

AS POSSIBILIDADES ÉTICO-ESTÉTICAS DA FORMA ROMANESCA: UMA LEITURA COMPARATIVA DE *A TEORIA DO ROMANCE*, DE GEORGE LÚKACS E *O GRAU ZERO DA ESCRITA*, DE ROLAND BARTHES

Priscila Pesce Lopes de Oliveira
Doutoranda pela Universidade Federal do Ceará (UFC)
prisciplaplo86@gmail.com

RESUMO

O presente texto procura comparar as noções de forma romanesca presentes em *A teoria do romance* (1915), de Georg Lúkacs, e *O grau zero da escrita* (1953), de Roland Barthes. Iniciamos situando esses escritos em linhas gerais e a análise é dividida em três momentos: primeiramente, pontuamos a conceituação de forma romanesca nas seções introdutórias das duas obras; em seguida, comentamos a relação entre romance e História proposta por cada autor; por fim, observamos as concepções em ação ao aproximarmos-nos das respectivas leituras do romance *A educação sentimental* (1869), de Gustave Flaubert.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica Literária, A Teoria Do Romance, Georg Lúkacs, Roland Barthes, Literatura e História

ABSTRACT

This paper aims at comparing the different approaches to form as it pertains to the novel in Georg Lúkacs' *The Theory of the Novel* (1915) and Roland Barthes' *Writing Degree Zero* (1953). We begin with a description of each book, and the analysis is carried out in three sections: first, we map the concepts of a form for the novel as presented in the introductory section of each work; secondly, we discuss the relationship between novel and History proposed by each author; thirdly, we look at both critics' readings of Gustave Flaubert's *Sentimental Education* (1869).

KEYWORDS: Literary Critic, The Theory Of The Novel, Georg Lúkacs, Roland Barthes, Literature and History

INTRODUÇÃO

Esta incursão procura delinear as noções de forma romanesca propostas por Georg Lúkacs em *A teoria do romance* (1915) e por Roland Barthes em *O grau zero da escrita* (1953). Separados por quase quatro décadas, guerras mundiais, a Revolução Russa e a irrupção das vanguardas no cenário artístico europeu, além da crescente especialização dos estudos literários, os escritos de Lúkacs e de Barthes têm em comum, além do grande interesse que continuam a suscitar, a premissa basilar de que a literatura guarda relações com a História. Todavia, esse alicerce partilhado dá margem a desenvolvimentos bastante diversos, pois as concepções de forma romanesca e de responsabilidade histórica guardam nuances próprias aos projetos dos dois autores, cujo mapeamento é o objetivo deste estudo.

Em *A teoria do romance* (TR), Lúkacs parte do aparato estético hegeliano para propor o romance como manifestação moderna de uma forma artística que designa como a grande épica. A primeira parte do livro é dedicada a expor a pertinência de uma abordagem filosófico-histórica das formas artísticas, argumentando que sejam indissociáveis dos estágios de desenvolvimento do espírito humano ao longo do tempo. Neste quadro, o romance é saudado como a forma artística moderna por excelência, a única adequada a plasmar em obra a problemática fulcral da experiência humana do período: o desterro transcendental. O sucesso dessa missão ético-estética do romance depende do desempenho do escritor ao trabalhar o conteúdo e a forma de modo a construir um equilíbrio entre a individualidade – o grande ganho do espírito moderno – e um sistema suprapessoal de valores com ação reguladora sobre o sistema da obra, concedendo-lhe uma organização – a qual aparece como vislumbre da única experiência possível de sentido imanente e de totalidade para o homem moderno, e cuja validade está condicionada a uma manutenção da

consciência da dissonância entre a organicidade romanesca e a ausência de sentido da experiência. A partir deste conceito, Lúkacs propõe na segunda parte de TR uma tipologia do romance: aponta certas obras como representativas de determinados tipos de romance e expõe, por meio de seu exame, algumas potencialidades e perigos dessa forma artística.

Em *O grau zero da escrita* (GZE), Roland Barthes avança a proposta de uma vinculação estreita entre história, escrita, escritor e literatura. Caracteriza a língua como a área social de ação do escritor, a arena em que este toma partido na História ao fazer a opção entre várias morais da linguagem. Isso envolve uma reflexão do escritor acerca dos usos sociais das formas de linguagem que pratica, bem como o defrontar-se com forças com as quais guarda a um tempo relações de alheamento e pertença: a língua e o estilo. Barthes propõe a arte como um gesto de sociabilidade em termos bastante específicos e que, a partir de meados do XIX, concentra-se progressivamente em lidar a chamada Forma-Objeto: a possibilidade de que, para a escrita literária moderna, a linguagem seja turva e não se preste ao contato entre os homens. Após essa conceituação inicial, o livro reúne uma série de ensaios, dentre os quais alguns artigos publicados na revista *Combat* entre 1947 e 1950, que abordam tipos de escrita (a política, a poética, o Romance...) e algumas obras e autores franceses em particular.

A NOÇÃO DE FORMA ROMANESCA

Destarte assinalamos que tanto Lúkacs quanto Barthes apresentam a noção de forma romanesca de maneira bastante difusa, mobilizando-a para integrar argumentações e conceituações, sem preocupação de precisar o que entendem pelo termo “forma”.

Barthes postula na introdução de GZE a forma literária como dotada de dimensões: língua, estilo e a “realidade formal” da escrita. No ensaio “O que é a escrita?”, a língua é caracterizada como “um corpo de prescrições e de hábitos, comum a todos os escritores de uma época” (BARTHES, 2004, p. 9), um horizonte de ação; não seu espaço, mas seus limites. O estilo estaria igualmente fora do controle e da responsabilidade do escritor, sendo uma “linguagem autárquica (...) onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência” (p 10). Se a língua é partilhada por todos os seres humanos de um dado momento e, portanto, guarda uma potência social, o estilo é a solidão profunda de cada escritor, um vetor de opacidade na relação com a língua ao implicar nela “a estrutura carnal do autor” (ibid.) e um certo estranhamento.

Posto que na concepção barthesiana os eixos língua e estilo estão fora do escopo de ação do escritor, o lugar desta ação é a escrita:

Língua e estilo são forças cegas; a escrita é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escrita é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História. (BARTHES, 2004, p. 13)

A modalidade de relação da forma literária com a intenção humana é sua proposição como campo de Valor. A significação da forma, ou seu trabalho com vistas a constituí-la como dinâmica de valor, dá-se por uma série de procedimentos que compõem uma identidade formal para o escritor, a escolha de um tom, da área social à qual o escritor se vincula por suas opções no uso da linguagem (em diálogo com as propostas sartrianas, é utilizada a terminologia do engajamento, conquanto haja deslocamentos). Note-se que, para Barthes, essa escolha é “de consciência, não de eficiência”, uma vez que o escritor reconhece a impotência de sua escrita em agir diretamente sobre a sociedade à qual se dirige; permanece contudo a validade do gesto da escolha, que age no âmbito possível ao escritor – a produção de linguagem:

Assim, a escrita é uma realidade ambígua: por uma parte, nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com a sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação. Por não poder oferecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe uma linguagem livremente produzida. (BARTHES, 2004, p. 15)

Como se vê, a escolha do escritor não passa ao largo da História, que propõe ao longo do tempo problemáticas da linguagem literária que o escritor pode assumir ou das quais pode abster-se; ele pode também concentrar-se sobre alguma problemática já anacrônica – opções que configuram, à sua maneira, proposição de valores.

A ressalva acerca da eficiência da escolha do escritor diz respeito também a uma das pedras angulares dos estudos literários, a plurissignificação constitutiva da literatura, que a distingue de enunciados funcionais e/ou comunicativos; em outras palavras, as escolhas e ações do escritor estão, pelo funcionamento próprio à literatura, fadadas a um grau de incerteza.

Lúkacs também refuta uma concepção da literatura como modo de transferência imediata de conceitos entre o escritor e o leitor, ao declarar que o sistema de ideias que regula a obra ganha em eficácia estética ao não ser explicitamente posto e sim, de maneira mais oblíqua, insinuado por aspectos composicionais (LÚKACS, 2000, p. 132). Tais aspectos são um dos fatores conjugados na acepção lukacsiana de forma romanesca, a qual tem por característica constitutiva ser presidida por uma intencionalidade configuradora do escritor, cuja atividade é a “exumação do sentido soterrado” (p. 57), a fim de “descobrir e construir, pela forma [do romance], a totalidade oculta da vida” (p. 60). A intenção do escritor objetiva-se tanto nos elementos do romance quanto em sua organização e composição, determinando as características sócio-históricas e psicologia do protagonista, o tipo de trajetória e de embates que trará, bem como o olhar do narrador (em TR Lúkacs não

diferencia, como se tornará comum posteriormente nos estudos literários, narrador e escritor) sobre ele: como o romance não figura exatamente a realidade, mas ideias, existe um espaço composicional a ser “preenchido pela sabedoria consciente e conspícua do escritor” (p. 86).

A forma romanesca é para Lúkacs uma objetivação do fundamento abstrato que organiza a obra segundo o reconhecimento, da parte do escritor, de uma série de problemáticas inerentes à sua situação histórica, que permeiam portanto o romance. Essa presença se dá como consciência de uma dissonância:

A dissonância da forma romanesca, a recusa da imanência do sentido em penetrar na vida empírica, levanta um problema de forma [...].
A conversão em forma do fundamento abstrato do romance é a consequência do auto-reconhecimento da abstração; a imanência do sentido exigida pela forma nasce justamente de ir-se implacavelmente até o fim no desvelamento de sua ausência [...] a criação de formas [artísticas] é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância. (LÚKACS, 2000, p. 71-72)

Lúkacs prossegue destacando como particularidade do romance que a afirmação da dissonância constitui a própria forma. O fio da relação entre ética e estética é a intenção autoral, que deve, no entanto, superar seu movimento subjetivo para tocar a objetividade, própria à épica, de que o romance é uma manifestação histórica moderna. Essa objetividade é o lastro suprassocial da forma romanesca e lhe confere validade, pois a estrutura do romance é subsidiada pela intenção configuradora que deve, por meios composicionais, integrar à obra “os abismos e fissuras inerentes à situação histórica” (LÚKACS, 2000, p. 60).

A abordagem de Lúkacs é normativa, e em decorrência sua conceituação aponta alguns descaminhos que impedem o romance de realizar sua missão ético-estética. Destacamos dois: a desmesura da subjetividade, que faz com que o romance se perca no que ele chama de lírica, e a ausência de uma intenção consciente acerca da situação histórica, sem a qual o romance reduz-se a literatura de entretenimento:

O perigo que surge desse caráter fundamentalmente abstrato do romance já foi reconhecido como a transcendência rumo ao lírico ou dramático, ou como o estreitamento da totalidade em idílio, ou por fim como o rebaixamento ao nível da mera literatura de entretenimento. E só se pode combatê-lo na medida em que se puser como realidade última, de maneira consciente e conseqüente, a incompletude, a fragmentariedade e o remeter-se além de si mesmo do mundo. (LÚKACS, 2000, p. 70-71)

Na degeneração em literatura de entretenimento, o romance seria desprovido de uma intenção ética em sua composição, carente de vínculos com algo superior a si mesmo e, portanto, de sentido. Já a lírica representa para Lúkacs não um gênero, mas o movimento ensimesmado, a tendência a bastar-se e a secundarizar (ou mesmo recusar) o mundo social em favor do mundo interior. Enquanto forma artística da modernidade, cuja grande conquista é a subjetividade, o romance apresenta alguns traços subjetivos – como um descompasso entre os valores propostos pela sociedade e os valores íntimos, o que leva o protagonista a entrar em choque com o meio social –, porém não se deixa engolfar a ponto de perder de vista a existência de valores suprapessoais válidos. Dito doutra forma, o romance pode tecer uma crítica social mas não recusa a ideia de vida em sociedade, pois “o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários” (LÚKACS, 2000, p. 75): a superação da divisão interior/exterior, impossível na modernidade, poderia dar-se apenas como subjugação do segundo termo pelo primeiro, com abandono da consciência lúcida; ora, o romance é exatamente o gesto dessa consciência que sabe contentar-se com o vislumbre de uma totalidade, permanecendo ciente de que é restrita à obra artística.

Vê-se assim que tanto para Barthes quanto para Lúkacs o romance apresenta laços profundos com o contexto histórico em que ganhou proeminência como manifestação artística. Examinemos com mais vagar este ponto.

A RESPONSABILIDADE HISTÓRICA DO ROMANCE

Lúkacs e Barthes distinguem o romance como típico da modernidade (europeia). Para o húngaro, é a “forma representativa da época [moderna] na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo” (LÚKACS, 2000, p. 96).

Lúkacs caracteriza a modernidade como uma era em que a totalidade não mais faz parte da experiência humana, porém é ainda intensamente desejada. Essa totalidade diz respeito tanto à ligação entre cada ser humano e o contexto social a que pertence quanto a um sentimento do mundo e da experiência como dotados de sentido imanente, significados por uma instância suprapessoal acessível à alma. Na modernidade, cada indivíduo se percebe apartado dos demais e do mundo que o cerca, de modo que as estruturas sociais parecem-lhe vazias de sentido, meras convenções com ação coerciva e restritiva. Além da cisão entre o sujeito e o mundo, a própria experiência está fragmentada em esferas com comunicação limitada, donde resulta que a ação em uma não seja imediatamente transponível às outras; a narração da épica moderna passa, assim, a ser um esforço de elaboração.

É nessa elaboração que Lúkacs aposta para designar o romance como depositário do espírito moderno: visto que o sentido não mais está dado, cabe a cada indivíduo buscá-lo sem abdicar da ciência dessa perda inicial. A forma do romance oferece um equilíbrio benfazejo: uma totalidade elaborada, porém consciente de que não suplanta a falta experienciada. Possui também uma dimensão propositiva, pois comporta um devir: “como ideia do devir, ele se torna estado e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir” (LÚKACS, 2000, p. 73). Isso torna o romance, mais do que a expressão do momento histórico, também

uma estratégia para nos colocarmos em posição de vislumbrar possíveis estágios outros na trajetória do espírito humano – apesar de não delinear um curso de ação para atingi-los.

A totalidade no romance dá-se no âmbito da forma, a qual, a partir das análises romanescas de Lúkacs, podemos depreender que se trate principalmente de seleção, disposição e organização de episódios (p. 83); composição psicológica das personagens, em especial o protagonista (p. 79); postura do escritor para com o caráter e atitudes do protagonista (p. 86-87). Dentre os aspectos formais mobilizados, dois parecem-nos especialmente pertinentes para pensar a relação entre o romance e a história: a biografia como estrutura e a busca como movimento.

A biografia supre a ausência de um eixo ordenador da experiência, atuando na composição enquanto recorte que não parece arbitrário ao demarcar a arena de uma mobilização de valores que tendem a ultrapassar o indivíduo. A biografia não precisa abarcar toda a vida do protagonista, podendo restringir-se a uma etapa, contanto que corresponda à atualização de um mundo de ideais e seu embate com a experiência, isto é, o confronto do “abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser” (LÚKACS, 2000, p. 79).

Esse embate remete ao aspecto formal da busca como estrutura do romance, que por sua vez decorre da percepção, por parte do protagonista, do mundo como essencialmente contingente. A contingência é como se nomeia a sensação de ausência de sentido, que o protagonista combate empreendendo uma busca pelo autoconhecimento, na expectativa de tornar-se capaz de organizar sua própria existência e experiência. Essa busca só é válida quando malogra, pois isso denota uma postura irônica do escritor, ou seja, a um tempo a autocorreção ética sobre a aspiração subjetiva à organicidade e a capacidade de vislumbrar a totalidade com a madura consciência de que esta foi irrecuperavelmente arrancada da

experiência moderna (LÚKACS, 2000, p. 95). Dessa forma, biografia e busca configuram, no plano da articulação e no do enredo, a forma romanesca como atualização da problemática moderna, o desterro transcendental: “O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus; (...) a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade” (p. 89-90).

A relação entre história e romance desenvolvida por Barthes toca alguns pontos abordados por Lúkacs, como a característica constitutiva de ser um universo autárquico, a atualização de questões do momento histórico em elementos composicionais, o arraigamento dessa forma literária na noção moderna de indivíduo e o isolamento experimentado por este em relação aos outros homens, porém enfoca um aspecto diferente ao encarar o indivíduo como um representante da burguesia e a linguagem como um espaço de exercício de poder de classe.

Ressaltemos que a modernidade literária na análise de Barthes corresponde a um recorte temporal diverso do feito por Lúkacs: este abarca grosso modo de meados do século XVIII até o XIX, e aquele, as últimas décadas do XIX adentrando o XX, como se vê no trecho seguinte, que resume a proposta barthesiana sobre o intrincamento histórico do romance:

Porque a escrita deriva de um gesto significativo do escritor é que ela aflora a História [...]. A unidade da escrita clássica, homogênea durante séculos, a pluralidade das escritas modernas, multiplicadas de cem anos para cá até o limite mesmo do fato literário, essa espécie de esfacelamento da escrita francesa corresponde muito bem a uma grande crise da História total [...]. O que separa o “pensamento” de um Balzac do de um Flaubert é uma variação de escola; o que opõe as suas escritas é uma ruptura essencial, no momento mesmo da virada entre duas estruturas econômicas, acarretando em sua articulação mudanças decisivas de mentalidade e de consciência. (BARTHES, 2004, p. 16)

Conforme visto na primeira seção do presente texto, na perspectiva barthesiana a forma literária comporta uma escolha entre diversas morais da linguagem, um gesto pelo qual o escritor posiciona sua escrita em relação a determinados usos sociais da língua. No ensaio “A escrita do romance”, Barthes abre a discussão comentando o uso do tempo verbal francês *passé simple*, que caiu em desuso na oralidade e, estando restrito à escrita, opera por esse pacto formal um efeito de organização temporal dos eventos narrados (p. 27-28), em que esse uso convencional da língua designa o próprio fazer artístico. Outro recurso romanesco nesse sentido é a narração em terceira pessoa, que enquanto convenção da impessoalidade confere alguma credibilidade à onisciência do narrador acerca do histórico, ações e sentimentos íntimos de uma vasta gama de personagens. Esses dois elementos composicionais do romance cumprem a função de indicar a vigência de um artifício técnico: a um tempo operacionalizam a verossimilhança e distinguem-na da factualidade, traçando assim os parâmetros sociais de produção e consumo da escrita romanesca.

Voltando à ruptura operada pela modernidade sobre a escrita clássica, temos esta como “coerente e segura, triunfo de uma ordem; [e aquela] uma arte que, para escapar à sua consciência pesada, carrega a convenção ou tenta destruí-la com ímpeto” (BARTHES, 2004, p. 34).

A questão da consciência pesada do romance é tratada no ensaio “Triunfo e ruptura da escrita burguesa”. Parte-se ali de considerações acerca da formação da língua e da gramática nacionais francesas como empreitadas de classe: “a língua clássica vem revestida das características do universal, a clareza se torna um valor” (p. 49-50), ao qual subjaz uma postura essencialista – se a linguagem deve ser clara, transparente, é em função de dar a ver algo além de si mesma. O universal postula a existência de um uno como termo dos esforços artísticos, e está na base do acordo social que ratifica a possibilidade de um ser humano em

demiurgo de um (pequeno) universo, o romance: a mesma concepção que possibilita a um indivíduo, o escritor, o acesso a algo universalmente válido autoriza um determinado grupo social a desconsiderar outros. Assim, é sobre a noção burguesa essencialista do homem que a escrita clássica e a autoridade política, tributárias dessa unidade transcendente, se fazem como empreitadas de um mesmo movimento histórico (BARTHES, 2004, p. 50), o que efetivamente priva outros atores sociais da condição de sujeitos possuidores de uma perspectiva própria: “o escritor burguês, único juiz da infelicidade dos outros homens, não tendo diante dele nenhum outrem para olhá-lo, não ficava repartido entre a sua condição social e a sua vocação intelectual” (p. 52).

A irrupção da perspectiva moderna é localizada por Barthes nas jornadas de junho de 1848 na França, evento que escancarou a cisão social. Em face disso, a perspectiva universalista ruí, cedendo lugar a uma consciência da impossibilidade de falar por/a todos os seres humanos, e passa a fazer parte da escrita romanesca uma reflexão sobre a moral da linguagem existente na própria forma do romance: diante de da multiplicidade de possibilidades, o ato da escolha faz a forma um espaço de conduta ética.

O ROMANCE EM AÇÃO: DUAS LEITURAS DE A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL

A fim de subsidiar uma breve comparação das discussões de Barthes e Lúkacs acerca da forma romanesca, pontuaremos as análises feitas pelos autores da escrita de Flaubert.

Lúkacs designa *A educação sentimental* como a obra modelar da tipologia “romance da desilusão”, concentrando-se sobre a postura do narrador diante do protagonista e o tratamento do tempo. Destaca a atitude do protagonista Frédéric Moreau, romântica em

sua supervalorização da realidade interior, psicológica, em detrimento da exterior, o que gera um confronto da alma com as estruturas da vida social (LÚKACS, 2000, p. 118). A narração flaubertiana é valorizada por enquadrar a atitude romântica de seu protagonista como imatura, denotando da parte do escritor a ironia: a consciência de que a empreitada de significar o mundo está fadada ao fracasso e a aceitação de que o vislumbre de uma possibilidade de sentido para a experiência deve contar com conhecimento constitutivo de que esse sentido é artificial, arquitetado e não imanente, porém cuja busca é um imperativo ético da existência moderna (LÚKACS, 2000, p. 130, *passim*). Quanto ao tratamento do tempo, celebra o retrato verdadeiro da experiência obtido por Flaubert ao reproduzir/preservar a arbitrariedade da sucessão de acontecimentos e encontros, ao mesmo tempo em que sua significação é dada com referência ao protagonista sob a forma de esperança e recordação (p. 133).

Também Barthes lauda a lucidez de Flaubert, considerando-o o inaugurador da literatura moderna. O ensaio “O artesanato do estilo” centra-se na obsessão flaubertiana pela forma, vista como uma das estratégias para lidar com a consciência pesada da arte na modernidade: a substituição do valor-uso da escrita, calcado em uma concepção de arte como acesso a um universal, por um valor-trabalho, por meio do qual o escritor pode lograr justamente desvencilhar-se dos usos sociais cristalizados nas formas convencionais do romance e de suas implicações. Esse trabalho é de natureza nada pragmática: como na modernidade a linguagem, opaca, não mais pode dizer impunemente da experiência, a literatura interroga-se laboriosamente acerca de suas possibilidades de justificação (LÚKACS, 2000, p. 53-54). A escrita de Flaubert faz diante desse impasse uma aposta: o esmero das frases assinala uma consciência do escritor acerca do caráter factício não só da narrativa mas da própria Literatura, e é também o gesto de responsabilização do escritor por suas opções

formais e respectivas decorrências éticas. Se não é possível superar a limitação constitutiva da língua como instrumento da tradição, e portanto intrinsecamente portador de algum autoritarismo, o escritor pode aceitar com sabedoria e franqueza essa condição e, “condenado a esse trabalho forçado literário, realizar nela ‘um bom trabalho’” (p. 56).

Na leitura conjunta de *A teoria do romance* e *O grau zero da escrita*, notamos que essas obras propõem e mobilizam noções bastante diversas de romance, escrita, forma e língua.

Em seu posfácio a TR, Macedo traz um trecho elucidador da perspectiva de Lúkcacs acerca da ação recíproca entre a vida e as formas: “formas moldam realidades e realidades dão ensejo a formas” (MACEDO, 2000, p. 185). Por este prisma, o romance seria a forma necessariamente decorrente do espírito humano próprio à modernidade, necessidade esta fundamentada numa missão que as obras autênticas lograriam desempenhar com eficácia estética. Tal missão consistiria em, por meio da forma, “[reinscrever] na obra de arte a imanência de sentido na condição de máxima lucidez de sua ausência” (p. 180). Isso pois a forma lukacsiana tem a capacidade não de exprimir o mundo, mas de penetrá-lo, de destilar e fazer ver “a base sobre a qual repousa a sua matéria” (MACEDO, 2000, p. 197). Assim, na medida em que a forma lukacsiana diz respeito a aspectos como a composição psicológica do protagonista, o trabalho do tempo e outros elementos do que mais tarde veio a ser agrupado sob a rubrica da narratologia, podemos dizer que, conquanto não seja completamente transparente, a língua não é, na acepção de Lúkcacs, considerada em si como terreno de articulação de valores, apenas de conjugação e trabalho dos valores propostos por uma realidade à qual se mantém um tanto exterior.

Essa acepção difere radicalmente da barthesiana, segundo a qual empreitada ética da escrita não tocava uma realidade ou experiência dissociadas da língua, mas antes se deteria

no próprio defrontamento com esta, com a multiplicidade linguística que participa dos jogos de valores da experiência. Dito doutro modo, em termos barthesianos, a proposta de Lúkcacs estaria situada aquém da ruptura essencial da escrita, apostando ainda no valor-uso da atividade do romancista, a qual, reconhecidamente incapaz de agir sobre a realidade (MACEDO, 2000, p. 193), poderia ter alguma efetividade junto às consciências, ao espírito humano. Na indivisão assinalada por esse singular lukacsiano subsistiria algum universalismo – haveria um bem suprapessoal a ser atingido pelo romance, um imperativo ético em sua feitura, que serviria também como parâmetro para a avaliação crítica.

Alguns dos termos utilizados por Lúkcacs, como “obra autêntica” e “eficácia estética”, remetem a esse aspecto de TR diverso de GZE: sua característica normativa e, na tradição da poética dos gêneros à qual se vincula (não sem rupturas; cf. Macedo, 2000, p. 173 ss.), seu movimento explicitamente avaliativo, evidente na adoção das obras representativas das tipologias romanescas e nos alertas quanto às possibilidades de má execução que produziriam romances degenerados nas vias da lírica ou da literatura de entretenimento. Por sua vez, GZE não deixa de efetuar também um destaque de certas obras, porém esse posicionamento é confiado à composição do livro e não declarado abertamente.

Ainda sobre a abordagem normativa de TR, notamos que o gesto teórico designa de antemão uma questão única em relação à qual se orienta a análise do gênero romance. Correndo o risco da simplificação que espreita muitos resumos e polarizações, podemos dizer que a ação do romance eficaz pelos parâmetros lukacsianos seria uma denúncia – não nos moldes de Zola, acerca de questões sociais, mas num sentido mais abstrato e essencial, ao evidenciar a problemática que se apresenta ao espírito humano na modernidade – o desterro transcendental, bem como sua insolubilidade.

Por sua vez, em GZE o escritor e a escrita estão irrecuperavelmente apartados de um bem comum ou suprapessoal. Em comentário dedicado ao ensaio de Barthes, Blanchot (2013) retoma a ideia de uma explosão histórica da literatura que num mesmo gesto a constitui, enquanto separada da linguagem comum, e a dispersa, enquanto multiplicidade infinita de buscas: “a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito” (BLANCHOT, 2013, p. 300). Parece-nos que Blanchot, ao trazer para seu projeto a incursão barthesiana, perde um de seus aspectos fundamentais: a multiplicidade da própria fala dita comum, cheia de convenções e valores implícitos, e as muitas maneiras pelas quais esta e as formas literárias guardam permeabilidades, constituindo justamente a miríade de oportunidades que o escritor navegaria adotando, recusando, alterando etc. e onde se daria sua ação ética.

Entretanto, apesar da desconsideração desse aspecto, Blanchot sintetiza o cerne de GZE: “Cada escritor faz da escrita seu problema, e desse problema, o objeto de uma decisão que pode mudar” (BLANCHOT, 2013, p. 303) – considerando a visada despersonalizante subjacente ao entendimento blanchotiano da dinâmica da escrita e seus efeitos sobre o escritor. Assim, se para Lúkacs o romance enquanto gênero historicamente situado teria um propósito definido e extrâneo, que poderia ou não ser atingido pela atividade do romancista, dotado de uma sabedoria consciente, para Barthes, o romance faz parte do edifício literário com o qual se defronta a atividade do escritor (ibid.). *N’O grau zero da escrita* a escritura, apesar de ser gesto e tomada de posição, não está livre de fatores imponderáveis. Assim, abre-se como aventura porém não se desvencilha da reticência quanto à ideia de que escrever possa objetivar algo além do tatear dobras e vetores de poder da língua, concepção

que retorna mais aguda em projetos barthesianos posteriores, como *Aula* e *A preparação do romance*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *O grau zero da escrita*, seguido de Novos ensaios críticos. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, M. “A busca do ponto zero”. In: _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 296-307.

LÚKACS, G. *A teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

MACEDO, J. M. M. de. Posfácio. In: LÚKACS, G. *A teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000, p. 163-224.

Recebido em 18 de abril de 2017.

Aceite em 26 de junho 2017.

Como citar este artigo:

OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de. As possibilidades da forma romanesca: uma leitura comparativa de “A Teoria do Romance”, de George Lúkacs e “O Grau Zero da Escrita”, de Roland Barthes. Rio de Janeiro, *Palimpsesto*, n. 24, p.91-107, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num24/estudos/palimpsesto24estudos05.pdf>>. Acesso em: dd mmm. aaaa. ISSN: 1809-3507