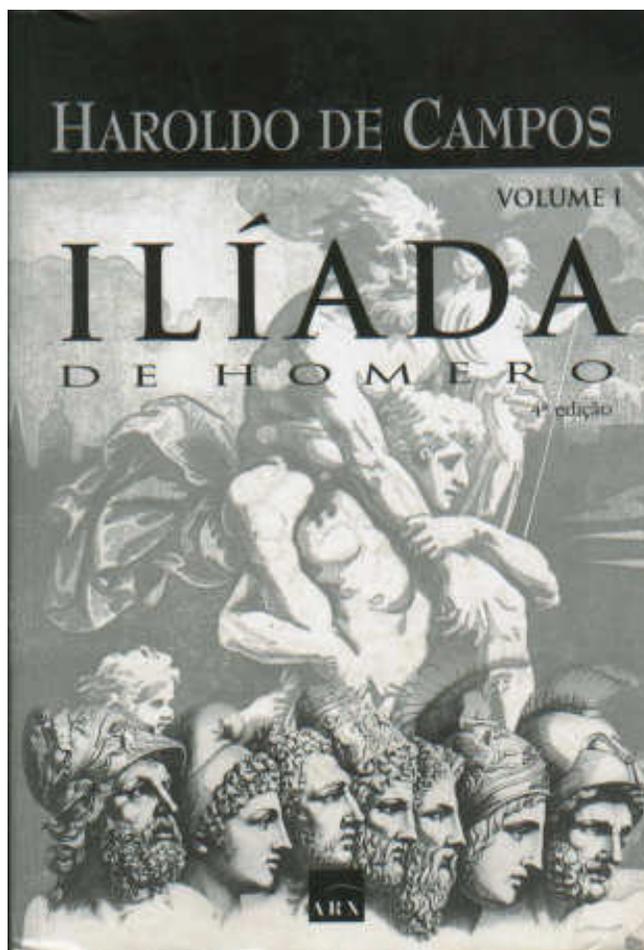


Fotografia do acervo particular do autor

ele fosse uma forma “primitiva” ou rudimentar do romance moderno. Para a referida autora, o romance tradicional seria uma fábula heróica que trata de pessoas ou coisas fabulosas ou sobrenaturais, enquanto o romance moderno seria um retrato das vidas e costumes reais do tempo em que é escrito. O romance tradicional descreveria, em linguagem imponente e elevada, aquilo que nunca aconteceu e que é provável que nunca aconteça, e o romance moderno descreveria situações familiares das coisas tal como elas acontecem todos os dias perante nossos olhos, com a possibilidade de poderem acontecer a nós mesmos ou a nossos semelhantes.

## HISTÓRIA E FICÇÃO

Apesar de tal distinção ser válida ainda hoje, e de ser um bom antídoto contra uma visão da narrativa centralizada no romance, os conceitos de valor relacionados a este gênero fizeram com que nossas avaliações de formas narrativas anteriores fossem contaminadas por um anacronismo que só enxerga as qualidades de obras narrativas antigas quando elas se aproximam do romance. Para Scholes e Kellogg (1977, p. 5), o conceito de literatura narrativa centralizado no romance é incorreto por duas razões: 1. nos aparta da literatura e da cultura do passado; 2. nos separa da literatura da contemporaneidade e do futuro. É preciso, pois, colocar o romance em seu devido lugar.

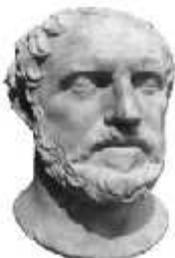


Capa de edição brasileira de *A Ilíada*, clássica epopéia de Homero (Fonte: <http://www.senado.gov.br>).



### Heródoto

Historiador grego (485?-420 a.C.). Nascido em Halicarnasso (hoje Bodrum, Turquia), escreveu uma história da invasão persa da Grécia nos princípios do século V a.C., *As histórias de Heródoto*, obra reconhecida como um novo “gênero literário” pouco depois de ser publicada.



### Tucídides

Historiador grego. Escreveu a *História da guerra do Peloponeso*, em que conta a guerra do Peloponeso, entre Esparta e Atenas, ocorrida no século V a.C., relatando os fatos com concisão e buscando explicar-lhes as causas. Esta obra é vista no mundo inteiro como um clássico, e representa a primeira de seu estilo.

A principal característica da forma mais tradicional de narrativa, a epopéia, que por sua vez é um amálgama de mito, história e ficção, é o fato de ela ter sido produzida não pela criatividade de um autor, mas pela própria tradição, como vimos na aula anterior. Isso significa dizer que o contador épico de histórias sempre conta uma história tradicional, ou, dito de outro modo, que o seu impulso inicial não é histórico nem criativo, mas “recriativo”, uma vez que ele reconta uma história tradicional e, assim fazendo, não está sendo fiel ao fato ou ao entretenimento, mas ao próprio mito: a história tal como foi preservada pela tradição.

Na transmissão dessa tradição, um elemento de suma importância é o enredo, que é a articulação do esqueleto da narrativa. Nesse sentido, o enredo, em narrativas tradicionais, é um mito que pode ser (re)transmitido. Um dos principais avanços na história da narrativa escrita foi o progressivo afastamento do mito como enredo tradicional. Tal desenvolvimento pode ser explicado pelo desdobramento de dois tipos narrativos que emergiram da síntese épica: os tipos empíricos e os tradicionais.

O tipo empírico substituiu a fidelidade ao mito pela fidelidade ao real, subdividindo-se em histórico e mimético. O componente histórico prende-se à verdade do fato, isto é, ao “verdadeiro passado”, e não a uma versão tradicional do passado, tal como foi percebido por **Heródoto** e **Tucídides**, na antiguidade clássica. O componente mimético, por sua vez, prende-se não à verdade do fato, mas da sensação e do meio ambiente. No mundo antigo, o componente mimético se apresenta de forma mais clara nos *Caracteres*, de **Teofrasto**, o que nos leva a perceber que as narrativas miméticas, substituindo o passado pelo presente, podem ser exemplificadas pelas biografias e autobiografias.

O tipo ficcional substituiu a fidelidade ao mito pela fidelidade ao ideal, subdividindo-se em romântico e didático. Neste caso, liberto da tradição e do empirismo, o narrador ficcional preocupa-se com a platéia ou com seus leitores, no intuito de agradar ou de instruir, pela beleza ou pela bondade. O componente romântico apresenta o pensa-

mento em forma de retórica, e pode ser contraposto ao componente mimético, em termos modernos, como uma oposição do artístico em relação ao científico. É o que acontece com a *Chanson de Roland* (*Canção de Rolando*) (1), por exemplo. O componente didático, por sua vez, apresenta-se em forma de fábula, pois é regido por uma moral a ser ensinada, como ocorre em **Esopo**. Segundo Scholes e Kellogg (1977, p. 9), as narrativas didática e romântica buscaram apoio mútuo para justificar-se perante os ataques de Platão, na *República*, razão por que, em algumas definições de Literatura nos manuais didáticos do século XIX, ela é tida como um tipo de obra de arte que, ao mesmo tempo em



*Dom Quixote* de Salvador Dali. (Fonte: <http://www.armenguepress.blogspot.com.br>).

que deleita, ensina (OLIVEIRA, 1999).

A partir dessas divisões, ocorreram novas sínteses, as quais tiveram início na literatura narrativa pós-renascentista, como podemos observar em Cervantes, cuja grande obra prima, *Dom Quixote*, pode ser entendida como uma tentativa de reconciliar os impulsos empíricos e ficcionais. Desse modo, o romance pode ser definido como um produto

da reunião dos elementos empíricos e ficcionais na literatura narrativa:

A mimese (inclinada a formas breves como os “caracteres” e a “fatia de vida”) e a história (que pode tornar-se demasiado científica, deixando de ser literatura) combinam-se no romance moderno com o “romance” [tradicional] e a fábula, assim como a lenda primitiva, o folclore e o mito sacro se combinavam originalmente na



### Theophrasto

Orador grego (372 -287 a.C.). Sucedeu Aristóteles na escola peripatética. Seu nome original era Tirtamo, mas ficou conhecido pela alcunha de ‘Theophrasto’, que lhe foi posta por Aristóteles, para indicar as suas qualidades de orador. Seus *Caracteres* consistem em um panorama breve, vigoroso e mordaz dos tipos morais que contêm uma valiosa descrição da vida do seu tempo.



### Esopo

*Aisôpos* foi um lendário escritor grego, que teria vivido na Antigüidade, ao qual se atribui a paternidade da fábula como gênero literário. Suas fábulas serviram como base para recriações de outros escritores ao longo dos séculos, como Fedro e La Fontaine.

epopéia, para produzir uma grande e sintética obra literária (SCHOLES e KELLOGG, 1977, p. 10).

É possível que, depois de ter alcançado uma posição hegemônica no século XX, o romance, no século XXI, seja substituído por outras formas, pois nenhuma forma é eterna, sujeita que está a processos de desintegração e síntese que são característicos de contextos sócio-históricos específicos. Mesmo no início do século XX, com obras como as de Joyce, Proust e Virginia Woolf, o romance moderno é questionado em suas estruturas e finalidades, pelo menos como foram concebidas pelos principais romancistas dos séculos XVIII e XIX.

## O ROMANCE MODERNO

O romance moderno, de maneira geral, e a literatura narrativa do século XX, de modo particular, caracteriza-se por afastar-se progressivamente das atitudes e técnicas do que se convencionou chamar de realismo. Tal movimento é visível também nas outras artes, principalmente nas artes plásticas, as quais passaram por um processo de “desrealização” desde a segunda metade do século XIX, quando começou a recusar a sua função tradicional de reproduzir ou copiar a realidade empírica e sensível. Foi o que ocorreu com a pintura abstrata e com as vanguardas européias: o cubismo, o expressionismo e o surrealismo. Convém ainda observar que, depois da invenção da máquina fotográfica, essa função tradicional da pintura, embora permanecesse – e ainda permaneça, nos dias de hoje –, perdeu muito de sua relevância, tendo sido obrigada a reinventar-se, pelas próprias condições sócio-históricas impostas pelas revoluções tecnológicas do século XX.

No romance, essa reinvenção, que na pintura era representada pela eliminação do espaço, ou da “ilusão do espaço”, ocorreu em termos da supressão da cronologia e da linearidade temporal, fato que também reflete as inovações tecnológicas do cinema, que tornaram a narrativa descritiva e linear da literatura inexpressiva

para os leitores modernos. Nesse sentido, o romance moderno nasceu no momento que escritores como **Proust** e **Joyce**, por exemplo, começaram a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia (ROSENFELD, 1973, p. 81)

É preciso ressaltar que os romances, ao assinalarem a discrepância entre o tempo dos relógios e o tempo da mente, procuram fazê-lo na sua própria estrutura narrativa, e não apenas de forma temática. É o caso de *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos (1892-1953), no qual passado e futuro se misturam na mente do narrador-protagonista Luís da Silva, materializando-se em seu monólogo interior. Tal processo, que pode também ser visto em muitos filmes, modifica a estrutura das frases, que se estendem e complexificam no fluxo da consciência das personagens, inserindo fragmentos do seu passado, do seu presente e de algumas predições ou antecipações de momentos futuros.

O narrador, ao representar tal fluxo de consciência, desaparece, ou nos dá a ilusão de sua desapareição, apresentando as personagens de modo direto, sem a sua tradicional intermediação, marcada pelo uso do pronome pessoal em terceira pessoa ou pelo emprego do tempo verbal no passado, que se torna presente, ou presentificado. Com isso, como notou Rosenfeld (1973, p. 84), esgarça-se, além das formas do tempo e do espaço, uma categoria da realidade empírica e do senso comum: a lei da causalidade, que encadeava



**Marcel Proust**

Escritor e crítico literário francês (1871-1922). De família rica, teve uma vida tranqüila e conviveu com a alta sociedade da época. Sua principal obra, *Em Busca do Tempo Perdido* (*À la Recherche du Temps Perdu*), foi publicada entre 1913 e 1927. A homossexualidade é tema recorrente em sua obra, principalmente em *Sodoma e Gomorra*.

**James Joyce**

Escritor irlandês expatriado (1882-1941). Considerado um dos autores de maior relevância do século XX. Suas obras mais conhecidas são o volume de contos *Dublinenses* (1914) e os romances *Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939) - o que se poderia considerar um “cânnone joyceano”.

logicamente as causas e seus efeitos, os motivos e as situações, com início, meio e fim. O leitor, nesse caso, tem que estar mais atento à coerência interna da narrativa, relacionando seus elementos, os quais, por sua vez, estão fragmentariamente espalhados no corpo do texto. A intenção, aqui, é reproduzir, com a máxima fidelidade, os movimentos da experiência psíquica, de maneira semelhante à visão de um inseto sob a lente de um microscópio.

As implicações dessa inovação apresentam-se de vários modos. Uma delas é a fragmentação da personalidade, ou da identidade, das personagens, que não pode mais ser vista em sua inteireza, senão através de nuances ou perspectivas limitadas, mais de acordo com uma visão complexa de um mundo caótico, em rápida transformação, abalado por guerras, movimentos sociais e revoluções tecnológicas. Em suas formas mais radicais, como nos romances de **Beckett**, a personagem se torna um portador abstrato da palavra, como se fosse um suporte precário e mutilado da língua, algo que também ocorre na pintura, que passa a deformar, fragmentar e decompor a representação do ser humano.

Para Rosenfeld (1973, p. 90), a ruptura com o tempo cronológico, no romance moderno, aponta para um retorno ao que denomina “tempo mítico”, que, ao invés de linear e progressivo, como o tempo judaico-cristão, é circular, voltado para si mesmo e para as mesmas estruturas e situações coletivas, como em *Ulysses*, de Joyce, em que, através das máscaras das personagens Bloom, Dedalus e Molly, transparecem as figuras míticas de Ulisses, Telêmaco e Penélope, da *Odisséia* de Homero:

Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade [...]

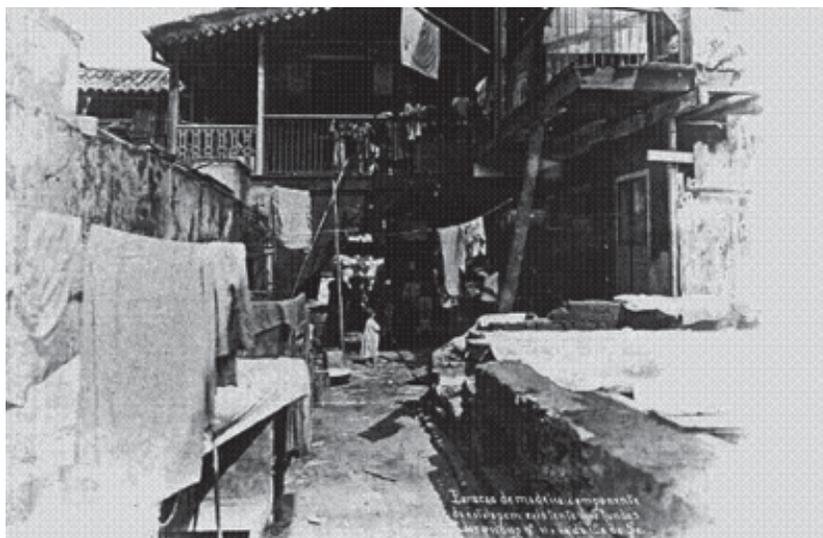
Com efeito, muitos exemplos desse eterno retorno mítico podem ser encontrados na Literatura Brasileira moderna, como em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945), em que a inconstância do “herói sem nenhum caráter” faz lembrar os versos do autor, em *Remate de Males* (1930), quando diz “eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”; ou em *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), que revive o drama de Fausto no sertão brasileiro.

Além dessa enfocação microscópica, o romance moderno também se caracteriza por uma perspectiva telescópica, quando o narrador se omite de vasculhar os processos mentais das personagens, descrevendo apenas seu comportamento exterior e reproduzindo seus diálogos. O exemplo clássico desse tipo de narrativa é o romance *O Estrangeiro* (1942), de **Camus**. Aqui, o “eu” que narra a história não tem dimensão interior, chegando até a cometer um assassinato sem qualquer motivação de ódio ou rancor, mas como reflexo do sol em uma praia deserta. O tribunal que o julga, ao atribuir-lhe motivos que não tivera, o torna um personagem de romance tradicional para poder condená-lo.



**Albert Camus**

Escritor e filósofo argeliano (1913-1960). Na sua terra natal viveu sob o signo da guerra, fome e miséria, elementos que, aliados ao sol, formam alguns dos pilares que orientaram o desenvolvimento do pensamento do escritor.



Fotografia de cortiço no centro do Rio de Janeiro, em 1906 (Fonte: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br>).

Essa omissão do narrador ocorre, de forma semelhante, nos romances em que o tema central não é o mundo psicológico das personagens, mas a vida coletiva de uma casa, cidade ou vila, como em *O*

*Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo (1857-1913), sob alguns aspectos, pois o que emerge como elemento central da narrativa não são as peripécias de determinadas personagens, mas o próprio espaço social do cortiço como protagonista principal da história.

## CONCLUSÃO

O romance como gênero literário teve suas primeiras manifestações no século XVIII, especialmente na Inglaterra, quando autores como Jonathan Swift (1667-1745) e Daniel Defoe (1660-1731) elaboraram longas narrativas fictícias com a ilusão de realidade. Os narradores, adotando variados truques, buscavam convencer seus leitores de que suas histórias, por mais inverossímeis que pudessem parecer, como as aventuras de *Robinson Crusóé* (1719) ou *As Viagens de Gulliver* (1726), eram verídicas, pois elas não seriam fruto de sua criatividade ou imaginação, mas de manuscritos achados e divulgados para o público. Nesse sentido, era um gênero que se assemelhava a uma espécie de jornalismo imaginativo, algo bastante convincente em uma época em que o jornalismo como gênero discursivo começava a consolidar-se na Europa. Algumas vezes o truque revestia-se de uma forma diferente, a da correspondência epistolar, como em *Pamela* (1740), de Samuel Richardson (1689-1761), uma história narrada através de cartas que fazia com que a heroína que dá nome ao romance fosse recompensada pela sua virtude, isto é, por resistir às tentativas de sedução de seu jovem patrão. Como prêmio, ela ganha o casamento.

Do ponto de vista de sua representação social, dada a sua popularidade, uma vez que seus capítulos eram publicados em jornais em forma de folhetins, o romance funcionou de maneira contraditória e paradoxal. Se, por um lado, servia como reforço de padrões e preconceitos sociais ou comportamentais, por outro servia como contestação a costumes e concepções estabelecidos na sociedade, sendo muitas vezes polêmicos e tornando-se objeto de leitura proibida para mulheres, como nos casos de *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert

(1821-1880), ou *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz (1845-1900), que tratam do adultério.

No Romantismo, o romance, auxiliado pela historiografia e pelas descobertas da arqueologia e da filologia, tornou-se um instrumento fundamental para o projeto de afirmação dos Estados nacionais, servindo muitas vezes como veículo de transmissão de mitos fundacionais de jovens nações, como é o caso de *Iracema* (1865), de José de Alencar (1829-1877), ou de nações da velha Europa, como *Ivanhoé* (1819), de Walter Scott (1771-1832). No Realismo-Naturalismo, por sua vez, o romance alcançou ares sociológicos e científicos, funcionando ao mesmo tempo como denúncia e diagnóstico de problemas sociais e até biológicos, uma vez que, no final do século XIX, como você já deve saber, a literatura era concebida como sendo resultado da raça, do meio e do momento histórico.

Os narradores, geralmente oniscientes e posicionados fora da história, sabiam tudo acerca de suas personagens, conhecendo-lhes o passado, o futuro e o presente, algo linearmente desvendado através de um tempo cronológico, impulsionado pela lei da causalidade. Somente no século XX, em decorrência do caos fomentado pelas guerras e movimentos sociais e pelo progresso técnico e tecnológico, sua linguagem foi reformulada, em ressonância a desenvolvimentos semelhantes em outras artes e na ciência, especialmente nas ciências humanas, depois do advento da psicanálise.

A ruptura com as formas e concepções intrínsecas ao romance tradicional, bem como seu novo papel na sociedade de consumo, tornaram-no um gênero literário hegemônico, interferindo até na maneira como passamos a compreender as formas narrativas que lhe foram anteriores. Cada época, como vimos, tem suas formas narrativas próprias. Se o romance pode ser considerado a epopéia dos tempos modernos, temos de ser cautelosos para não confundirmos as funções e as qualidades estéticas de dois tipos narrativos que só podem ser compreendidos em seus respectivos contextos sócio-históricos. Esperemos que, no futuro, quando outras formas narrativas suplantarem o romance, não incorramos no mesmo erro.

## RESUMO



Nesta aula, caro aluno, vimos que cada contexto sócio-histórico específico tem suas formas narrativas próprias e que, se quisermos entendê-las em sua historicidade, precisamos levar em conta seus elementos e finalidades, bem como as condições de sua produção, circulação e recepção. Desse modo, não podemos centralizar nossa visão do desenvolvimento do gênero narrativo no romance, pois assim tenderemos a acreditar, como o fizeram muitos historiadores e críticos literários, que as formas narrativas anteriores foram apenas representativas de um estágio menos desenvolvido dessa que se tornou a forma narrativa hegemônica em nosso tempo, o que se revela como uma espécie de preconceito e incompreensão do passado, da contemporaneidade e mesmo do futuro. Vimos também que a forma mais tradicional de narrativa, a epopéia, é um amálgama de mito, história e ficção, e que tal síntese, com o passar do tempo, desintegrou-se, dando origem a novas formas narrativas, tais como a ficção e a história, algo que pode ocorrer com o romance, no momento de sua desintegração, seja em contos, novelas ou formas inusitadas, mais apropriadas a um mundo em constante processo de transformação. Finalmente, vimos que o romance moderno, como forma narrativa específica, passou por várias transformações em sua História, desde o século XVIII, mudando suas finalidades e funções sociais, bem como suas estruturas narrativas, de acordo com as alterações sofridas em outros gêneros e em outras artes, tais como a pintura e o cinema, repercutindo novas idéias e concepções que também se relacionam com os desdobramentos das pesquisas científicas. Assim, pudemos notar que as inovações formais do romance moderno, especialmente o produzido no século XX, que rompeu definitivamente com a cronologia, o tempo e o espaço narrativos, implicando novas maneiras de narrar e de ler, não podem ser entendidas fora do contexto mais geral de mudanças sociais e revoluções tecnológicas pelas quais o mundo tem passado, muito

menos sem fazer relações com a tradição narrativa que as tornou possíveis. Contudo, isso não significa dizer que maneiras mais tradicionais de narrar tenham deixado de existir, haja vista o grande número de romances *best-seller* que continuam sendo escritos e lidos, apesar de empregarem estruturas narrativas já ultrapassadas, mas que, no século XX, o romance alcançou um grau de sofisticação que nos faz pensar em sua provável desintegração, abrindo espaços para formas novas.



### ATIVIDADES

Responda às seguintes questões referentes ao texto desta aula:

1. Por que não se pode fazer um histórico da narrativa centralizado no romance?
2. Como você explica a desintegração da síntese épica representada pela epopéia?
3. Baseado(a) no texto desta aula, escreva um pequeno texto (de mais ou menos uma página, papel A4, espaço 1,5, fonte 12) sobre o desenvolvimento do romance como forma narrativa, destacando suas principais características no século XX.

### COMENTÁRIO SOBRE AS ATIVIDADES

Antes de fazer esta atividade, o tutor deverá aproveitar-se da experiência de leitura dos alunos, através de fóruns ou de *chats*, buscando ver que tipo de narrativa eles mais lêem, com o intuito de, a partir de tais informações, discutir as questões levantadas pelo texto com base nas narrativas por eles lidas (ou ouvidas, se for o caso). Os exemplos citados no texto não precisam ser seguidos, podendo ser substituídos por outros do repertório de leitura do próprio tutor, ou mesmo dos alunos, desde que as questões aqui desenvolvidas sejam tratadas.

## REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Luiz Eduardo. **A historiografia brasileira da literatura inglesa**: uma história do ensino de inglês no Brasil (1809 – 1951). Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1999. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memória/Teses/index.htm>>

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Tradução: Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.