

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS  
LITERÁRIOS**

**DEMILSON MOREIRA RODRIGUES**

**CHORANDO O *LEITE DERRAMADO*: UM ESTUDO DA PROBLEMÁTICA DO  
HERÓI**

**TANGARÁ DA SERRA – MT**

**2016**

**DEMILSON MOREIRA RODRIGUES**

**CHORANDO O LEITE DERRAMADO: UM ESTUDO DA PROBLEMÁTICA DO  
HERÓI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área do conhecimento: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Dante Gatto.

**TANGARÁ DA SERRA – MT**

**2016**

**DEMILSON MOREIRA RODRIGUES**

**CHORANDO O LEITE DERRAMADO: UM ESTUDO DA PROBLEMÁTICA DO  
HERÓI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área do conhecimento: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Dante Gatto.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Dante Gatto

Universidade do Estado de Mato Grosso

Professor Orientador

---

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto

Universidade do Estado de Mato Grosso

---

Prof. Dr. João Batista Cardoso

Universidade Federal de Goiás

*À memória de meu pai,  
José Tertuliano Rodrigues.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe Edna Vani Moreira Rodrigues, por amar-me tanto.  
Ao professor Dr. Dante Gatto, que acreditou e apoiou este projeto.  
À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que permitiu a realização desta  
pesquisa.

Somos uma máquina complicada, em que os fios do presente activo se enredam na teia do passado morto, e tudo isto se cruza e entrecruza de tal maneira, em laçadas e apertos, que há momentos em que a vida cai toda sobre nós e nos deixa perplexos, confusos, e subitamente amputados do futuro.

José Saramago

## RESUMO

Este trabalho constitui-se numa leitura crítica do romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque (2009) na perspectiva da teoria do romance desenvolvida por Georg Lukács em *A teoria do romance* (2009) e seu conceito de herói problemático. A figura do herói quase divino da literatura clássica notabilizado por feitos extraordinários não corresponde mais aos novos tempos. O herói clássico foi sendo substituído pelo herói problemático a medida em que esse personagem, cuja existência e valores situam-se no presente, mostrou-se capaz de expressar consciência clara e rigorosa. A construção desse novo enfoque na imagem do herói é uma ideia atribuída aos tempos modernos e a sua representatividade evidenciada, sobretudo, no gênero romance. Lukács desenvolve a ideia de que o romance é a forma literária que corresponde à fratura entre o sujeito e o mundo vivida pelo homem moderno, designado por ele de herói problemático. Partimos dessa constatação de Lukács de que o romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é dada de modo evidente, e para qual a imanência do sentido da vida tornou-se problemática, para o estudo do personagem-narrador do romance de Chico Buarque. A teoria lukacsiana do idealismo abstrato permite uma análise do narrador-personagem e da narrativa romanesca, caracterizada pela fragmentação e desordem cronológica que indicam a existência de uma nova estrutura social gerada pela modernidade e pelo capitalismo. O destino trágico do herói da modernidade é a impossibilidade de ser feliz e de fazer os outros felizes, numa angustiante sucessão de infelicidades.

Palavras-chave: *Leite Derramado*, Lukács, romance, herói problemático, tragédia moderna.

## ABSTRACT

This work constitutes a critical reading of the novel *Spilt Milk*, Chico Buarque (2009) in view of novel theory developed by Georg Lukacs in *The Theory of the Novel* (2009) and his concept of problematic hero. The figure of godlike hero of classical literature noted for extraordinary feats no longer corresponds to the new times. The classical hero was being replaced by problematic hero the extent to which this character, whose existence and values are in the present, proved to be able to express clear and accurate awareness. The construction of this new focus on the hero's image is an idea attributed to modern times and their evident representation, especially in the romance genre. Lukacs develops the idea that the novel is the literary form that corresponds to the split between the subject and the world experienced by modern man, called it problematic hero. We start this Lukacs of finding that the novel is the epic of an era for which the extensive totality of life is not given a clear way, and for which the immanence of the meaning of life has become problematic for the study of the character-narrator the novel by Chico Buarque. The Lukacsian theory of abstract idealism allows an analysis of the narrator-character and novelistic narrative, characterized by fragmentation and chronological disorder that indicate the existence of a new social structure generated by modernity and by capitalism. The tragic fate of the modern hero is the inability to be happy and make others happy, in harrowing series of misfortunes.

**Keywords:** *Spilt Milk*, Lukacs, romance, problematic hero, modern tragedy.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 – SOBRE O ROMANCE: estudo do gênero.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 2 – A PROBLEMÁTICA DO HERÓI.....</b>	<b>34</b>
<b>CAPÍTULO 3 – <i>LEITE DERRAMADO</i>: um lamento decadente.....</b>	<b>49</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>59</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>61</b>

## INTRODUÇÃO

Quarta incursão literária do cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda no gênero romance, *Leite derramado*, publicado no ano de 2009, apresenta-se sob a forma narrativa do protagonista centenário Eulálio Montenegro Assumpção, que faz um relato da decadência da própria família outrora influente durante o século XIX para o século XX, até ao ano de 1929/30, que data o fim da República Velha, até os dias atuais. A história da família Assumpção é contada em vinte e três curtos capítulos elaborados de forma contínua e com a inexistência de parágrafos. Quando questionado pela jornalista Isabel Coutinho sobre o nome dos personagens e do estilo narrativo adotado para a composição do romance em discussão, Chico Buarque respondeu da seguinte forma:

São longos parágrafos onde pretendo que não haja nenhum tropeço. Que não haja solução de continuidade, que uma coisa puxe a outra, que puxe a outra, que puxe a outra e que não fique forçado. Não quero fazer um artifício gráfico. É como se fossem golfadas de memória desse velho. A eulalia é o falar agradável. Eu não sabia disso quando dei o nome de Eulálio. Mas no meio do caminho eu me interessei: Eulálio de onde vem isso aí? A eulalia significa fluência no falar, assim como a cacolalia, caco é feio, não é? É o falar mal, falar com defeitos ou até com erros de linguagem, solecismos. Taquilalia é o falar depressa. E o nome honestamente não foi escolhido por isso, mas poderia ter sido. Tem a ver com esse desejo do velho de falar, de falar, de falar, de encontrar interlocutores e quando não há interlocutores ele inventa, ele confunde. E quando não há nenhum mesmo, ele fala para as paredes, mas não para de falar. Ou se para, para para dormir e recomeça na página seguinte. No capítulo, parágrafo seguinte. Com um novo impulso e vai até ao fim pretendendo dar essa fluidez. (Disponível em [http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_leite\\_ipsilon\\_isabel.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_leite_ipsilon_isabel.htm). Acessado em 23 de setembro de 2015).

A narrativa inicia-se com o narrador deitado num leito de hospital após sofrer uma queda e a sonhar com a possibilidade de casar-se na fazenda de sua feliz infância *lá na raiz da serra* com a enfermeira que o atende e ir morar com ela no chalé que a família possuía na praia de Copacabana: “Mas nosso chalé em Copacabana já veio abaixo, e de qualquer forma eu não moraria com você na casa de outro casamento, moraremos na fazenda da raiz da serra”. (BUARQUE, 2009, p. 6). No decorrer da narração desarticulada do velho Eulálio padecido de dor, o romance de Buarque traz uma série de referências explícitas à História do

Brasil, que vão desde um passado distante até os momentos atuais. O passado longínquo acaba por se misturar não só com um passado não tão distante, mas também com o momento presente. A partir dos fragmentos de sua memória, o narrador de *Leite Derramado* vai tecendo e reconstruindo afetivamente os rastros não intencionais deixados ou esquecidos entre turbilhão de sensações conflituosas:

Eu gostaria de ter conhecido meu trisavô, gostaria que meu pai me acompanhasse mais um pouco, gostaria sobretudo que Matilde me sobrevivesse, e não o contrário. Não sei se existe um destino, se alguém o fia, enrola, corta. Nos dedos de alguma fiandeira, provavelmente a linha da vida de Matilde seria de fibra melhor que a minha, e mais extensa. Mas muitas vezes uma vida para no meio do caminho, não por ser a linha curta, e sim tortuosa. (BUARQUE, 2009, p. 55).

O percurso pelo passado começa com o desembarque de seu trisavô, membro da corte real portuguesa e confidente da Rainha Maria I, ou Maria Louca, conforme denominação do próprio narrador, em território brasileiro: “Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele ter sido confidente de dona Maria Louca, se aqui ninguém faz ideia de quem foi essa rainha.” (BUARQUE, 2009, p. 50). “Feito barão por Dom Pedro I” (BUARQUE, 2009, p. 78), o trisavô do narrador detém certa estabilidade econômica e relativa importância social por ser alto funcionário da Corte. Eventos históricos do Brasil são anunciados no relato ficcional da vida dos Assumpção e características do comportamento da sociedade brasileira são revelados.

Por intermédio do bisavô de Eulálio, fazendeiro cultivador de produtos agrícolas que também atuava no tráfico de escravos pagando “altos tributos à Coroa pelo comércio de mão-de-obra de Moçambique” (BUARQUE, 2009, p. 78), que a família Assumpção se consolidou em terras brasileiras e adquiriu imenso prestígio e reconhecimento social durante mais de um século. Mantendo à tradição familiar no trato com a terra, o avô de Eulálio herdou a propriedade da *raiz da serra* e o *status* social de importante ruralista, proprietário de “cacauais na Bahia” e de “cafezais em São Paulo” (BUARQUE, 2009, p. 15). Feito comensal de D. Pedro II, durante o Segundo Reinado, D. Eulálio ocupava um lugar de destaque na sociedade imperial, no entanto o seu posicionamento político “aboliconista radical” contrastava com aquela realidade social na qual pertencia. “Meu avô foi um figurão do Império, grão-maçom e aboliconista radical, que embora se utilizasse de mão-de-obra escrava, a sua vontade era de mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África” (BUARQUE, 2009, p. 15). A

complexa humanidade desse personagem é ressaltada em um outro momento da narrativa: quando é acusado de enriquecimento com dinheiro público o personagem busca asilo na Europa e por lá morre amargurado.

Fiquei sabendo que meu avô já nasceu muito rico, não iria macular seu nome por se locupletar com dinheiro público. Mas com o fim do Império, teve de buscar asilo em Londres, onde morreu amargurado. (BUARQUE, 2009, p. 52).

As descobertas de corrupção do avô exilado em Londres aconteceram em um momento de grandes transformações sociais no Brasil. Naquele momento havia em movimento um sentimento de reorganização da sociedade que demandava uma retificação da posição política da família Assumpção. Concomitante a queda do regime imperial e das intensas investigações e conseqüentemente descobertas dos desvios financeiros praticados pelo avô expatriado, o filho desse e pai do narrador assume o controle das finanças da família e a condição de patriarca outrora ocupada pelo pai.

Sob nova administração numa República Velha em constante transformação e desenvolvimento, os interesses da família mudam e saem de cena os Assumpção ruralistas para acender o político condizente com aquele tempo. Eulálio Ribas Assumpção muda-se com a família da fazenda *da raiz da serra* e estabelece residência em Botafogo. “Político importante, além de homem culto e bem-apegoado”, Ribas era um “republicano de primeira hora” que intermediava o comércio de café na Inglaterra gozando de um imenso prestígio na Europa, onde tinha negócios com armeiros da França e amigos graúdos em Paris.

A guinada política seguiu com o pleito de Senador da República, o que o fez “íntimo de presidentes” e permitiu valer-se da crescente aproximação do Brasil com o mercado externo para ampliar a riqueza de sua família. (BUARQUE, 2009, p. 52). Afeito a confraternizações com amantes nas supostas reuniões com governantes da República Velha, Ribas viria a ser assassinado com seis tiros numa “garçonnière”, em 1924, possivelmente após ter sido descoberto por algum esposo enganado. O assassinato de Ribas sinaliza o início dos conflitos e o prenúncio da decadência da ordem oligárquico-patriarcal da qual era representante. Segundo o narrador, nem mesmo ele seria capaz de impedir a tragédia que abateu o pai, porque talvez o pai “tivesse a intuição de que em breve os tempos seriam outros” e que “jamais se prestaria a permanecer num tempo que não era o seu”. (BUARQUE, 2009, p. 131). Ribas afigurava-se pressentir as instabilidades sociais e as conseqüências pessoais que delas ensejariam e pressentia não sobreviver a isso.

Quase nada é herdado por Eulálio, o narrador que interioriza todo o sentimento de inabilidade e de adaptação contextual do Brasil de 1929. No decorrer da narrativa arquitetada por Buarque, as ações e atitudes de Eulálio constituem a problemática desse herói. A construção da personagem parte do fim e a vida surge por intermédio do ato de recontar o passado. Sua memória se constitui pelo já vivido que possibilita tudo dizer. Do fim para o começo. Nesse sentido a crise social é minimizada e dá lugar a tensão gestada no interior da família: o sumiço de Matilde. Esse desencadeamento de assunto poderia subentender uma desconsideração do narrador para com as modificações históricas desencadeadoras de sua derrocada se não fosse Matilde o centro das memórias e um enigma do qual Eulálio procura desesperadamente solucionar durante grande parte de sua vida.

Criada pela memória de um cônjuge possessivo, Matilde converte-se numa alegoria ao desaparecer sem motivos e sem deixar pistas evidentes de seu paradeiro. Parábola solucionável apenas por meio das cenas guardadas e reconstituídas pelo narrador, que passa a examinar com precisão cirúrgica ao longo da vida cada um desses vestígios e indícios a fim de antever uma possível traição, uma doença mental ou física que justificaria o desaparecimento daquela que foi seu único amor. De todos os indícios, a traição perturbava-lhe mais.

Atormentado pela dúvida e pela impossibilidade de inteirar-se do desaparecimento de Matilde, Eulálio evidencia a sua incompreensão de quem ela seja pelo sofrimento que lhe causa a possibilidade de a esposa ter-lhe sido infiel e fugido com um amante. Incapaz de seguir sem desvendar o mistério do desaparecimento, Eulálio ocupa-se das provas e dos sinais de infidelidade e afasta-se das responsabilidades e dos problemas econômicos e familiares, os quais são assumidos pela sua mãe e pela sua filha respectivamente e em tempos distintos. Por toda a narrativa a esposa permanece incompreendida e indecifrável.

No instante em que Eulálio recebe uma carta com a possível explicação do que ocorreu com Matilde, ele a guarda em uma gaveta. Supostamente ao abri-la a verdade lhe seria revelada. Decide então não abrir, porque se o fizesse iria saber que mal o médico viu nela que na intimidade ele nunca viu. Com a resolução do mistério, a busca cessaria, as dúvidas findariam e os gestos do passado perderiam o sentido que lhes imputa. Certamente não existiriam tantos motivos para o retorno às lembranças sem os gestos ambíguos e investigáveis de Matilde.

Por não haver soluções para os dramas da realidade, parece não haver também para os da imaginação, e a carta aberta traria justamente o desequilíbrio entre essas instâncias e uma nova orientação para o relato. A dúvida dá-lhe uma razão para continuar a narrar e a existir,

conferindo magnitude a figura de Matilde: “gostaria sobretudo que Matilde me sobrevivesse, e não o contrário. ” (BUARQUE, 2009, p. 55), eis o lamento de Eulálio.

## CAPÍTULO 1

### SOBRE O ROMANCE: ESTUDO DO GÊNERO

O ensaio *A teoria do romance* de Georg Lukács, de 1920, considerado um dos mais importantes estudos sobre as relações entre literatura do gênero epopeica, romance e modernidade, fortemente influenciado pelo marxismo e pela crítica sociológica, se apropria do comportamento humano para falar da postura do homem em duas sociedades distintas: a grega e a ocidental. O crítico analisa o modelo estrutural em que cada uma dessas sociedades está organizada enquanto discute a degradação dos valores humanistas causada pelo capitalismo.

Lukács apresenta um ensaio histórico-filosófico do gênero romance desde sua origem, que remete ao período clássico, para então defini-lo gênero literário de nosso tempo. O teórico realiza um ajuntamento de diversas áreas do conhecimento para falar sobre a cultura helênica, de suas formas e particularidades, correlacionando o período clássico e a modernidade. Lukács categoriza o mundo épico como um círculo fechado, no qual a dualidade *eu e o mundo* se integram em perfeita harmonia. Em resenha de *A teoria do romance*, Erickson (2000) argumenta que

Lukács desenvolve cuidadosamente o conceito de épica como um produto da integração do indivíduo na comunidade, de modo que não existia uma separação entre suas possíveis aventuras e a história da comunidade (é nesse sentido que ele emprega o termo totalidade). Assim, o indivíduo “ficcional” não estava ainda (como estará no romance) separado de sua comunidade. (2000, p. 115).

Entende-se que a razão para esse estado harmônico que constituiu a sociedade primitiva da mitologia grega, era devido ao sentimento de segurança e pertencimento dos indivíduos em relação ao mundo em que viviam. No período clássico, os indivíduos encontravam o sentido da vida nas suas relações com os deuses, cuja essencialidade da vida transpunha em forma e conteúdo. Erickson (2000), afirma que o tema primordial da literatura épica – como a vida se torna essência – apresenta-se de forma distinta no romance: “a ingenuidade da comunidade faz com que a totalidade da essência seja mais fácil de ser alcançada. ” (ERICKSON, 2000, p. 118), e continua: “narrar a existência heroica (as aventuras e suas resoluções) estabelece a essência do herói e da comunidade heroica de tal

forma que as estruturas imaginativas e comportamentais sejam constituídas para a educação e edificação de um povo no caminho de sua autodefinição” (ERICKSON, 2000, p. 118-119).

O cessamento da essencialidade épica no romance dá surgimento a uma multiplicidade de conteúdo que constituiria uma característica estética necessária para a instauração do romance enquanto narrativa. Diferentemente do herói clássico a esse é dado a autoridade de conduzir sua própria tragédia individual. A linguagem romanesca possibilita o desenvolvimento da natureza dos personagens através de conjunturas que aprofundam a alma do indivíduo em experiências coletivas. Nesse contexto, o romance se apropria de características inerentes a dialética épica e trágica para tomar forma: enquanto a épica trata da relação do homem com sua comunidade, a tragédia trata da relação do homem com seu destino e sua alma. Segundo Lukács (2009), as artes gregas representam diretamente o desenvolvimento cultural e filosófico de seu povo: “os gregos percorrem na própria história todos os estágios correspondentes às grandes formas *a priori*; sua história da arte é uma estética metafísico-genética; sua evolução cultural, uma filosofia da história (LUKÁCS, 2009, p. 31). As formas literárias gregas revelam o comportamento do povo grego e de sua relação com o mundo. A alternância dos períodos epopeico para o filosófico acarreta numa brusca e profunda modificação entre ética e estética que Lukács classifica como sendo um processo de evasão da substância. Segundo Lukács (2009), as formas permanecem plenas de sentido mesmo que não mais o encontre no plano puramente humano após o desenvolvimento estético, filosófico, cultural e histórico.

Diferentemente do que acontece na literatura do mundo moderno, no período clássico não havia espaço para indagações devido sua característica essencial: em virtude do círculo fechado os destinos de todos os heróis são bem conhecidos ainda antes de serem cantados pelo *aedo*; os heróis surgem formados e seus propósitos e significados são anteriores à obra e não desenvolvido ao longo do enredo, comportamento esse característico dos heróis romanescos. A dimensão da experiência, tão importante ao romance, é completamente desconhecida nessa circunstância. Se a epopeia dá forma a uma totalidade, o romance busca construir essa totalidade através da forma, ou seja, o romance representa a ruptura entre o eu e o mundo, no qual há uma integração paradoxal de fatores inconstantes que só podem atingir coerência em virtude de sua forma. (LUKÁCS, 2009, p. 60).

Segundo Lukács (2009), o surgimento da epopeia somente acontece em razão da configuração na qual a alma grega estava imersa naquele período. A tragédia e a filosofia surgem, ainda que submetidas à condição transcendente que objetivou a epopeia, para indicar o caminho sem volta da perda da imanência do sentido à vida. Para o teórico, a épica torna-se

uma resposta configuradora do espírito helênico na medida em que condiciona os valores e particularidades que representam a cultura grega: descreve a integridade de pensamento e de sentimento do homem daquele tempo em que inexistiam dúvidas, onde os mitos sustentavam as explicações para os fenômenos: “[...] o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 2009, p. 27).

Bakhtin destaca os seguintes elementos da narrativa epopeica: o passado absoluto, cuja única fonte é a origem de tudo que é bom para o futuro; a lenda nacional, que atua como origem da epopeia, e a distância épica absoluta. Para ele esses traços são inerentes a outros gêneros literários, seja da Antiguidade Clássica, da Idade Média ou da Modernidade. (BAKHTIN, 2014, p. 406-409). Desenvolvida em um círculo fechado, mas nem por isso estático, a literatura clássica remete a um passado de valores que não se relaciona com o presente cujo caráter é inacabado.

A transitoriedade fluente desprovida de autenticidade do período contemporâneo impossibilita que a narrativa moderna represente aquilo que Bakhtin denominou de gêneros elevados. Bakhtin (2014), descreve o passado épico como uma forma particular de percepção literária do homem que coincide com a representação em geral. Para ele, a representação e a imortalidade pelo discurso literário só seriam então possíveis e viáveis para aquilo que seria digno de ser comemorado e mantido na memória dos descendentes.

A época contemporânea enquanto tal, ou seja, enquanto conserva o seu aspecto de atualidade viva, não pode, como dissemos, servir de objeto de representação dos gêneros elevados. A atualidade da época é uma atualidade de nível “inferior” em comparação com o passado épico (BAKHTIN, 2014, p. 411).

Segundo Bakhtin (2014, p. 412), sempre se faz necessário buscar na criação cômica popular dos gêneros inferiores as raízes folclóricas do romance, pois é a partir desse elemento natural do riso popular que surge um domínio bastante vasto e diversificado da antiga literatura. Denominado pelos antigos como força de expressão “sério-cômico”, a familiarização do mundo pelo riso e pela linguagem popular marca uma etapa importante e indispensável no caminho para o livre conhecimento científico e para a criação artisticamente realista da sociedade europeia. O passado absoluto atualiza-se com a inserção da linguagem popular que, posteriormente, permearia a poesia bucólica, a fábula, a primeira literatura de memórias, os panfletos, os diálogos socráticos e os diálogos à maneira de Luciano. Agrupados pelo conceito de sério-cômico todos esses gêneros apresentam-se como predecessores ao

romance. Ainda que fossem desprovidos do arcabouço clássico das *altas literaturas*, anteciparam as etapas essenciais da evolução do romance dos tempos modernos. Bakhtin assegura que advém dos romances gregos a verdadeira essência do romance enquanto gênero em devir. O romance apresenta características bastante complexas devido os diferentes graus de parodicidade transpostos para a narrativa por intermédio da linguagem. Trata, portanto, da combinação do cômico, da ironia socrática e de todos os sistemas de rebaixamento socrático através de uma investigação séria e elevada, do mundo, do homem e do pensamento humano. (BAKHTIN, 20014, p. 415). Esse deslocamento do centro temporal de orientação literária permite ao romancista mover-se livremente no mundo representado, feito impossível de realizar-se no período clássico.

Com as constantes transformações muda-se também a representação do espaço e do tempo no desenvolvimento da literatura. Nesse sentido, não há somente o romancista a ocupar o espaço da representação, mas há também uma intensa representatividade das novas relações com o mundo representado. Nesse contexto, as relações tornam-se instrumento de trabalho primordial para o operário romancista. Entretanto, a representação do passado no romance não implica absolutamente na modernização desse passado, uma vez que é no passado que toda atualidade busca uma referência autêntica de representação (BAKHTIN, 2014, p. 419).

Essas transformações estruturais da representação literária adquirem uma configuração especificamente nova e torna o romance objeto máximo da representação do presente em sua incompletude. Bakhtin afirma que o romance pretende profetizar os fatos e influenciar o futuro real, do autor e dos leitores, enquanto a profecia épica se realiza totalmente nos limites do passado absoluto. (BAKHTIN, 2014, p.420).

O tempo da epopeia, para Lukács, não possui duração real ou mobilidade própria que possibilite ser tocado pelos homens e pelo destino. Sua função primordial se resume a expressão da grandeza de um empreendimento: “somente no romance, cuja matéria constitui a necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência, o tempo está implicado na forma” (LUKÁCS, 2009, p.129). Enquanto a epopeia desconhece o decurso temporal, o romance o revela “inexoravelmente existente, e ninguém mais é capaz de nadar contra a direção única de sua corrente nem regradar seu curso imprevisível com os diques do apriorismo” (LUKÁCS, 2009, p.130).

A perfeição da configuração épica se deve pela formulação daquilo que Lukács denominou de “círculo configurador das formas aquém do paradoxo”, isso é, aquém de qualquer questionamento. Um mundo uniforme, harmonioso e sólido. Fechado para almas em conflitos internos ou para problemáticas humanas decorrentes da completude do indivíduo.

Mas esse círculo uniformemente harmonioso e sólido se rompe em virtude da perda de completude da vida pelo indivíduo em razão da “produtividade do espírito” do homem moderno e estabelece um Novo Mundo meio ao caos:

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua objetividade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. [...] Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipe em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 30-31).

Somente há possibilidade da totalidade do ser em um mundo totalmente solidificado, onde se vive uma organicidade imanente, no qual a separação entre homem e mundo não seria suficiente para desestruturar a homogeneidade existente na correlação sujeito mundo que constitui o *ethos* da cultura helênica, cujo símbolo é a figura do herói épico, que desde sempre esteve ligado ao divino com a incumbência de realizar ações intermediárias entre criadores e criaturas. Nesse contexto, as ações e necessidades emocionais e sociais dos heróis representam os valores, costumes e crenças de sua comunidade. A visão de totalidade da vida dado o caráter orgânico de coletividade confere ao herói épico um estatuto emblemático de seu povo: sistematicamente quanto mais se está conectado a natureza e a comunidade mais se está ligado com a essencialidade da vida.

Esse comportamento muda na modernidade devido alteração de percepção decorrente da diligência da metafísica cada vez mais regida pela razão e pela filosofia platônica. A essência, até então imanente à vida, torna-se pertencente a uma instância superior intangível: o mundo das ideias. O movimento transitório “da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável transcendência em Platão”, permitiu que acontecesse, segundo Lukács, uma evasão da substância essencialmente necessária à vida. Para ele, a epopeia, a tragédia e a filosofia são “as grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 31).

O que o mundo ganhou em extensão, perdeu em totalidade. Nessa conjuntura, a narrativa épica torna-se inadequada e insuficiente para narrar o homem moderno, visto que sua essência está atrelada a relação de totalidade do sujeito com o mundo em que se vive. A perda definitiva da essencialidade da vida, que ocorre com o advento da modernidade, é interpretada pela filosofia como uma “arbitrariedade empírica”, uma vez que o herói se torna deliberado pelo próprio destino. Desacreditado em sua humanidade, o herói perde a onipotência épica e torna-se em mais um agente das artimanhas do destino. A incompletude que se estabeleceu sobre ele o impede de qualquer tentativa de restauração do círculo outrora fechado, uma vez que carrega consigo toda a sorte de conflitos.

O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado. E o novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida em que o suplanta. (LUKÁCS, 2009, p. 33)

O surgimento de um Novo Mundo marcado pela emancipação da arte e do indivíduo solitário apartado da coletividade, decorrente da passagem da hegemonia épica para a tragédia, inaugurou outra perspectiva do mundo e do homem e, conseqüentemente, do herói.

[...] no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário. E a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte a evidência – ou a aparência – de segurança. De dentro já não irradia mais nenhuma luz sobre o mundo dos acontecimentos e sobre o seu emaranhado alheio à alma. E quem poderá saber se a adequação do sujeito, o único ponto de referência que restou, atinge realmente a substância, uma vez que o sujeito se tronou uma aparência, um objeto para si mesmo; uma vez que sua essencialidade mais própria e intrínseca lhe é contraposta apenas como uma exigência infinita num céu imaginário do dever-ser; uma vez que ela tem de emergir de um abismo inescrutável que reside no próprio sujeito, uma vez que a essência é somente aquilo que se eleva desse fundo mais profundo e ninguém jamais foi capaz de pisar-lhe ou visualizar-lhe a base? A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre. (LUKÁCS, 2009, p. 34)

A arte e todas as outras manifestações artísticas que revelavam periodicidades filosóficas bem definidas, como surgimento e desaparecimento, tornaram-se independentes na época pós-helênica e perderam essa regularidade. Para Lukács, nesse período “os gêneros se cruzam num emaranhado inextricável”, traços de uma “busca autêntica ou inautêntica pelo

objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente”, e o resultado disso é uma “totalidade histórica da empiria”, na qual se podem buscar, em que se refere às formas individuais, apenas as “condições empíricas (sociológicas) de sua possibilidade de surgimento” já que há perda da possibilidade de recuperação do sentido histórico-filosófico das periodicidade nas “totalidades das eras históricas” (LUKÁCS, 2009, p. 38-39). As divergências ocasionadas em razão nesse acontecimento contribuíram para a afirmação do romance enquanto narrativa. A impossibilidade “demoníaca” de harmonia do mundo está associada ao pensamento de Lukács de que o abandono dos deuses configura o tempo histórico no qual o romance se estabelece como arte. Afirma que “o romance é a epopeia do mundo abandonado por deus” e no qual o indivíduo torna-se independente e livre das amarras em que sempre estivera submetido.

A amplitude dos ideais e a “produtividade do espírito” romperam com o sentimento totalitário e harmonioso entre sujeito/interior e o mundo/externo levando o indivíduo a inércia e a perda total de sua capacidade de transformar em ação tudo aquilo que almeja. O mundo torna-se inadequado e estranho e a totalidade espontânea do ser se perde para sempre diante dessa nova configuração de mundo. A constatação de Lukács é de que a forma revela o período histórico em que nasce, ou seja, o romance é a forma necessária da modernidade que se caracteriza pela ruptura que se constata definitiva. A necessidade da busca de sentido e da descoberta de sua impossibilidade neste mundo se dá pela presença viva do elemento demoníaco, que provoca sensação permanente de desabrigo da alma. O romance é uma construção “problemática” representativa de uma modernidade que perdeu o sentido da vida.

### **1.1. O abandono dos deuses e o apelo ao realismo**

A percepção problemática do homem permitiu que a Igreja consolidasse sobre ele os fundamentos do pecado, do castigo e da redenção, constituindo uma concepção que prevalece ainda nos dias atuais expressada no modo como pensamos, vivemos ou compreendemos o mundo. Após a vinda de Cristo, em meados do segundo século, houve a grande ascensão do cristianismo em virtude da conversão dos escravos e estrangeiros que, atormentados pelos infortúnios da vida, entreviam no discurso cristão a esperança da eternidade no paraíso reservado àqueles que em vida foram amaldiçoados. Diante desse crescimento e do fortalecimento do cristianismo, o Estado então toma o catolicismo como religião oficial importunando os cultos pagãos. Essa perseguição aos cultos pagãos também se estendeu a política e se generalizou a qualquer tipo de pensamento que se desviasse dessa nova ordem.

Segundo Lukács (2009), foi assim que a Igreja se constituiu numa nova *polis*:

[...] do vínculo paradoxal entre a alma perdida em pecados inexprimíveis e a redenção absurda mas certa originou-se um reflexo quase platônico dos céus na realidade terrena, do salto originou-se a escala das hierarquias entre terrestre e celestial. [...] o apelo à redenção tornou-se dissonância no perfeito sistema rítmico do mundo e possibilitou um equilíbrio novo, embora não menos colorido e perfeito que o grego [...]. O caráter incompreensível e totalmente inacessível do mundo redimido foi assim trazido para perto, ao alcance da vista. O Juízo Final tornou-se presente e um simples elemento da harmonia das esferas tida como já consumada; sua verdadeira essência, que transforma o mundo numa ferida de Filoctetes cuja cura está reservada ao Paracleto, teve de ser esquecida. Surgiu um novo e paradoxal helenismo: a estética volta a ser metafísica (LUKÁCS, 2009, p. 35).

A personagem romanesca encontra-se tanto nas partes isoladas como na combinação de partes que geram a totalidade de modo que o romancista entende que da mesma forma o romance deve se caracterizar uniformemente. Lukács acredita que a autonomia das partes do romance implica uma preocupação maior na sua formulação, uma vez que essas partes devem ser autossuficientes ao mesmo tempo em que servem ao todo. O desenvolvimento do texto romanescos se mostra complexo em razão do cuidado que se deve ter na organização e estruturação que não permitam que as partes excedam o conteúdo, a matéria-prima, extrapolando a totalidade e criando núcleos mais isolados do que combinados. Tudo o que é apresentado no romance deve fazer parte da busca que motiva o herói. Segundo Lukács (2009), diferentemente da epopeia, que possui vários núcleos de ação que contribuem para a criação do herói e que mantêm inalterado um sentido semelhante em toda a narrativa, o herói romanescos é um ser problemático em construção, em processo de amadurecimento e lidando conflituosamente com a realidade que o cerca.

As ações e aventuras presentes na epopeia vêm apenas corroborar para o caráter venturoso e heroico do protagonista na medida em que todos os núcleos de ação convergem para demonstrar esse perfil. Mais tarde esse sentimento de totalidade e completude cantadas na epopeia clássica e na Bíblia Sagrada seriam recuperados pela literatura de cavalaria. (WATT, 1990).

Segundo Adorno (2003), a “ingenuidade épica” inerente do caráter desse modelo narrativo, manteve-se desde o advento platônico até o fim da Idade Média, período em que surgem os questionamentos referentes ao poder supremo da Igreja. A negação do conceito de totalidade acontece num fluxo de intensidade advindo do declínio do Absolutismo, das descobertas científicas de Galileu e Copérnico, do desenvolvimento mercantil e da expansão marítima que transcorreram para o descobrimento do Novo Mundo, do Renascimento e da

disseminação de ideias, ocasionada pelo invento da prensa de impressão de Gutenberg, em meados de 1455. Nesse contexto, a arte renascentista, ainda que busque a perfeição, compreende a figura do homem muito mais próximo da realidade do que apresentavam as gravuras medievais. O herói é concebido genuinamente humano e destituído de qualquer divindade. Liberto da proteção de Deus ou dos deuses, ele torna-se questionador e conhecedor do mundo por meio de sua própria experiência. O herói que surge a partir dessa visão renascentista de um mundo fragmentado é tão parcial quanto o próprio mundo em que se apresenta.

Segundo Bakhtin (2008), nesse período surgiram obras que evidenciam um pensamento que talvez já ocorresse há tempos nas narrativas orais, nos ditos populares, nas festas públicas carnavalescas, nos ritos e nos cultos cômicos especiais, na literatura paródica, na literatura picaresca e em outras manifestações culturais, mas que devido seu caráter puramente popular não constavam nas bibliotecas dos mosteiros para serem reproduzidas e preservadas para a posteridade. Durante muito tempo essas obras permaneceram no limbo da cultura oficial e dos registros históricos. É possível que desde sempre heróis distintos do idealismo aristocrático existiram na linguagem trivial popular, no entanto, foi somente com o surgimento da máquina tipográfica, desenvolvida no século XVI, que esses heróis foram materializados em livros.

O romance *Dom Quixote dela Mancha*, de Cervantes, impresso na Espanha em 1605, se destaca entre esses registros e torna-se na obra principal dessa nova época. Se utilizando da crítica e da paródia ao romance de cavalaria medieval, Cervantes constrói um protagonista assumidamente desajuizado, desesperado diante do mundo sem deus, um herói arruinado aos olhos dos demais personagens, menos do seu fiel e demasiadamente crédulo escudeiro Sancho Pança. O protagonista é induzido à busca do heroísmo instigado pelas suas leituras de romances de cavalaria. Segundo Lukács,

Cervantes, o cristão devoto e o patriota ingenuamente leal, atingiu por meio da configuração, a mais profunda essência desta problemática demoníaca: que o mais puro heroísmo tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental se tornaram intransitáveis; que a mais autêntica e heroica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade. (LUKÁCS, 2009, p. 107)

Dom Quixote é o herói que luta em defesa da honra e da justiça, mas sua interioridade transformada em ação se revela inadequada e totalmente desconectada da realidade. A ficção mais representativa e próxima possível da realidade surge em meio a vida de santos, livros de

poemas, contos e novelas de cavalaria, afastando-se do virtuosismo da épica e do fantástico das fábulas. O apelo ao realismo se dá com a alteração de posicionamento na relação entre leitor, obra, autor e ficção. Se nas narrativas orais as histórias eram contadas e entendidas coletivamente de modo homogêneo e assentida facilmente pelo juízo comum, com a transição para a literatura escrita,

Cria-se no público uma nova clivagem entre os que sabem ler e os que não sabem. O escrito permite a leitura individual e, no outro pólo, liberando a memória, uma criação mais individualizada, menos submetida aos modelos coletivos. Libera igualmente uma concepção diferente do texto que, em vez de suscitar uma adesão imediata, pode ser apreendido de modo global e confrontado consigo mesmo. A distância que se estabelece dessa maneira abre espaço para o comentário crítico. Nessas obras, que se tornaram relativamente autônomas com relação à sua fonte, o leitor pode interpor seu modo de consumo, seu ritmo de apropriação (MAINGUENEAU, 2001, p. 92).

As modificações ocorridas nessa relação colocam o escritor em uma posição incompatível em relação à sociedade na qual está inserido. Watt (1990) analisa o termo realismo nos elementos estruturais da narrativa examinando enredo, personagens, tempo, espaço e estilo, e elabora uma resposta para o surgimento do romance dentro do próprio contexto da época em que gênero surgiu. De Bakhtin, Watt só compartilha do pensamento sobre a ausência de cânones específicos no gênero romance e aponta algumas características do gênero, como o realismo, o individualismo e a ausência de uma forma definida. Em *A ascensão do romance* (1990), Watt emprega o termo *urbanização* à transição da cultura oral para a escrita, cujos efeitos contribuíram diretamente na configuração do herói romanesco:

[...] a palavra escrita é o único veículo para o efeito literário. É também a única forma possível de comunicação na moderna cultura urbana. Aristóteles achava que o tamanho da cidade devia ser limitado pela necessidade dos cidadãos de conduzirem seus negócios num local público; além desse tamanho a cultura deixa de ser oral e a escrita se torna o principal meio de intercomunicação; e com a invenção da imprensa surge aquela característica da urbanização moderna que Lewis Mumford chamou de “pseudoambiente de papel” no qual só é “visível e real (...) o que foi transferido para o papel”. É difícil analisar a importância literária do novo veículo. Pelo menos é claro que na origem todas as principais formas literárias eram orais, e isso continuou afetando seus objetivos e convenções ainda muito depois da criação da imprensa. [...] Só com o advento do jornalismo surgiu uma nova maneira de escrever que dependia inteiramente da imprensa, e o romance talvez seja o único gênero literário relacionado essencialmente com a palavra impressa [...] (WATT, 1990, p.170).

Nesse contexto, a figura do homem sobressai a dos deuses e a humanidade já possui uma relativa autonomia. O herói perde suas características clássicas de coletividade e representatividade de sua comunidade e alcança a extrema solidão. Essa individualização e introspecção do sujeito não se manifesta apenas na literatura, mas também em outras formas artísticas, espalhando-se pela filosofia e economia. Ele encontra no individualismo econômico, que nasceu no mercantilismo e alcançou no capitalismo uma imponderável dimensão, o fundamento verdadeiro e único para a sua interpretação do mundo:

[...] o termo “realismo” aplica-se em filosofia estritamente a uma visão da realidade oposta à do uso comum – à visão dos escolásticos realistas da Idade Média segundo os quais as verdadeiras “realidades” são os universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial. [...] Certamente o moderno realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos [...]. Mas a ideia de que o mundo exterior é real e que os sentidos nos dão uma percepção verdadeira desse mundo não esclarece muito o realismo literário [...]. A importância do realismo filosófico para o romance é muito menos específica; trata-se da postura geral do pensamento realista, dos métodos de investigação utilizados, do tipo de problema levantado. A postura geral do realismo filosófico tem sido crítica, antitradicional e inovadora [...] (WATT, 1990, p.13-14).

Em uma análise minuciosa, Watt pontua as principais associações críticas do termo realismo, que surge como definição estética em 1835. Segundo o crítico, o emprego da palavra *réalisme* se deu no intuito de nomear a *vérité humaine* do pintor holandês Rembrandt (1606-1669), que contrapunha com a *idéalité poétique* da pintura neoclássica de sua época. O conceito de realismo, portanto, não denotaria apenas uma designação estética, mas também uma postura política. Seu uso especificamente literário seria consolidado por Duranty, com a fundação do jornal *Réalisme*, em 1856, mas que seria notabilizado uma década depois devido a polêmica pintura *A origem do mundo*, do pintor francês Courbet. O termo realismo tem, segundo Watt,

[...] o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se esse fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida representada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1990, p.13)

Acaso não houvesse acontecido um encolhimento gradativo dos heróis e do heroísmo na representação dos personagens romanesco, talvez o realismo tivesse se dado apenas na

formalidade. Para exemplificar essa conjunção, Meletínski (1998) recorre às criações de Flaubert e Balzac, onde há uma “desmistificação do heroísmo que conserva alguns traços arquetípicos”, e em Dostoiévski, para o qual o verdadeiro herói “é o ser nobre e excêntrico, com traços de santo e de louco” (MELETÍNSKI, 1998, p.86). Para o crítico, a literatura do século XX representa uma “plena deseroicização, a tendência à representação de um herói sem personalidade, vítima do alheamento” (MELETÍNSKI, 1998, p. 86-87).

Os aspectos conjunturais e as transformações ocorridas no contexto histórico-cultural, tais qual a invenção da imprensa e a urbanização, a ascensão da burguesia e do individualismo econômico, foram significativos para o surgimento do romance, que, segundo Watt (1990),

[...] é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a confrontarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo mérito fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 1990, p.14-15).

Watt dispõe de uma visão otimista da “fidelidade à experiência individual” (WATT, 2010, p.15), e acredita que há valorização da originalidade e da novidade em termos estéticos no gênero romance, enquanto Walter Benjamin vislumbra uma “nova forma de miséria” (1994, p. 115). Em *Experiência e pobreza* (1994), Benjamin considera “monstruoso desenvolvimento da técnica” as manifestações que ocorreram na vida, na arte e no pensamento ocidental pós-guerra. Para ele, essa inclinação revela uma “pobreza de experiência que não é mais privada, mas de toda a humanidade” (BENJAMIN, 1994, p.115).

Os elementos estéticos positivamente apontados por Watt – originalidade e novidade – qualificaram o romance enquanto gênero literário, inserindo-o na tradição literária. O romance se ocupa das inquietações inerentes à modernidade ao voltar-se para a experiência individual selecionando a problemática como tema do enredo.

O romance se distingue da épica pela sua própria natureza solitária individualista representada nos enredos que fogem do modelo tradicional. Para Watt, a narrativa ficcional de Daniel Defoe confirma essa característica do gênero romance ao desobedecer à teoria crítica predominante da época, deixando a narrativa seguir seu percurso livremente.

Quando começou a escrever, Defoe não deu grande atenção à teoria crítica predominante da época, a qual ainda se inclinava para os enredos tradicionais; ao contrário, deixou a narrativa fluir espontaneamente a partir de imagens. E com isso inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia (WATT, 1990, p. 16).

Liberto das amarras dos enredos tradicionais, esse novo modo de narrar torna peculiares dessa narrativa o fluxo de consciência e o modelo autobiográfico. A memória passa a ocupar uma posição relevante entre os elementos estéticos que compõem a narrativa romanesca. As lembranças vividas ou noticiadas pelos romancistas, assim como os acontecimentos cotidianos e seus valores pessoais e também dos outros, se tornam elementos substanciais à criação e concede uniformidade aos personagens ficcionais.

Essa peculiaridade da narrativa romanesca está diretamente associada ao realismo em razão da importância dedicada à particularidade do indivíduo. (WATT, 1990, p.19).

[...] a grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideramos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-o da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real. Logicamente o problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes, “os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos”. Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função (WATT, 1990, p. 19).

Nas literaturas clássicas – épica, tragédia, mito, fábula etc. – de fato, os nomes denotam um significado generalizante e universal, que permitem aos leitores e ouvintes a imediata identificação de uma dada cultura. O herói clássico tem um nome que representa não apenas a sua identidade individual, mas de um arquétipo que representa toda a sua comunidade. Ulisses (como era chamado no mito romano), o herói da *Odisseia* de Homero, por exemplo, mesmo sendo tal nome farto de significação, foi amplamente relido na literatura ocidental, em que cada escritor cedeu a seu personagem uma caracterização e uma identidade singular. Ainda referente à questão do nome e de sua relação com a identidade individual, Watt afirma que,

Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com sua identidade contínua através da lembrança de seus pensamentos e atos passados. Hume retomou essa localização da fonte da identidade pessoal no repertório das lembranças: “Se não tivéssemos memória, nunca teríamos noção de causalidade nem, conseqüentemente, daquela cadeia de causas e efeitos que constitui o nosso *self* ou pessoa”. Essa posição é típica do romance; muitos romancistas, de Sterne a Proust, exploram a personalidade conforme é definida na interpretação de sua percepção passada e presente. (WATT, 1990, p.21-22)

Entende-se com a definição de Locke para a identidade pessoal, que é a partir de uma identidade de consciência ao longo de um período de tempo, que permitirá reconhecer a importância da memória na constituição da personalidade do herói. Para Watt (1990, p.22), o tempo também é uma categoria essencial em outra abordagem similar, porém mais superficial do problema da definição de individualidade de qualquer objeto. Segundo ele, as personagens do romance só podem ser individualizadas se estiverem situadas num contexto com tempo e local particularizados.

## 1.2 O mito do herói

Em quase todas as culturas primitivas é possível identificar a presença de indivíduos que se destacaram por suas características quase divinas, igualmente, pelos seus feitos notáveis. Em qualquer tempo, seja qual for a cultura, os povos sempre buscaram para si um herói. Parece haver uma necessidade intrínseca no homem de refletir suas aspirações mais profundas em um ser que possa superá-las. Nesse contexto, o herói será marcado por um estigma que o projeta de maneira ambígua: se por um lado representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, ultrapassa a mesma condição, na medida em que representa virtudes e valores que o homem comum não pode manifestar, mas que ambiciona.

A cultura ocidental aderiu o termo herói, que se originou a partir da palavra de origem grega *heros* (nobre/semideus), em todos os valores semânticos que o envolveram, desde o seu surgimento na Grécia Antiga. A concepção na mitologia grega do termo herói, cujo nascimento se deu com o mito, originalmente definia o filho de um/uma deus/deusa com um/uma mortal, uma figura arquetípica que reunia em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão épica. Segundo Brombert

(2001), o culto ao herói, representado na literatura grega com um indivíduo notabilizado por seus feitos guerreiros,

[...] havia surgido e se tornara uma espécie de fenômeno religioso. Heróis eram homenageados e reverenciados. Eram associados a uma era mítica em que se dizia que homens e deuses entraram em íntimo contato. Heróis eram seres excepcionais inscritos na lenda, cantados na poesia épica, representados no teatro trágico. [...] desafiadoramente comprometidos com honra e orgulho. (BROMBERT, 2001, p.15)

Os mitos gregos compreendem um grupo de lendas e entidades divinas ou fantásticas, formadas pelos deuses, semideuses e heróis, presentes na religião praticada na Grécia Antiga. Criados e transmitidos pela tradição oral, sua criação (dos mitos) está relacionada, muitas vezes, à necessidade de explicar fenômenos naturais, cujo significado não era evidente. Perpetuaram-se no Ocidente através da memória coletiva, assumindo, em razão do percurso, distintas conotações ao longo do tempo. Em algumas dessas conotações, o mito é pensado como algo inconcebível, já outras, compreende-o como a crenças de um povo e de uma coletividade, ou uma verdade não comprovada pela ciência.

As sociedades primitivas buscavam a verdade de um tempo perdido no mito estudando os ritos, os cultos e as lendas desse tempo, sempre no intuito de resgatá-la. As origens místico-religiosas e éticas dos mitos transmitidas por intermédio da tradição oral, posteriormente documentadas com advento da escrita, permitem revelar ao homem a sua própria história. Também possibilita projetar arquétipos e paradigmas, revelar cultos e rituais secretos, na busca de padrões de comportamento. Conhecer profundamente a estrutura do mito permitiria ao homem desvendar a sua própria história em sua totalidade, no entanto, sua continuidade está condicionada somente a figura do herói.

O ciclo cosmogônico – que narra à origem dos deuses e de todas as coisas – surge nos tempos primordiais com a presença dos deuses. Nesse cenário, marcado pelo Caos, somente forças superiores e poderes extraordinários seriam capazes de estabelecer a ordem: “O ciclo cosmogônico é apresentado nos escritos sagrados de todos os continentes e dá à aventura do herói uma nova e interessante conotação [...]” (CAMPBELL, 2007, p.42). O poder era dos deuses, nenhum mortal estaria apto para estabelecer a ordem e as bases da civilização humana no mundo deles.

O ciclo cosmogônico apresenta-se como uma “grande visão da criação e destruição do mundo, que é concebida como revelação ao herói bem-sucedido” (CAMPBELL, 2007, p. 42). Campbell então apresenta diversas definições do que seja um herói, recorrendo a incontáveis

exemplos de manifestações dessa figura em várias culturas. Também esquematiza certa jornada arquetípica para cada tipo de herói, recorrendo às muitas histórias, mitos e lendas de variados povos, lugares e tempos diferentes.

[...] o herói simboliza aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida. [...]. O efeito da aventura bem sucedida do herói é a abertura e a liberação do fluxo de vida no corpo do mundo. (CAMPBELL, 2007, p.43)

Em *Os arquétipos literários* (1998), Meletínski analisa a origem dos elementos temáticos dos arquétipos permanentes que constituiriam aquilo que ele denominou de linguagem temática da literatura universal. Para Meletínski, Carl G. Jung, compreende o arquétipo como herança de sentido das utilizações anteriores feitas por Fílon de Alexandria, por Dionísio Aeropagita, por Platão e Santo Agostinho, mas que também apresenta semelhanças com os conceitos de “ideias *a priori*” de Kant e com as “representações coletivas” de Durkheim, também aponta proximidade com os “modelos de comportamento” dos psicólogos behavioristas (MELETÍNSKI, 1998, p. 20).

Segundo Jung (1990), “os conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, ao passo que os conteúdos do inconsciente coletivo são arquétipos que existem *a priori*” (JUNG, 1990, p. 6). Para ele, “o arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem em colônias” (JUNG, 2008, p. 83). Jung também assinala as semelhanças do arquétipo ao que

Freud chamava de 'resíduos arcaicos': formas mentais cuja representação não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano (JUNG, 2008, p. 82).

Jung critica o emprego da palavra “resíduo”, nomeado por Freud, pois afirma que, ainda que o termo possa sugerir que tais “elementos psíquicos sobrevivem na mente humana desde tempos imemoriais” (JUNG, 2008, p. 51), também sugere uma percepção negativa e reduzida “dos que consideram o inconsciente um simples apêndice do consciente (ou, numa linguagem mais pitoresca, como uma lata de lixo que guarda todo o resíduo do consciente)” (JUNG, 2008, p. 52).

O termo arquétipo é composto através da junção dos termos gregos *ἀρχή* (arché), que significa princípio ou principal, que se refere diretamente ao que é antigo, arcaico, primordial; e do sufixo *τύπος* (tipós), que indica impressão ou marca, remetendo à ideia de modelo ou

tipologia. Os arquétipos são representações eminentemente inconscientes que movem o imaginário humano desde tempos imemoriais de um modo completamente desordenado (dos pontos de vista material, histórico e filogenético), mas que se configuram como protótipos de modelos e imagens de pensamento e de comportamento particularmente seguidos ou recusados inconscientemente pelos indivíduos em todas as sociedades e tempos.

Segundo Campbell (2007), o percurso padrão da aventura mitológica do herói

[...] é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito. Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2007, p. 36).

Campbell relaciona o herói a um sujeito aparentemente comum, mas que se distingue de sua comunidade seja em razão de sua força física ou de sua sagacidade, vive aventuras extraordinárias que o levará a um entendimento diferenciado da vida, das coisas, de sua comunidade, do mundo e de si mesmo. A partida evidencia o início da busca do herói por um caminho de provações, de vitórias ou derrotas; enquanto o retorno denota vitória e reintegração a sua comunidade.

[...] seu retorno é descrito como uma volta do além. Não obstante – e temos diante de nós uma grande chave da compreensão do mito e do símbolo –, os dois reinos são, na realidade, um só e único reino. O Reino dos deuses é uma dimensão esquecida do mundo que conhecemos. É a exploração dessa dimensão, voluntária ou relutante, resume todo o sentido da façanha do herói. Os valores e distinções que parecem importantes na vida normal desaparecem com a terrificante assimilação do eu naquilo que antes não passava de alteridade. (CAMPBELL, 2007, p.213)

As situações diversas que configuram o percurso particular de cada herói se assemelham as cosmogonias mitológicas, lidas também como ontologias – reflexão sobre o ser – da história da origem e desenvolvimento do herói.

Etimologicamente a palavra cosmogonia se dá pela cisão de dois termos de origem grega, *cosmos*, que significa mundo, e *gonia*, que significa geração, nascimento, portanto, o conceito de cosmogonia se refere ao nascimento, o propósito e o fim de todos os seres à sombra dos deuses. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) dá três definições para o termo cosmogonia: 1) princípios (religiosos, míticos ou científicos) que se ocupam em

explicar a origem, o princípio do universo; 2) conjunto de teorias que propõe uma explicação para o aparecimento e formação do sistema solar; 3) qualquer fundamento teórico que busque explicar a formação das galáxias a partir de um princípio primordial. Assim sendo, as cosmogonias são especulações sobre a origem do mundo que se encontra em muitos mitos religiosos e na filosofia dos pré-socráticos, do mesmo modo que conta a história de um povo e de uma civilização por intermédio de metáforas e alegorias.

Neumann (*apud* MELETÍNSKI, 1998, p. 24) afirma que as cosmogonias são “a história do nascimento do 'eu', a emancipação gradativa do indivíduo e o sofrimento a ela ligado”. Nesse contexto, não somente as narrativas organizariam o caos primordial da natureza, como também, dariam sentido não apenas à vida e à história do herói, mas funcionariam como modelos ficcionais ou referências para a nossa própria constituição enquanto sujeitos.

O mito do herói é o mais comum e conhecido em todo o mundo, segundo Joseph Henderson (*apud* JUNG, 2008, p.142). Para ele, o herói é encontrado em toda a mitologia clássica grega e romana, na Idade Média, no extremo Oriente e entre tribos primitivas contemporâneas. Aparece também em nossos sonhos e possui um flagrante poder de sedução dramática, e de, apesar de menos aparente, uma importância psicológica profunda.

São mitos que variam muito nos seus detalhes, mas quanto mais os examinamos mais percebemos quanto se assemelham estruturalmente. Isso quer dizer que guardam uma forma universal mesmo que desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contato cultural entre si – como por exemplo as tribos africanas e os índios norte-americanos, os gregos e os incas do Peru. Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde, mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício “heróico”, no qual sempre morre (HENDERSEN In: JUNG, 2008, p.142).

Existem incontáveis exemplos de heróis em incontáveis histórias de culturas distintas, mas nosso propósito é apenas ilustrar a abrangência e diversidade de manifestações desse *epos* heroico. Dito isso, logo adiante propusemo-nos refletir a respeito do herói moderno, que surge no fim da Idade Média e de sua crescente desvalorização, que Meletínski denominou de personalização. Para Meletínski (1998), o rebaixamento do arquétipo do herói na modernidade representa todas as mudanças conjunturais, materiais e ideológicas ocorridas no período renascentista em diante. Desse período, o *epos* heroico – termo latino que se refere à atmosfera do gênero épico – relacionado organicamente à vida em comunidade enfraquece-se

com o advento do sujeito individual, nomeado e diferenciado dos demais, que descobriu em si a única substância verdadeira.

## CAPÍTULO 2

### A PROBLEMÁTICA DO HERÓI

Em contraposição ao herói épico, surge em meados do século XVIII a figura do herói romanesco. Historicamente, ligado ao surgimento da classe burguesa, após a Revolução Francesa, este herói difere do clássico a partir do modelo narrativo a qual pertence, enquanto o herói clássico surgiu através da tradição oral, esse surgiu através de uma literatura escrita cuja ideologia está no rompimento com o modelo antigo.

Entretanto as diferenças entre estes dois tipos de herói não se resumem somente as narrações. Eles são tão distantes que o herói romanesco – assim chamado por ter surgido nos romances – pode ser classificado como a antítese do herói épico. O herói romanesco existe em um mundo completamente fundamentado, não se trata, portanto, de um herói civilizador, ainda que possa ser considerado um modelo mítico e que sirva de exemplo para explicar o mundo, o indivíduo, ou refletir as experiências da vida. Nesse cenário, a organização do Estado no mundo está solidamente estabelecida e a ação do herói fica limitada, restrita por seu exterior devido às condições da vida política, jurídica e moral.

Nesse contexto adverso, o mundo acaba impondo ao herói, exteriormente, a missão ou a aventura que o tornará um herói. E, se na luta do herói épico o inimigo é o caos, representado como monstros, criaturas fantásticas ou desafios da natureza, o inimigo do herói romanesco acaba sendo o próprio mundo e suas fundações.

O herói romanesco [...] não pode pretender dominar o mundo ou a história; [...] as violências da história e o peso da sociedade são tais que a pessoa do herói pode aparecer como sua pura transparência, como se não tivesse outra identidade que não fosse a dos acontecimentos quotidianos, regulares ou aleatórios, que a sua subjetividade simplesmente registra mais do que com eles se confunde. (AUGÉ, 1997, p. 47).

O herói romanesco não tem poderes especiais ou divinos, sua origem é a mais humana possível e ele consegue lidar com as situações utilizando-se de suas próprias habilidades. Este não nasce pronto como o épico, pelo contrário, é moldado pelo mundo conforme o enfrenta. Também não tem a mesma personalidade íntegra do herói épico, devido seu caráter, quase sempre, contraditório e cheio de nuances, numa tentativa desenfreada não de estabelecer o mundo, mas a si mesmo enquanto indivíduo.

Enquanto o herói épico vive uma grande aventura e destinado a enfrentar sua missão, decidido a querer aquilo pelo qual terá que sofrer, o romanesco se vê envolvido pela sua missão e procura somente sobreviver a ela. O herói épico surge já pronto num mundo acabado, enquanto o romanesco busca compreender si mesmo e se manter vivo num mundo inacabado.

O conceito de herói problemático, inicialmente proposto por Lukács (2009), posteriormente desenvolvido por Goldmann (1976), refere-se a um tipo de personagem que foi predominante na literatura mundial pelo menos até a transição do capitalismo comercial para o capitalismo de monopólios. Com base em uma análise sociológica de filiação marxista de obras literárias produzidas nesse período, Goldmann (1976, p. 16) encontra uma correspondência entre a forma romanesca e a organização econômica “na sociedade individualista nascida da produção para o mercado”. É esse advento – da produção para o mercado, que dá surgimento do valor de troca que acaba suplantando o valor de uso dos objetos. Vejamos o que diz Goldmann (1976), acerca desse processo:

[...] no plano consciente e manifesto, a vida econômica compõe-se de pessoas orientadas exclusivamente para os valores de troca, valores degradados, aos quais se somam na produção alguns indivíduos – os criadores em todos os domínios – que se conservam orientados, essencialmente, no sentido dos valores de uso e que, por isso mesmo, situam-se à margem da sociedade e convertem-se em indivíduos problemáticos. (GOLDMANN, 1976, p.17)

Depreendemos desse contexto a origem da forma romanesca como uma reação à degradação universal dos valores, no qual o herói problemático seria a transposição para o plano literário dessa situação problemática do escritor dentro da sociedade capitalista. O herói problemático se torna símbolo da categoria literária que designa um tipo de personagem que se caracteriza justamente pela “busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção [...]” (GOLDMANN, 1976, p. 9). O herói problemático é o primeiro indício da ruptura insuperável que ocorreria entre o herói e o mundo.

Segundo Lukács (2009), o romance moderno possui uma natureza dialética porque participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo e, por outro lado, de sua ruptura insuperável. E é justamente devido a esse comportamento inexato que o romance conhece a problemática do mundo – a matéria épica resistindo às convenções modernas, mesmo que ainda tenha consciência da ruptura insuperável entre ambos.

As transformações que ocorrem na sociedade levam a mudanças na expressão, principalmente, no que concerne à concepção do herói como personagem. Há uma carência de um indivíduo que possa representar, justamente, as transformações pelas quais o homem sofre nesse contexto. Nesse processo narrativo, buscou-se então uma aproximação com o cotidiano e com as experiências e ações da vida humana substituindo as temáticas clássicas sempre ligadas ao coletivo. Elementos que jamais seriam dignos para serem empregados em um poema épico nos moldes clássicos, tornam-se substâncias primordiais para a construção de uma nova forma de narrativa. Vejamos a definição de Goldmann (1976) para o herói composto pelo romance: “O herói problemático do romance é um louco ou um criminoso, em todo caso, como já dissemos, um personagem problemático, cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção [...]” (GOLDMANN, 1976, p.9).

Esse contexto também foi identificado por Lukács em seu estudo acerca da teoria do romance moderno. Segundo ele, o romance, cuja origem se dá em Cervantes e Rabelais, possibilitou esse afastamento do herói perfeito para resgatá-lo como “herói problemático”, destruindo todas “as possibilidades da criação épica”. Isso porque esse indivíduo, engendrado numa sociedade capitalista, representa e busca valores inatingíveis em virtude desse sistema social, que oprime e impossibilita todas as suas ações.

Lukács encara o romance como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções e desenvolve a ideia de que, na proporção em que o romance é o fundamento de um universo onde impera a degradação, a autonomia do artista, em relação aos personagens, não poderia deixar de ser degradada e abstrata – no sentido de idealizada, e não vivida como realidade concreta. Em outras palavras, a forma interior do romance não é senão o percurso desse herói que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo.

O que acontece no romance é a reestruturação profunda da representação do homem. As formas cômicas contribuíram para a nova visão da figura humana, introduzindo as incompatibilidades de sua natureza. Não há mais “coincidência do homem consigo mesmo” (BAKHTIN, 2014, p.425) e também não há mais fórmulas que contemplem todas as possibilidades humanas. Nessa perspectiva surge a divergência entre o homem aparente (exterior) e o homem interior, trazendo como consequência a transformação do aspecto subjetivo do homem em objeto de experiência e de representação, do modo que “a entidade épica do homem se desagrega no romance (BAKHTIN, 2014, p.426)”. Ocorre também um tipo novo e superior de individualização da personagem. O homem adquire uma iniciativa

ideológica e linguística, alterando a sua figura. Segundo Bakhtin (2014), dado a natureza diferenciada do romance, ele não pode ser simplesmente posto ao lado dos outros gêneros narrativos, visto que “diante do romance todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente”. (BAKHTIN, 2014, p.427).

Bakhtin se utiliza da ideia de personagem romanesca como novo e superior tipo de individualização da personagem, que adquire uma iniciativa ideológica e linguística, alterando a sua figura. O herói romanesco deve reunir em seu caráter tanto traços positivos quanto traços negativos e características imutáveis.

Os sinais de desaparecimento da unidade do mundo antigo podem ser percebidos com clareza a partir da consolidação do romance como forma dominante de registro literário, pois, como consequência de outro regime de representação, ele deixa entrever as fissuras entre o exterior e o interior, onde a interioridade se apresenta e conseqüentemente surgiu o sentimento de separação. A forma romanesca se ocupa da individualidade do ser e, de certo modo, ela é consequência da necessidade de representação desta individualidade, em que o homem começa a falar por si mesmo e sobre si mesmo. Apresenta, também, entre suas principais características a preocupação com os conflitos sociais e políticos.

Aguiar e Silva (1983) definiu o romance como estudo da alma humana, uma narrativa ficcional pela qual perpassam todos os conflitos internos que perpassam a realidade na qual está submetido o ser humano. E é exatamente nesse contexto que subseqüentemente começa a se problematizar a questão da personagem. O herói problemático se estabelece nesse contexto devido à complexidade da própria realidade advinda das revoluções burguesas do século XVIII.

Considerado por Lukács como o primeiro grande romance da literatura mundial, visto que “situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma [...]” (LUKÁCS, 2009 p.106), *Dom Quixote*, já no início do século XVII, introduzia a noção de um herói totalmente diferente do das epopeias.

A partir desse momento a representatividade daquele herói clássico, canonizado pela literatura, cujas características foram imitadas, celebradas e repetidas com exaustão por um longo período, começou a desaparecer. A figura do herói quase divino, oriundo da nobreza, desprovido de angústias e dúvidas e ligado à coletividade já não era mais representativa. Nessa conjuntura, surge então, paulatinamente, outra figura de herói que provocaria uma perspectiva distinta para aqueles personagens que não se encaixavam no estereótipo modelo

clássico. Gradativamente a figura do herói e sua representação na literatura foram assumindo um caráter cada vez mais vinculado a transformação do próprio homem na sociedade.

Os estudos acerca do herói mostram que desde a Idade Média há prenúnciação de uma nova configuração do herói, distinta do caráter clássico. Tomamos aqui para exemplificação as novelas de cavalaria, cuja descendência remete as canções de gesta. Longas narrativas em prosa, as novelas de cavalaria geralmente enaltecem os feitos e as virtudes da personagem protagonista, que se destaca entre os seus pares pelo seu caráter heroico, assim como pela habilidade em lidar com armas. Até esse momento ainda há uma notável semelhança com os heróis cantados nos poemas épicos da Antiguidade Clássica, o que difere é o seu caráter individualista que se contrapõe ao coletivo do período clássico.

Em Hegel (*apud* ROSENFELD, 1982, p.31-32) o herói encerra de modo ideal, uma indispensável unidade do universal e do particular, mas que, nos tempos prosaicos, se lhe afigura impossível. Para o filósofo, dificilmente podemos descartar a necessidade e o interesse pela totalidade individual e pela autonomia viva do herói. Na arte, esse imperativo soa muito mais forte, pois a manifestação do substancial e da ideia geral adquirem forma e expressão na concreção individual e sensível da figura do herói. Hegel reflete, no contexto do mundo moderno, sobre a tentativa de “reconstrução” do herói em Schiller e em Goethe. Segundo ele, nesses autores, a reconstrução implicaria a subversão total da ordem burguesa, bem como a recuperação da autonomia através de um novo tempo heroico. Contudo, Hegel não esconde seu ceticismo quanto à ideia de reconstrução. Num mundo de mediações infinitas, os heróis, antes caracterizados pela metáfora do primitivo, são obrigados, agora, a conviver com objetos alienados, o que os destitui da condição de senhores.

Diferentemente da figura dos heróis clássicos vinculados à comunidade na qual estavam inseridos, como representantes de todos os ideais e crenças dessa coletividade, os heróis das novelas de cavalarias, ainda que houvesse algumas semelhanças com o outro, já evidenciavam algumas limitações e comportamentos relacionados à sociedade em que viviam, antecipando o arquétipo do herói problemático que busca valores autênticos em uma sociedade corrompida e que se estabelecerá no romance moderno. A figura do herói clássico vai sendo aos poucos desconstruída com a inserção deste no seu próprio tempo.

A modernidade imprime no herói uma expressiva subversão dos valores heroicos tradicional, isto é, o percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói clássico. Lukács (2009) classifica o herói moderno como problemático e aponta algumas características que o caracteriza como tal: afirmação da subjetividade, heterogeneidade do mundo, solidão e angústia. Um indivíduo que possui uma identidade fragmentada e que vive em permanente

confronto com o mundo, situado perante questões emergentes das quais ele não é capaz de expressar consciência clara e rigorosa. O herói presente na literatura da modernidade em nada se assemelha ao modelo heroico da poesia épica, aquele semideus inatingível e distante da realidade. A perfeição das figuras míticas, cultivada pelos autores clássicos foi suplantada por personagens ambíguos, muito parecidos com o homem comum.

Em *Anatomia da Crítica* (1973, p.39-40), Northrop Frye desenvolve outra classificação do herói fundamentado no pensamento aristotélico da caracterização dos personagens em melhores, iguais ou piores que os homens. Segundo Frye, as narrativas ficcionais podem ser classificadas, não moralmente, mas pela força de ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma. Frye desenvolve cinco modos ficcionais – mítico, fantástico/lendário, imitativo elevado, imitativo inferior e irônico – e os tipos de heróis correspondentes a cada um desses modos.

Vejam os quais são esses cinco modelos de heróis e suas classificações: a) o herói do **modo mítico** é o herói divino, que se apresenta superior aos outros homens e ao meio natural; b) o herói do **modo fantástico/lendário** é aquele herói das histórias romanescas de ações maravilhosas e/ou fantásticas, que possui poder sobrenatural capaz de alterar algumas leis da natureza, como, por exemplo, uso de armas encantadas. Vive em reinos e universos encantados onde animais falam e as feiticeiras são pavorosas. Sua coragem e persistência podem ser consideradas estranhas para nós, mas não para ele. Nesse modo ficcional, também acontece à passagem do mito para a lenda, da formação do conto popular, das fábulas e dos romances fantásticos. Mesmo que seja superior ao homem e que possua habilidades inerentes a este, esse herói, ainda assim, é considerado humano. c) o herói do **modo imitativo elevado** é o herói líder existente na maioria das narrativas épicas e trágicas, ele é superior aos homens, mas não ao seu meio natural. Tem autoridade, paixões e poderes de expressão maiores que o nosso, mas é subalterno às leis da natureza; d) o herói do **modo imitativo baixo** é o herói das comédias e da ficção realística, também pode ser qualquer um dos homens, pois não é superior nem a eles nem a seu meio natural; e) já o herói do **modo irônico** é aquele herói inferior tanto em poder como em inteligência aos demais homens. (FRYE, 1973, p.39-40).

Conforme essa classificação, apenas o herói do **modo mítico** pode ser considerado divino ou mitológico, em razão dos outros apresentarem características e aspectos mais semelhantes ao homem. (FRYE, 1973, p.40). Essa classificação também revela as transformações pelas quais o herói sofre ao longo dos séculos na literatura e na sociedade. Cada vez mais o herói tornava-se demasiadamente humano: “à medida que o herói épico

decai em sua ‘epicidade’, ele tende a crescer em sua ‘humanidade’ e nas simpatias do leitor/espectador.” (KOTHE, 1987, p.14).

O mundo devido às transformações sociais e culturais se tornou demasiadamente complexo, o que representa um problema para o herói tradicional. Nesse contexto, o romance surge para ocupar, definitivamente, o lugar precedido pelas narrativas épicas, e o herói assume traços mais vez mais humanos. Segundo Aguiar e Silva,

Alargando continuamente o domínio de sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e na mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance voltou-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico, etc. (AGUIAR e SILVA, 1983, p. 671).

Com o desenvolvimento da modernidade, conseqüentemente, o homem toma a posição privilegiada outrora destinada aos deuses e as demais criaturas e coisas do Universo, mas perde sua identidade. Aquele sujeito que vivia em harmonia com os deuses e o mundo, agora se encontra em constante conflito consigo mesmo e a sociedade.

## **2.1 Os paradoxos do anti-herói**

A ascensão do capitalismo, a industrial cultural e o rápido desenvolvimento tecnológico são alguns dos fatores que contribuíram para a fragmentação e individualismo social do indivíduo e a desumanização das relações. Essas mudanças foram fundamentais para que a literatura se aproximasse do cotidiano e falasse mais de perto sobre a real condição humana. Nessa circunstância, o herói se apresenta fiel à dimensão humana, mas não significa que seja um personagem totalmente imperfeito.

Mas esses personagens não são fatalmente “fracassos” nem estão desprovidos de possibilidades heroicas. Podem corporificar outros tipos de coragem, talvez mais sintonizados com nossa época e nossas necessidades. Tais personagens podem cativar nossa imaginação, e até chegar a parecer admiráveis, pela maneira como ajudam a esvaziar, subverter e contestar uma imagem “ideal”. (BROMBERT, 2001, p.19)

Esse comportamento antagonico contribuiu para que esses personagens fossem denominados de anti-herói, cuja definição etimológica já é por si só ambígua. Diante disso, percebemos que seria pertinente uma breve explicação etimológica da palavra. Formado pela junção das palavras de origem grega, *anti*, oposição/contra; e *heros*, chefe/nobre/semideus, o sentido do termo, numa interpretação livre, possibilitaria uma ilusória intuição de que se refere a uma personagem que, em um universo ficcional, se movimenta paralelamente ao herói como sua contrapartida, ou seja, um antagonista. No entanto, quando esse anti-herói se apresenta como protagonista de um texto ficcional, ele não está em contrapartida com nenhuma outra personagem do texto.

O sentido anti-heróico se aplica a personagem em virtude da compreensão que se tem do caráter dos heróis clássicos. Os anti-heróis são sujeitos reconhecidos na literatura como os pobres diabos à margem da sociedade, figuras anônimas que marcam presença na ficção romanesca a partir do século XX, e seu surgimento como protagonista, talvez, represente a maior ruptura da era moderna para a literatura.

Os anti-heróis não conseguem colocar-se à altura dos heróis (míticos ou românticos), mas nem por isso devem ser simplesmente rotulados como seres “fracassados”, desprovidos de qualquer atributo heroico. Brombert (2001) reconhece que, na literatura ocidental, esses tipos avessos ao heroísmo podem muito bem corporificar alguma espécie de coragem e cativar, também, nossa imaginação. Seja um protagonista inepto e humilhado ou uma criatura idiota e insignificante capaz de sacrifícios heroicos; seja o indivíduo que aceita a submissão ou o sujeito que foge da realidade. Na verdade, o anti-herói é, na visão de Brombert, a celebração da vida e de suas antinomias.

Na concepção de anti-herói de Brombert, sobrevivência e renovação são os seus principais signos. Os personagens são colocados na situação limite de suas vidas, mas eles, com suas respectivas fraquezas, surpreendem e quebram as expectativas de seus antagonistas ou leitores guiados pelo paradigma do herói heroico. Os personagens anti-heróicos são heróis à medida que reconhecemos sua dignidade e suas vitórias ocultas, conseguidas, como coloca Brombert, por meio do que pode parecer perda de dignidade ou derrota acachapante.

Desde o seu surgimento a literatura moderna aponta como uma característica comum na representação do modo anti-heróico, a preocupação enfática em subverter o herói clássico, especificamente, as características que durante tanto tempo passaram pelos mais variados gêneros. Verifica-se um eminente anseio de “esvaziar e contestar a imagem de ideal” que envolve o herói tradicional, que deveria ser um sujeito superior, um arquétipo para a coletividade. (Brombert, 2001, p.19).

O surgimento do anti-herói e sua configuração como eixo estrutural da narrativa ficcional na modernidade possibilitaram a desmistificação do herói épico. Nesse contexto, a humanização se apresenta e o homem passa a ocupar o lugar antes destinado aos deuses e semideuses que habitavam as tragédias e as epopeias. Para Brombert (2001), o anti-herói surge em uma era de convulsão e fé contestada para substituir o decadente modelo de herói épico de mãos manchadas de sangue e as costas curvadas devido a seus feitos.

Hoje, como observa Campbell (2007), a teia do mito caiu em virtude da plena consciência do homem sobre a sua existência. Se no passado todo sentido residia no grupo, hoje não há nenhum sentido no mundo, tudo está no indivíduo. O centro do reino do mistério e do perigo sofreu um deslocamento. Há uma desorientação generalizada, já não se sabe bem o que move as pessoas nem para onde elas caminham. Para ele, as tradições perderam sua força na sociedade moderna e separaram-se da interação social compartilhada. Mesmo que algumas práticas tradicionais não desapareçam completamente, apenas mudado seu *status*, elas perderam o monopólio da verdade inquestionável, permanecendo somente como um meio de transferir sentido ao mundo (aspecto hermenêutico) e de criar sentidos de pertença.

Ainda conforme Campbell (2007), as formas simbólicas foram replantadas em contextos práticos da vida cotidiana, reincorporadas a novos contextos e desancoradas em novos tipos de unidades territoriais. No romance moderno não é mais possível pensar num herói clássico regido pela valentia, fortaleza e justiça. A modernidade e o avanço industrial forçaram um novo perfil de personagem que se encaixasse nessa nova configuração da injustiça social e do avanço do capitalismo desmedido.

Segundo Brombert (2001, p.13), ainda que seja possível identificar traços anti-heroicos em personagens que subvertem o caráter modelar do herói clássico em literaturas de outras épocas, o termo anti-herói, ligado a uma postura paradoxal e às vezes provocativa, só foi posto em circulação na parte final de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, em 1864.

Dostoiévski pôs esse termo em circulação na parte final de *Memórias do subsolo*, obra seminal que discute a ideia do herói na vida e também na arte. As últimas páginas da narrativa de Dostoiévski associam explicitamente a palavra “anti-herói” à noção de paradoxo. O narrador, que é chamado de paradoxista, explica: “Um romance precisa de um herói, e todos os traços de um anti-herói estão expressamente reunidos aqui”. A subversão deliberada do modelo literário está relacionada com a voz vinda do subsolo para contestar opiniões aceitas. (BROMBERT, 2001, p.13)

A inclusão do anti-herói na literatura promove a aproximação do herói a sua realidade e acontece com mais precisão na literatura produzida no século XX. O anti-herói carrega características de um perturbador e de um agitador, seu modo subversivo o coloca à margem, contrariamente ao modelo do herói tradicional que é louvado e aclamado por todos, já que defende interesses de um grupo específico que domina e no qual também está inserido. É concedido ao indivíduo não-heroico a honra de ser um dos primeiros registros de heroização prosaica, ou seja, um herói que não se impõe pela intervenção dos deuses, pela posição social, ou ainda, pela força inexorável do destino. Nascido em um contexto de um cotidiano cuja representação da verdade e da realidade é essencial à criação artística, ele oriundo de uma sociedade corrupta e dispõe de um caráter questionável, explícito em quase todas as suas ações.

Em razão da complexidade da literatura moderna, uma única descrição ou definição de um termo não é o suficiente para definir uma personagem: “desconfiado de definições pré-formatadas, preferi ser um leitor e intérprete atento das obras analisadas, permanecer flexível em minha abordagem e pacientemente deslindar em cada texto o tema do “anti-heroísmo”” (BROMBERT, p.14). A questão para ele está no modo de compreender a presença de protagonistas fracos, incompetentes e humilhados, quase sempre acometidos de envergonhada e paralisante ironia, mas que às vezes são capazes de inesperada resistência e firmeza.

As linhas de demarcação que separam o heroico do não-heroico estão borradas. Há uns quarenta anos Raymond Giraud observou com razão que os “heróis não-heroicos” de Stendhal, Balzac e Flaubert foram os protótipos de heróis da inação como Swann de Proust e Leopold Bloom de Joyce. A literatura dos séculos XIX e XX está, além disso, abarrotada de personagens fracos, incompetentes, dessorados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. (BROMBERT, 2001, p.14).

Esses personagens que não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heroicas, disseminam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis. A figura do anti-herói sugere, implícita ou explicitamente, um contestador de pressuposições socialmente aceitas, agitador ou de um perturbador da ordem, comportamento este que, na maioria das vezes, faz com que a sociedade o rejeita. Nessa perspectiva, de acordo com Brombert (2001), o comportamento não-heroico talvez seja “realmente a principal significação de tais antimodelos, de suas forças secretas e vitórias ocultas” e afirma que “o

herói negativo, mais vividamente talvez do que o herói tradicional, contesta nossas pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos ver” (BROMBERT, 2001, p.14). Brombert recorre aos heróis da mitologia grega para exemplificar o caráter do herói clássico que defendiam a aristocracia do seu tempo sem questioná-la nem se impor contra ela.

Entender o anti-heroísmo a partir do tradicional modelo heroico, exige contestação da natureza moral do herói e das implicações éticas e políticas que comportam esse conceito. Segundo Brombert (2001, p. 17-18), a natureza moral do herói tem sido motivo de desentendimento entre alguns que sustentaram que o heroísmo corresponde desinteressadamente a um chamado de alto dever, a uma lei moral básica, mas que não é evidente para todos: “diversidade de opinião e contradições caracterizam quase todas as tentativas de delinear a natureza “moral” do herói” (BROMBERT, 2001, p.18).

Numa época de ceticismo e fé definhante, época marcada pela consciência difusa de perda e desordem, a intencional subversão da tradição heroica pode indicar uma iniciativa de recuperar ou reinventar significação. A avaliação negativa não prova renúncia ou assentimento. Uma ausência pode ser uma forma de presença. Dito de outro modo, algumas das obras mais características escritas em oposição a modelos heroicos tradicionais podem perfeitamente refletir um impulso moral e espiritual, assim como uma tentativa de ajustar-se responsabilmente a novos contextos. (BROMBERT, 2001, p.20)

Há uma mudança íntima e profunda do herói na modernidade. Este passa de uma percepção mais estreita da própria alma frente ao mundo para o contrário, uma alma que se julga mais ampla que o próprio mundo. Adquiri uma psicologia que Lukács definiu como “demoníaca”. Essas transformações conduzem, muitas vezes, ao naufrágio das intenções dessa personagem, majoritariamente protagonista, que se vê diante de dois destinos: a ruína física e/ou psicológica total ou a inserção na pequenez e/ou adequação a comodidade. Diferentemente desses, os heróis tradicionais, relacionados à honra, ao orgulho e a ousadia, triunfam ante as adversidades e lutam em prol da justiça. Correspondem a uma figura única, exemplar, cujo fado situa-os no posto mais avançado da experiência humana.

Em concordância com Brombert (2001), o modo anti-heroico implica a presença negativa do modelo subvertido ou ausente, o que obriga distanciar a personagem dos modelos tradicionais e, inclusive, afirmar que se contrapõem efetivamente a eles. Para ele, o anti-herói é uma “força que assume a forma de fraqueza, deficiência traduzida em força, dignidade e vitórias ocultas conseguidas por meio do que pode parecer perda de dignidade [...]”

(BROMBERT, 2001, p. 21), e segue seu estudo sobre as peculiaridades do heroísmo analisando a personagem nas obras de Flaubert, Balzac, Gógol, Italo Svevo, Albert Camus, Dostoiévski, entre outros.

O estudo do heroísmo permitiu identificar dois tipos de anti-heróis, todos eles distintos do modelo clássico: o primeiro apresenta um caráter frágil e conformista, dominado pelo meio social e pelas circunstâncias e situações vividas, incapaz de superar conflitos sociais ou psicológicos. Desprovido de virtudes, de objetivos nobres, de caráter ou de determinação. O outro corresponde a um indivíduo em ruptura com os padrões morais ou ético-sociais predominantes de sua época. O sujeito em desacordo com seu tempo, em profundos conflitos com os padrões vigentes na sociedade, vistos por ele como injustos ou hipócritas, e em razão disso repousa à margem da sociedade. Nesse âmbito, a personagem se apropria das particularidades, do comportamento e dos aspectos físicos do homem.

Desse modo, o anti-herói apresenta, portanto, uma fidelidade à dimensão rigorosamente humana, mas também não se configura na imagem pura e simples do fracasso, nem está desprovido de possibilidades heroicas. De fato, ele pode representar outros tipos de coragem em acordo com as necessidades apresentadas pelo contexto moderno. Carrega consigo o cotidiano do indivíduo, no qual se travam as verdadeiras guerras.

Segundo Brombert (2001), a crescente valorização do anti-herói na literatura ocidental se dá justamente porque este é fiel à realidade que o cerca. Essa representação não mais divinizada é marcada por uma desconfiança das verdadeiras intenções que moviam o herói tradicional e de valores e modelos não mais tidos como relevantes. É crescente também, nesse contexto, a desconfiança do culto do herói e a denúncia por este alimentar ilusões, desonestidade e inércia moral que advém da confiança depositada em modelos ideais e inimitáveis.

Esta crítica à vicariedade subentende o diagnóstico de um vazio moral bem como a nostalgia paradoxal dos modelos heróicos não mais tido como relevantes. Um vazio desse tipo clama por ser preenchido. A lembrança irônica do modelo ausente ou inatingível atua como um lembrete constante e também como um incentivo. A noção mesma do “anti-herói” depende de tal lembrança. Herbert Lindenberget (1964, p. 47) afirmou-o quando observou que o anti-herói só é possível numa tradição “que já representou heróis reais”. A razão é que tal lembrança atua como bem mais do que um contraste; sugere um anseio, talvez até uma busca. (BROMBERT, 2001, p.20)

O anti-herói manifesta algumas das tensões inquietantes do espírito humano, como os conflitos entre valores individuais e coletivos, a descontinuidades temáticas e históricas, a resistência ao conformismo, os questionamentos radicais da autoridade, intentos de novas atribuições de autoridade e também a subversão delas. Seu caráter contraditório não é infundado, seja qual for o seu aspecto representativo, ele sempre surge para questionar, satirizar, denunciar e criticar algum aspecto da sociedade. Conforme Brombert (2001), sua aparição irrompe das mentes mais simples um pensamento crítico que incita, conduzindo a reflexão.

Contestam a pertinência de postulados transmitidos de uma geração para a outra, induzem o leitor a reexaminar categorias morais e ocupam-se, muitas vezes de maneira desconcertante, da sobrevivência de valores. Sobrevivência e renovação, às vezes de modo conflitante, estão no centro desses textos radicais. [...] a coragem do fracasso vivido como a afirmação de honestidade fundamental. (Brombert, 2001, p.20,21)

A figura do anti-herói torna-se, aparentemente, nesse contexto, mais significativa e profícua que a do herói tradicional, ainda que, ou talvez por isso, apresente corajosa lucidez e fidelidade ao aspecto estritamente humano. Sua ascensão se dá a partir das contestações dos padrões preestabelecidos e postos como verdade absoluta pelo herói. Esse anti-herói apresenta uma crescente angústia conflitante em toda a sua trajetória, envolta por contradições humanas firmadas em seus valores, como medo, a raiva, o sofrimento, o perdão, o amor, a bondade e a solidariedade. Essa angústia que permeia o modo anti-heróico é própria do sistema social capitalista que ao homem impede de grandes conquistas.

Na pós-modernidade, há certa hostilidade no estudo do heroísmo nas narrativas ficcionais contemporânea, uma vez que entendem que o conceito de herói não se aplicaria em personagens ambíguas, desconfiguradas ou em construção. O pensamento estabelecido do conceito de heroísmo é o da supremacia da personagem, de atitudes heroicas e retórica heroica. Nesse novo cenário, o homem já aprendeu a dominar a natureza por meio de suas técnicas avançadas, mas sente-se pressionados pela inversão de papéis uma vez que foge ao seu controle a exploração devastadora e inadequada desencadeada por ele próprio e que se volta para o próprio, provocando sérias mudanças climáticas que poderão repercutir numa série de problemas para a humanidade. Segundo Adorno & Horkheimer (2006):

O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa. Sem a menor consideração consigo mesmo, o esclarecimento eliminou com seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência. Só o

pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos. (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p.18)

É nesse contexto, do saber concebido por meio de métodos científicos, que o homem tem como finalidade destruir os mitos e estabelecer para que seja valorizado somente o conhecimento que se tenha comprovação na ciência. Em virtude desse comportamento de valorização de novos atributos, assim como pela grande dificuldade do indivíduo para sobreviver no sistema econômico vigente no mundo atual, há nitidamente visível, o afastamento do ser humano de princípios básicos relacionados à espiritualidade, ética e moralidade, que na antiguidade eram considerados substanciais. O capitalismo prevalece e dita às regras nesse cenário socioeconômico mundial e aquela outrora satisfação de um estilo de vida tranquilo com o básico para se sobreviver com espírito de partilha, generosidade e harmonia com Deus se perde completamente.

Mário de Andrade (1974), ao discutir o modernismo brasileiro, aponta como características da modernidade o experimentalismo técnico que resultaria na imperfeição da arte enquanto necessidade de se criar novos modos de expressão num período em que se predominava o liberalismo artístico e a visão de arte enquanto fenômeno social e instrumento de integração entre homem e natureza.

Andrade (1974) também argumenta acerca do convívio e do isolamento social do artista em relação ao padrão social imposto pela sociedade. Para o crítico, diferentemente dos cientistas que se refugiam no laboratório ou na exposição sedentária das doutrinas alheias, o artista não tem onde se refugiar do convívio social, mas que se disfarça com ingenuidade no padrão da arte social.

Enquanto produção de cunho social, o texto literário permite que sejam denunciadas todas as injustiças sociais e oferece diversas maneiras de se compreender e interpretar a sociedade de uma determinada época. A partir dessa perspectiva – de que o texto literário permite ao escritor que expresse os seus pensamentos – é que surge a ideia de renovação estética na literatura. Nesse contexto também se forma a consciência do sujeito fracassado e impotente diante de um sistema econômico perturbador. Andrade (1974) argumenta que o surgimento do herói fracassado e assoberbado pelo sofrimento humano foi amplamente desenvolvido na ficção contemporânea de seu tempo no Brasil.

[...] Me esquecia do sofrimento humano criado, ou pelo menos largamente desenvolvido na ficção contemporânea do Brasil, esse herói novo, esse protagonista sintomático de muitos dos nossos

melhores romancistas atuais: o fracassado. De uns dez anos pra cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem o termo!...) o tipo do fracassado. Observo mais uma vez não estar esquecido de que para se dar entretido, há sempre um fracasso a descrever, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu. (ANDRADE, 1974, p. 189-190).

Ainda de acordo com Andrade (1974), a moderna ficção brasileira legitima a figura do herói fracassado, em desgraça com o mundo, e completamente entregue a conformista insolubilidade da vida.

[...] em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo, como nenhum ideal, contra a vida ambiente. (ANDRADE, 1974, p. 190).

Essa descrição do indivíduo desfibrado e sem força nenhuma para viver se aplica perfeitamente a Eulálio, personagem narrador-protagonista do romance *Leite derramado*, de Chico Buarque (2009). O herói de *Leite derramado* se constrói na inadequação entre a alma e a realidade e na negação do seu destino. Chico Buarque desenha de maneira extraordinária o herói problemático perdido na complexidade da sua realidade em um mundo “abandonado por Deus” como cita Lukács em *A teoria do romance* (2000, p.89). Eulálio, perdido no próprio drama, não aprendeu a superar a dor e a perda, esta em sua totalidade: poder aquisitivo, respeito, valores sociais, amor. Vivendo as amarguras pelos próprios fracassos e o desdém senhorial das pessoas que o cercam, o herói problemático de *Leite Derramado* (2009) se exprime em pensamentos que se voltam para um passado glorioso.

### CAPÍTULO 3

#### ***LEITE DERRAMADO: UM LAMENTO DECADENTE***

Derrama no romance de Chico Buarque o vazio e anseios de um indivíduo perdido na complexidade da vida, em conflito com a exterioridade *versus* interioridade e que por diferentes razões não se recuperou de uma ordem perdida, talvez porque suas forças não são suficientes e ele acaba derrotado pelo mundo, ou porque, embora reconheça a degradação do mundo à sua volta, não deseja mudar nada:

Ás vezes aspiro fundo e encho os pulmões de uma ar insuportável, para ter alguns segundos de conforto, expelindo a dor. Mas bem antes da doença, e da velhice, talvez minha vida já fosse um pouco assim, uma dorzinha chata a me espetar o tempo todo, e de repente uma lambada atroz. Quando perdi minha mulher, foi atroz. E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida. Mas nem assim você me dá os remédios, você é meio desumana. (BUARQUE, 2009, p.10).

Eulálio se acovarda diante dos acontecimentos da vida e revive no presente o passado glorioso através da memória, porém revive somente as lembranças que lhe são mais agradáveis, abdicando os momentos ruins e elevando para segundo plano as lembranças desagradáveis. A típica personagem das histórias dos novos tempos, que vive a sua interioridade, exilado no próprio silêncio e de sentimentos abstratos. Eulálio representa a figura do herói em desgraça que José Paulo Paes (2008) denominou de pobre-diabo.

Embora o pobre-diabo se situe por definição num dos estratos inferiores da pirâmide social – sua mesma pobreza o condena a eles –, não pode pertencer nem ao proletariado nem ao lumpemproletariado. Naquele, costuma a ficção politicamente engajada ir buscar os seus heróis, antecipando nisso a reviravolta de valores sociais (os últimos serão os primeiros) a ser traduzida pela revolução. E do lumpemproletariado provém, como se sabe, a maioria dos heróis do romance picaresco, os quais têm mais de diabos propriamente ditos que de pobres-diabos: sua astúcia e sua desfaçatez lhes facultam aproveitar-se das desigualdades sociais, fazendo-se exploradores dos exploradores. (PAES, 2008, p.52).

Paes desenvolve o conceito de pobre-diabo a partir do pressuposto teórico apontado por Moysés Vellinho, ao afirmar que o conceito serviria para designar o anti-herói da ficção, e em Lukács, ao traçar um paralelo entre o herói da epopeia e o herói do romance burguês.

No mundo burguês do romance, o divino é definitivamente expulso do real, o que corresponde à denominação deste: onde não haja divindade auxiliadora, fica o campo inteiramente livre para a impedidora, a divindade demoníaca. Não se trata mais, como no mundo épico, de achar o lugar que cabe ao indivíduo numa totalidade orgânica. Agora, a incoerência estrutural do mundo ameaça a serenidade das formas artísticas e o próprio indivíduo se problematiza. Ele já não tem uma essência definitiva, pronta a atualizar; esta se irá constituindo ao longo do processo histórico da existência dele. (...) o rompimento do pacto épico entre o herói e o mundo abrirá uma brecha intransponível entre o real e o ideal, do que dá testemunho o primeiro dos romances, o Dom Quixote, de Cervantes. Doravante, à juvenil confiança do herói épico na sua vocação ou destino, sucederá a ironia melancólica do herói romanesco, que bem conhece o “baixo revés que representa o fato de se adaptar um mundo para quem todo o ideal é uma coisa estranha e, para triunfar sobre o real, de renunciar à irreal idealidade da alma”. (PAES, 2008, p.67).

A fragmentação do herói entre um e outro período se justifica pela necessidade em se buscar novas formas de expressão que representassem os interesses e ideais de ambas as épocas. No que tange à sociedade moderna, vimos que a figura do herói nesse período teria passado a triunfar no espaço do verossímil, trazendo consigo a problemática do eu e sua relação com o mundo, com o coletivo. Paes (2008) afirma que o herói passa a ser representado no romance como uma entidade demoníaca e, portanto, como um pobre diabo mergulhado num mundo suburbano que disseca, consome e corrói a alma humana. Mas que isso só se tornou possível mediante a elevação do discurso a um nível estético da linguagem, cedendo espaço ao feio e a animalização do homem e não mais somente nas formas artísticas homem e natureza.

[...] a tensão entre o herói e o mundo, tensão que supunha certo equilíbrio de forças, desaparece. Forçado, como o herói desiludido, à aceitação das “formas de vida” que lhe são impostas pela sociedade, o pobre-diabo já não tem mais a força daquele para recuar sobre si e conservar intacta na alma, ainda que frustrada, a interioridade dos seus ideais. (PAES, 2008, p.68).

Nesse contexto, o pobre-diabo – sujeito frustrado e fracassado que se vê forçado a aceitar as leis impostas pela vida em sociedade – não se rebela contra o mundo e perde-se completamente a harmonia entre homem e natureza, entretanto, a figura do herói épico, que se desintegra totalmente na modernidade devido às transformações oriundas do capitalismo, cede lugar a várias perspectivas de heróis. Desse modo, a ascensão não seria uma característica

pertinente a esse herói que surge na modernidade, mas sim a representação de alguém que faz parte desse sistema e, como tal, está sujeito a permear entre as diversas esferas sociais e o *status* de herói seria então conferido a um sujeito problemático com relação às diversas situações do cotidiano.

### 3.1 Do pícaro e do malandro

Antes do século XVIII, a literatura, enquanto forma de conhecimento, caminhava ao lado da história. Ambas procuravam explicar a verdade humana e tinham um caráter *formativo*. Mas, tendo como marco o advento das revoluções burguesas, a literatura não podia se prestar mais à preocupação com a formação do caráter moral de uma maneira direta, uma vez que não havia como negar o protagonismo, por vezes, do personagem anti-herói. O anti-herói não busca recuperar um equilíbrio perdido, mas, digamos assim, acomoda-se à situação da contraditória realidade que o conforma.

Identificamos algumas modalidades de anti-heróis, tais como o pícaro, o malandro e o pobre-diabo.

O “pícaro” possui algumas características peculiares. Ele pode ser:

Pobre e vagabundo, sendo a constante deambulação um dos elementos mais característicos do pícaro; é folgazão e beberão; é trapaceiro, recorrendo aos expedientes mais mirabolantes para matar a fome; é desrespeitador dos bons costumes e dos bens alheios; tem uma atitude estoica face à má fortuna e um pendor acentuado para as sentenças populares e moralizantes. (ARANTES, 2008, p.39).

Em princípio, portanto, não temos como aproximar o pícaro ao nosso protagonista. Há ainda de se acrescentar o fato .....

Antonio Cândido desenvolve um cuidadoso ensaio intitulado *Dialética da malandragem*, que investe argumentos no sentido de demonstrar que o personagem Leonardo Filho, do romance *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manoel Antonio de Almeida, não é propriamente um pícaro, mas sim o primeiro malandro mais significativo da novelística brasileira.

Para Candido, o herói pícaro é aquele que, em geral, narra suas próprias aventuras, o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito. E essa voz na primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, pois transmite uma falsa candura que o autor cria habilmente,

e que já é recurso psicológico de caracterização. Em conformidade, pode-se afirmar que esse tipo de herói torna-se individualista, e vive a buscar sucesso numa sociedade egoísta.

Ainda, segundo Cândido, Leonardo Filho possui algumas afinidades com os narradores da picaresca: como estes, ele é de origem humilde e, como alguns deles, irregular: “filho de uma pisadela e um beliscão”. Ainda como eles, é largado no mundo, mas não abandonado, como foram o Lazarillo ou o Buscón, de Quevedo. Ao contrário do que ocorre com os pícaros, ele não é desamparado, pois mesmo com o abandono de seus pais biológicos, o destino lhe dá um pai muito melhor na pessoa do Compadre, o bom barbeiro, que toma conta dele para o resto da vida e o abriga da adversidade material. Eulálio, por sua vez, não ficou à mercê da sorte. Na picaresca, a subsistência é desculpa para todos esses vícios.

O pícaro é ingênuo no início da sua trajetória. A brutalidade da vida vai tornando-o, aos poucos, esperto e sem escrúpulos, quase como defesa. Mas Leonardo, bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias.

No que se refere ao malandro:

[...] como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. (CANDIDO, 1970).

Eulálio, por vezes, apresenta sintomas que poderíamos aproximar da malandragem. O caso da mesada que recebia da mãe para que não aceitasse trabalhar com o sogro, inimigo político de seu pai.

Mas minha mãe se referia aos nossos adversários políticos, que para ela eram sempre os mandantes do crime. Eu andava um tanto alheio ao noticiário, ignorava que o pai de Matilde, cuja carreira medrara à sombra do meu pai, se bandeava gostosamente para a oposição. E já ciente de que não podia enfrentar Matilde, mamãe me propôs uma mesada de três contos de réis, mais as obras no chalé, contanto que renunciasse à proposta daquele traidor. Acabei levando quatro contos, e de abono o Ford usado, depois de a fazer ver que um assessor de deputado federal não ganhava menos que isso. Fui ao meu futuro

sogro, agradece-lhe a oportunidade, mas ponderei que minhas raízes no campo conservador não me permitiriam servir a um parlamentar liberal. Ele respondeu que respeitava minhas convicções, mas tampouco poderia confiar a mão da filha quase impúbere a um cidadão sem palavra. Foi quando Matilde entrou com o lance decisivo, comunicou aos pais que estava grávida. Não era verdade, Matilde nunca abriu mão de casar virgem. Mas para um deputado federal, por mais liberal que fosse, ter uma filha mãe solteira não convinha. Então o deputado cedeu a filha, e seus eleitores nunca souberam que ele a deserdou no mesmo ato. (BUARQUE, 2009, p.71-72).

Acomoda-se, pois, a toda sorte de mentiras, conivente com vantagens fáceis, sem ídole. Diríamos que se trata de uma malandragem, sem astúcia, mas ainda sim malandragem. Malandragem pela acomodação. O fato é que a tradição burocrata, o proselitismo colocava Eulálio em condição confortável:

Por ser um jovem inexperiente, como o francês pela aparência me julgava, talvez amanhã eu me visse eventualmente perdido num labirinto com setecentas portas. Mas eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam várias chamadas telefônicas. E pelo telefone, poderosas pessoas me soprariam as palavras que desejavam ouvir. E de olhos fechados, eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai molhava. E pelo triplo do preço tratado, me comprariam os canhões, os obuses, os fuzis, as granadas e toda a munição que a Companhia tivesse para vender. Meu nome é Eulálio d'Assumpção, não por outro motivo a Le Creusot & Cie. me confirmou como seu representante no país. (BUARQUE, 2009, p.

Temos, pois, todos os elementos significativos, é claro que no plano ficcional, da nossa derrocada, enquanto nação organicamente corrupta. Mas, como dissemos, trata-se de um malandro acomodado ao *status quo* o que está na base da sua decadência: a realidade mudou e ele não percebeu, e as portas foram se fechando para ele. A corrupção, digamos assim, se tornou mais requintada.

Em *Leite derramado* (2009), o herói alcança o seu ponto culminante onde as esferas da alma e dos atos, da psicologia e das ações já não possuem absolutamente nenhuma aproximação, onde não há mais nada em comum. Eulálio chora por um tempo perdido. Seus

pensamentos se voltam para o passado, e é lá, no passado, que ele vive. Um herói acovardado, corroído pela nostalgia, pelo ciúme, abandono, culpa e medo de enfrentar a vida. Eulálio não se recupera de uma ordem perdida, simbolizada no desaparecimento de Matilde, e acaba derrotado pelos fatos. Eulálio agoniza em meio às dores físicas, mas sente uma extrema necessidade de narrar para sentir que ainda há vida naquele corpo quase morto. Consequência da memória já envelhecida, o herói expõe sua história de maneira fragmentada, numa ordem cronologicamente confusa.

Os tempos se intercalam em *Leite derramado* (2009) através da narração partilhada e não linear ascendendo um painel de figuras abstratas e fragmentadas na exploração dos desvãos da consciência do herói e da ambiguidade entre o afeto amoroso e as convenções sociais. O velho Eulálio busca no amor da mulata Matilde a força motriz para reencontrar a si mesmo. Através dessa inadequação e da negação do seu destino que o herói de *Leite derramado* se configura como prisioneiro de suas próprias angústias, que, ligado a um pensamento burguês de riqueza e poder, vive uma realidade abstrata e retórica: Eulálio nega o presente e os dias vindouros de decadência, agonia e miséria. Se na literatura moderna, os antigos narradores foram silenciados, ocasionando o surgimento de um novo modelo de narrativa, muito se dá pela criação do herói desorientado em busca de explicações para os acontecimentos e para o sentido da vida e da morte. Nessa circunstância perde-se a experiência coletiva e toda a ação passa a se constituir numa busca solitária.

O enredo de *Leite derramado* transita por temporalidades distintas, sustentado pelo presente da escrita a partir de uma memória desalinhada, na qual o herói busca construir uma unidade em seu discurso, mas se perde em suas lembranças, constituindo uma narrativa em fragmentos, buscando ora uni-los, outra, criando situações para preencher os espaços vazios esquecidos pela memória. Eulálio tenta reviver o passado para transformá-lo e projeta um futuro (o casamento com a enfermeira) num espaço que já não existem mais (antigo casarão da família). O registro de suas memórias – assim a personagem desejava – lhe garantiria a imortalidade e permitiria reescrever uma nova história, com um desfecho mais feliz.

*Leite derramado* apresenta um processo narrativo cuidadoso, esteticamente desorganizado, embaralhado, assim como a própria vida do herói que também é o narrador. Muito se assemelha a vida desse herói com o sujeito da pós-modernidade. E essa representação está incumbida num único personagem: em Eulálio, que na função de protagonista assume um discurso oral numa busca incessante para contar suas experiências, no intuito de perpetua-las após sua morte, tal qual faziam os narradores antigos. Entretanto, Eulálio não possui a sabedoria destes, e seu relato é incongruente, preconceituoso,

retrospectivo, incapaz até mesmo de formar uma unidade narrativa linear; um discurso esfacelado construído por lapsos de memória como os próprios acontecimentos de sua existência. Eulálio não consegue conferir autoridade naquilo que narra devido a sua confusão mental e seu relato ressoa repleto de culpa e arrependimento.

A narração em primeira pessoa transfere a esse herói um maior grau de subjetividade para a narrativa, pois Eulálio, ainda que ele não possa adentrar no pensamento dos demais personagens, estabelece conclusões baseadas apenas nas suas próprias ideias daquilo que ele simplesmente observa.

Tornou-se intrínseco da essencialidade humana a capacidade de narrar suas histórias e experiências de vida; o relato como registro de uma existência e a permanência da vida (história) pela escrita. Distinta das narrativas contemporânea, as narrativas primordiais traduziam uma experiência e traziam ensinamentos morais e proverbiais, proferida por sábios narradores há muito vivido. Entretanto na sociedade moderna e individualista esta característica da narrativa tradicional se perde devido à brevidade dos acontecimentos e pelas diversas formas criadas para se contar uma história.

Foi exatamente esse desalinhamento narrativo que deu forma ao romance da modernidade. Mas, segundo Benjamin (1987), nada seria mais tolo do que enxergar no definhamento da sabedoria um sintoma de decadência ou uma característica da modernidade. Conforme observa, este processo já vinha ocorrendo de a um longo tempo desencadeado pela evolução das forças produtivas, anterior mesmo ao surgimento do romance no período moderno.

### **3.2 Elementos do derramamento**

A expressão “leite derramado” nos remete, de imediato, ao ditado popular conhecidíssimo “não adianta chorar sobre o leite derramado” cujo significado está no fato de que não seria nada prático lamentar um fato que já havia ocorrido, pois nada faria com aquela situação se remediasse. Há variação no ditado, também: “pelo leite derramado”, como está no dicionário informal: “lastimar por ter perdido algo que não consegue mais recuperar. Arrepende-se por não haver tomado alguma decisão importante. Lamentar-se por haver perdido alguma oportunidade”.<sup>1</sup> Se, por um lado, o título do romance fica apenas no leite derramado, a insistente enfoque memorialístico em alguns aspectos configura-se, afinal, como

---

<sup>1</sup> DICIONÁRIO INFORMAL. Não adianta chorar pelo leite derramado. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/chorar+pelo+leite+derramado/> Acesso em: 01 de ago. 2016.

uma lamentação: “Com a idade a gente dá para repetir velhas lembranças, e as que menos gostamos de revolver são as que persistem na mente com maior nitidez.” (BUARQUE, 2009, p. 163).

Sem dúvida, o que persiste na mente do protagonista com maior nitidez, e ele parece mesmo não querer resolver, é sua situação com a esposa. Se os fragmentos das memórias vão buscar aqui e ali elementos do *derramamento* é na lembrança dela que ele insistirá, até os derradeiros momentos dos seus cem anos:

Digo aos senhores que conheci o vasto mundo, vi paisagens sublimes, obras-primas, catedrais, mas ao fim e ao cabo meus olhos não têm recordação mais vívida que a de uns cavalos-marinhos nos azulejos do meu banheiro. E ao recordá-los, pensando na menina Kim, por acaso recuperei a imagem da minha mulher, pois naquele instante se projetava nos azulejos a sombra de Matilde ensaboando os cabelos. E o semblante dela já se recompunha aos poucos na minha memória, como num espelho que se desembaçasse. (BUARQUE, 2009, p.180).

Mas há outros elementos que configuram o esvaír do *leite*: a fazenda da raiz da serra, o casarão de Botafogo, o chalé de Copacabana, os apartamentos de Copacabana, os apartamentos da Tijuca. Eulálio irá perdendo tudo e, por fim, acabará, com a filha, no subúrbio que, significativamente, localiza-se na mesma região onde era a fazenda. Neste fechamento está um elementos trágico da degradação do herói, na medida em que se concilia com a do meio ambiente.

A decadência familiar pós-Eulálio, incluindo-o, de certa forma é o reflexo dos novos tempos. A filha, Maria Eulália sofre, digamos assim, um processo de despersonalização sob a atuação psicótica dele que tem dificuldade de assimilar a realidade e vai intercalando ilusões no que se refere ao desaparecimento de Matilde. Primeiro, por conta do fracasso do casamento dela, ele inventa um desastre de automóvel; depois, por conta com a decepção com a pintora ele sai outra história:

Então tomei suas mãos, olhei-a nos olhos e lhe revelei que, ao nos abandonar, Matilde rumou em segredo para um sanatório no interior do estado, onde logo viria a morrer de tuberculose. Internara-se sob identidade falsa para evitar que ela, Maria Eulália, fosse recolhida pela inspetoria de saúde a um preventório, onde na época isolavam os filhos de tísicos. (BUARQUE, 2009, p.122-123).

À suposição de Maria Eulália de um eventual suicídio de Matilde, Eulálio mente novamente:

Mas naquela noite ela se afogou porque o tempo enlouqueceu, o mar encheu num segundo e as ondas gigantes tragariam qualquer incauto que estivesse na praia. Foi o que eu disse a Maria Eulália, e buscando seus olhos lhe falei dos meus dias de vigília à beira-mar, dos meus sobressaltos noite adentro a cada onda que rebentava. (BUARQUE, 2009, p.122-123).

De resto, Maria Eulália foi influenciada a pensar todo tipo de sandice a respeito da mãe, do falatório desencadeado pelo seu desaparecimento, mesmo nos primeiros anos da escola. Eulálio amargará profundamente uma espécie de vingança do tempo, quando, morando no subúrbio, no final da vida, Maria Eulália converteu-se à Igreja Evangélica e dá os seus depoimentos de aceitação:

Quem sabe assim ela me preservaria dos vexames que venho sofrendo ultimamente, quando solta o verbo nos cultos evangélicos, dando testemunho de suas tribulações passadas até o dia em que encontrou a mão de Deus. E suas tribulações procedem sempre da mãe, que segundo ela era vaidosa como Salomé, deixou de lhe dar leite para não amarrotar os seios redondos. Maria Eulália está gaga, se esquece de coisas que falou na véspera, na véspera ela declarava daquele mesmo púlpito que a mãe faleceu no parto como Raquel, mulher de Jacó. (BUARQUE, 2009, p.192)

E insere-se mais elementos em sua mente confusa pelo ciúme:

Em compensação sua memória remota parece prodigiosa, noutra dia disse se lembrar do homem que, no meio da noite, vinha disputar com ela o peito de Matilde. É capaz de se recordar do bafo de álcool e do sotaque do homem, um estrangeiro que morreu com sua mãe numa capotagem na antiga estrada Rio-Petrópolis. Com igual convicção proclama que a mãe possuía se atirou de uma ponte, ou de um transatlântico, ou se afogou no naufrágio de uma jangada, abraçada a um pescador. E por culpa dessa mãe, devassa como a mulher do profeta Oseias, minha filha diz que cresceu sem amigas, levando trotes no telefone, e pior que ser chamada de filha-da-puta era a pecha de carregar a doença de Lázaro. Jura perante a assembleia que em criança andava com um guizo pendurado no pescoço, e que todo mundo na rua fugia dela, porque a mãe tinha se enforcado num leprosário. E eu sou obrigado a ouvir essas enormidades no alto-falante, Maria Eulália expõe sua mãe ao juízo daquela gentinha da igreja. Não vai aí a intenção de ofender os mais humildes, sei que muitos de vocês são crentes, e nada tenho contra sua religião. (BUARQUE, 2009, p.192-193).

Sobrou, até, nas últimas palavras da citação acima, um comentário verdadeiramente anacrônico e preconceituoso próprio de desempenho de Eulálio.

Ainda, no pacote de derramamento, estão os demais ascendentes que, aliás, Eulálio insistiu em que permanecessem fiéis a sua estirpe de aristocrata, mas foram se degradando cada vez a níveis mais baixos: o neto, apesar de exemplar, por estudioso, se fez comunista que o levou a clandestinidade em 1964 por ocasião da revolução militar. A degradação aqui fica por conta do posicionamento político dos ascendentes e de Eulálio mesmo. Será um golpe para Maria Eulália o seu desaparecimento e um sofrimento contínuo para Eulálio. O bisneto, por sua vez, veio a nascer na prisão da ditadura, avesso ao estudo e, para desgosto principalmente de Maria Eulália, negro. Morrerá tragicamente, assassinado em um motel, e com o pai (o neto de Eulálio) deixará um filho que, também, aparecerá posteriormente a sua morte. Este último, o tataraneto de Eulálio, receberá toda a afeição de Maria Eulália, mas se faz, desde criança um notório ladrão e será responsável pela última dilapidação dos bens dos Assumpção, levando-os a condições inóspitas em uma casinha no subúrbio, como já comentamos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já dissemos anteriormente, o herói de *Leite derramado* alcança o seu ponto culminante onde as esferas da alma e dos atos, da psicologia e das ações já não possuem absolutamente nenhuma aproximação e onde não há mais nada em comum. Eulálio chora por um tempo perdido. Seus pensamentos se voltam para o passado, e é lá, no passado, que ele vive. Um herói acovardado, corroído pela nostalgia, pelo ciúme, abandono, culpa e medo de enfrentar a vida. Um sujeito que não se recupera de uma ordem perdida, simbolizada no desaparecimento de Matilde e acaba derrotado pelos fatos. Enquanto agoniza em meio às dores físicas, o narrador sente uma extrema necessidade de narrar para sentir que ainda há vida naquele corpo quase morto.

Numa linguagem fragmentada através da narração partilhada e não linear ascende de *Leite Derramado* um painel de figuras abstratas e fragmentadas na exploração dos desvãos da consciência do herói e da ambiguidade entre o afeto amoroso e as convenções sociais. O velho Eulálio busca no amor da mulata Matilde a força motriz para reencontrar a si mesmo. Através dessa inadequação e da negação do seu destino que esse herói se configura como prisioneiro de suas próprias angústias, que, ligado a um pensamento burguês de riqueza e poder, vive uma realidade abstrata e retórica. Eulálio nega o presente e os dias vindouros de decadência, agonia e miséria.

Se na literatura moderna, os antigos narradores foram silenciados, ocasionando o surgimento de um novo modelo de narrativa, muito se dá pela criação do herói desorientado em busca de explicações para os acontecimentos e para o sentido da vida e da morte. Nessa circunstância perde-se a experiência coletiva e toda a ação passa a se constituir numa busca solitária.

Sustentado pelo presente da escrita a partir de uma memória desalinhada esse herói busca construir uma unidade em seu discurso, mas se perde em suas lembranças, constituindo uma narrativa em fragmentos, buscando ora uni-los, ora criando situações para preencher os espaços vazios esquecidos pela memória. Eulálio tenta reviver o passado para transformá-lo e projeta um futuro num espaço que já não existem mais. O registro de suas lides garantiria a imortalidade e permitiria reescrever uma nova história com um desfecho mais feliz.

*Leite derramado* apresenta um processo narrativo cuidadoso, esteticamente desorganizado, embaralhado, assim como a própria vida do narrador. Muito se assemelha a vida desse herói com o sujeito da pós-modernidade. E essa representação está incumbida num

único personagem: em Eulálio, que na função de protagonista assume um discurso oral numa busca incessante para contar suas experiências, no intuito de perpetua-las após sua morte, tal qual faziam os narradores antigos.

A narração em primeira pessoa transfere a esse personagem um maior grau de subjetividade para a narrativa, pois Eulálio, ainda que não possa adentrar no pensamento dos demais personagens, estabelece conclusões baseadas apenas nas suas próprias ideias daquilo que ele simplesmente observava.

A expressão “leite derramado” que nos remete, de imediato, ao ditado popular de que “não adianta chorar sobre o leite derramado” significado de fato de que não seria nada prático lamentar um fato que já havia ocorrido, pois nada faria com que aquela situação se remediasse. O que se percebe pelas memórias do narrador com maior nitidez, e que ele parece mesmo não querer resolver a sua situação com a esposa. Se os fragmentos das memórias vão buscar aqui e ali elementos do *derramamento* é na lembrança dela que ele insistirá, até os derradeiros momentos dos seus cem anos:

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In:\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR e SILVA, Victor Manuel. **Estrutura do romance**. Coimbra: Almedina, 1974.
- \_\_\_\_. O romance: história e sistema de um gênero literário. In:\_\_\_\_. **Teoria da literatura**. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1983.
- ANDRADE, Mário de. **Elegia de abril**. In: Aspectos da literatura brasileira. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ARANTES, Aldinéia Cardoso. **O estatuto do anti-herói**: estudo da origem e representação, em análise crítica do "Satyricon" de Petronio e "Dom Quixote" de Cervantes. Maringá: [s.n.], 2008.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.
- AUERBACH, Erich. L'humaine Condition. In:\_\_\_\_. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos)
- AUGÉ, Marc. Heróis. In: **Enciclopédia Einaudi – volume 30**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008.
- \_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014. p.397-428. (Linguagem e cultura).
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In:\_\_\_\_. **Obras escolhidas, vol.1**: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:\_\_\_\_. **Obras escolhidas, vol.1**: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**: figuras e temas da moderna literatura europeia. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Atêlie Editorial, 2011.

BUARQUE, Chico. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Debates)

\_\_\_\_\_. Literatura e sociedade. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. Dialética da Malandragem, caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: Revista do Instituto de estudos brasileiros. nº 8, São Paulo, 1970, p. 67-89. Disponível em: [http://www.educacional.com.br/upload/dados/materialapoio/580001/8384666/Artigo%20-%20Dial%C3%A9tica%20da%20malandragem%20\(Antonio%20Candido\).pdf](http://www.educacional.com.br/upload/dados/materialapoio/580001/8384666/Artigo%20-%20Dial%C3%A9tica%20da%20malandragem%20(Antonio%20Candido).pdf). Acesso em 04 nov. 2014.

CARPEAUX, Otto Maria. Autenticidade do romance brasileiro. In:\_\_\_\_\_. **Ensaaios reunidos, vol.1, 1942-1978**. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 1999.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução de Ernani Ssó. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ERICKSON, Sandra S. F. A teoria do romance de Georg Lukács. In: **Princípios**, Natal, v. 8, n. 9, p.114-123, 2001. Jan/junh. 2001.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos)

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. 2.ed. São Paulo: Globo, 1998.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Veja Universidade, s.d.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandra, 1994.

HENDERSON, Joseph. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUNG, Carl G. **AION**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Obra completa, vol. 9/2. Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1990.

\_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza, Alberto Guzik. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates)

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio, 20)

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico)

\_\_\_\_\_. Narrar ou descrever. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. O romance como epopeia burguesa. In: **Ensaio Ad Hominem 1**, torno II – música e literatura. São Paulo: Edições Ad Hominem, 1999.

MAFFESOLI, Michael. **O instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução de Rogério de Almeida, Alexandre Dias. 1. ed. São Paulo: Zouk, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MELETÍNSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

\_\_\_\_\_. **Os arquétipos literários**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: \_\_\_\_\_. **Armazém literário**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROUANET, Sergio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-modernismo. In: \_\_\_\_\_. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. In: \_\_\_\_\_. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Coleção debates)

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

VARGAS LLOSA, Mario. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (org.). **O romance, 1**: a cultura do romance. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade)