

**O INDIVÍDUO MODERNO E O ROMANCE: UM POSSÍVEL DIÁLOGO
ENTRE O JOVEM LUKÁCS E MARTHE ROBERT**

Eduardo Toshio Kobori

RESUMO: A modernidade traz consigo as condições fundamentais para o nascimento do romance. Este possui um caráter de denúncia, da crise referente ao seu contexto histórico. Os elementos de ruptura são apontados pelo jovem Lukács na *Teoria do romance*, onde compara a forma na Antiguidade e na Modernidade. Marthe Robert em sua obra *Romance das origens, origens do romance*, analisa as obras literárias se concentrando nos contos de fadas e no romance para investigar as origens das fantasias subjacentes às narrativas. Não obstante, a autora pontua alguns elementos que corroboram com a crise da modernidade impressa principalmente nos primeiros romances. Este artigo propõe uma aproximação das considerações dos dois autores. Apesar das divergências metodológicas, Lukács e Robert podem, de maneira complementar, contribuir para o entendimento da relação entre romance e modernidade.

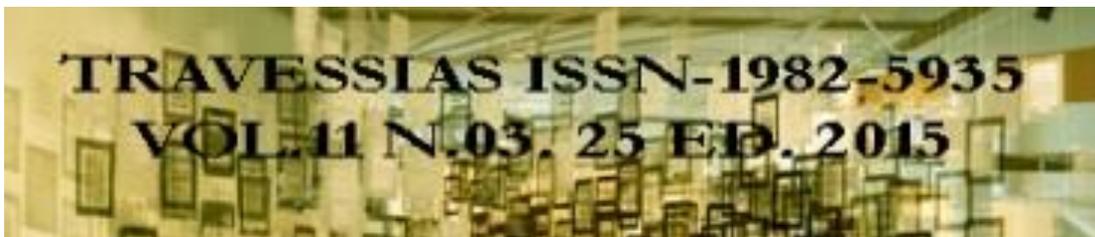
Palavras-chave: Psicanálise, Georg Lukács, romance, modernidade

**THE INDIVIDUAL AND THE MODERN NOVEL: A POSSIBLE DIALOGUE
BETWEEN THE YOUNG LUKÁCS AND MARTHE ROBERT**

ABSTRACT: The modernity brings with it the fundamental conditions to the birth of the novel. It has been denounced of crises of his historical context. The breakdown elements are appointed by the young Lukács at *The theory of novel*, which compares the form in antiquity and in the modernity. Marthe Robert in her work *Origins of the novel* analyzes literary works focusing on fairy tales and novel to investigate the origins of the fantasies underlying narratives. Nevertheless, the author highlights some elements that corroborate the crisis of modernity printed mainly in the first novels. This paper proposes an approximation of the considerations of the two authors. Despite the methodological differences, Lukács and Robert can, in a complementary way, contribute to the understanding of the relationship between novel and modernity.

Keywords: Psychoanalysis, Georg Lukács, Novel, Modernity

Algumas considerações iniciais



Originalmente publicado em 1916, *A teoria do romance* (2000) de Lukács constituía a primeira parte¹ de seu livro sobre a obra de Dostoievski. Nesta introdução, Lukács realiza um percurso histórico-filosófico que vai desde a forma épica das epopéias de Homero até a forma romance. O intuito do filósofo húngaro era, de maneira comparativa, identificar e pontuar as características respectivas das duas épocas, realizando assim uma reflexão histórico-filosófica dos gêneros literários por meio da estética.

De forma retrospectiva, no prefácio da edição de 1962, Lukács define *A teoria do romance* como “uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias”². De fato, o pensador húngaro segue este caminho n’*A teoria do romance*, os gêneros são fundados de acordo com a essência das categorias estéticas. Nicolas Tertulian sintetiza desta maneira: “A dialética estética das formas literárias exposta no estudo de Lukács é a projeção de uma mediação ininterrupta sobre a condição humana em suas diferentes hipóstases históricas”³.

Contudo, os gêneros literários e suas características apenas são possíveis em momentos específicos de cada época. É por este motivo que as obras de literatura carregam em si elementos de crise referentes a determinado momento histórico único, e se tornam expressão e resposta aos seus respectivos questionamentos. Recorremos à Lukács para exemplificar esta ideia do reflexo do mundo e do indivíduo como inerentes à literatura, o autor afirma que “as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo”⁴. Grosso modo, a forma representa o mundo e sua época, e somente pode surgir nela porque é um produto seu.

Além deste importante “entrelaçamento entre etos e gênero formal”⁵, Lukács (2000) ao longo do texto compara as epopéias homéricas do mundo antigo grego e a forma romance da modernidade, apontando as divergências entre ambas. Entretanto, cabe ressaltar que a ideia de contraposição entre mundo antigo e moderno, bem como a de cisão homem e mundo não eram originais, pois como afirma Arlenice Almeida da Silva (2006), autores como Winckelmann e Schlegel já haviam observado a unidade do mundo antigo e a

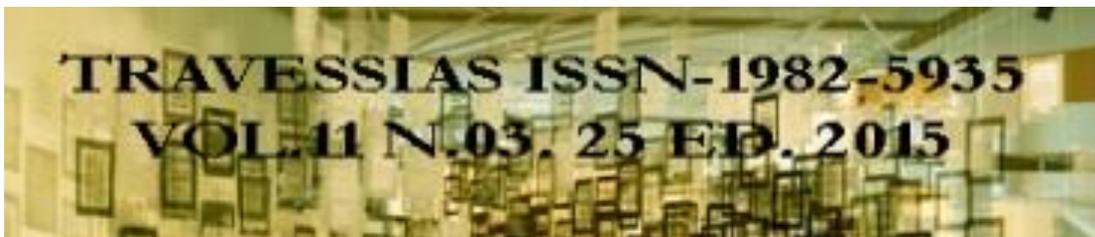
¹ A segunda parte do projeto se concentrava apenas nas obras de Dostoievski, mas acabou sendo abandonado com a eclosão da primeira guerra mundial. Posteriormente, as anotações de Lukács referentes à continuação de seu trabalho foram encontradas em um banco de Budapeste e publicadas em meados da década de 80 (MACHADO, 2004).

² LUKÁCS, 2000, p. 13.

³ TERTULIAN, 2008, p. 107.

⁴ LUKÁCS, op. cit., p. 96.

⁵ MACHADO, 2004, p. 121.



cisão do mundo moderno. A novidade da obra reside na posição tomada pelo autor de *A teoria do romance* que não pretende um retorno aos gregos, mas ao contrário, diante da impossibilidade de reproduzir a forma antiga, o filósofo assume sua época e o romance como forma para talvez, a partir daí, vislumbrar um novo épos.

A fim de não nos estendermos na complexidade d'*A teoria do romance*, realizaremos um recorte priorizando o herói romanesco da era moderna, como reflexo de seu tempo e suas implicações no que concerne ao *pathos* da sociedade burguesa, a saber: a falta de uma referência aos indivíduos, a vida petrificada e “inessencial”, o indivíduo melancólico e a solidão de um mundo abandonado pelos deuses.

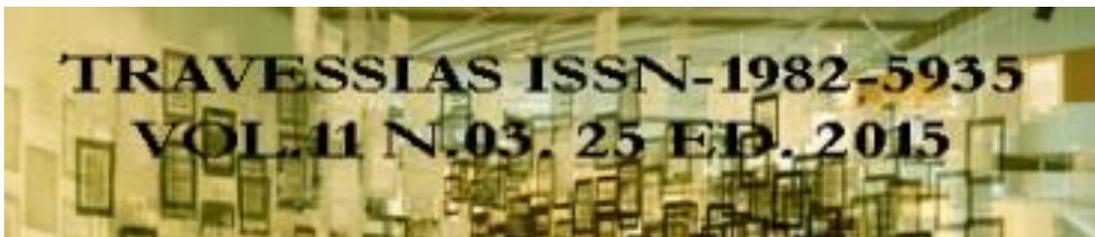
A partir daí algumas considerações psicanalíticas a respeito do romance e do herói podem ser traçadas. Em *Romance das origens, origens do romance* (2007), a intérprete francesa das obras de Kafka, Marthe Robert, sob a luz da Psicanálise e apoiada no texto⁶ de Freud, *O Romance familiar dos neuróticos* (1909/2015) indica, do ponto de vista conteudístico, uma origem não apenas do romance, mas da grande maioria das narrativas que residem no mito do herói órfão. Em seguida, respeitando as devidas diferenças entre os gêneros e as épocas, a autora analisa o cerne do enredo do romance constatando que estes podem ser de dois tipos e, por conseguinte suas respectivas características. O primeiro, Robert postula como a “criança perdida” e o segundo como o “bastardo edipiano”. Os conceitos consistem em duas etapas distintas, mas que podem se sobrepor; resultam da fantasia subjacente ao indivíduo desde a primeira infância e constitui o “tema” predominante das narrativas.

Marthe Robert, tal como Lukács, chamará a atenção para a modernidade como pano de fundo e berço do romance, que nasce em um momento histórico problemático e de descontentamento ou, de estranhamento da realidade. Há a partir daí, um “desejo radical de mudança”⁷ contido nos romances, bem como a necessidade de recriar estas condições de vida burguesa.

Não obstante, para a autora francesa, o romance não figura mera representação da realidade, mas subverte a vida em direção a novos horizontes. Além disso, Robert considera que o romance possui uma dupla vocação:

⁶ Em nota, Robert (2007, p. 34) refere que Freud cita o Romance Familiar dos neuróticos em carta a Fliess em 1897.

⁷ ROBERT, 2007, p. 30.



sentimental e social, sem todavia desvendar a solidariedade daquelas duas espécies de interesse; com efeito, ele [romance] precisa tanto do amor como do motor poderoso das grandes transformações da existência [...] e tem relações diretas com a sociedade, uma vez que ela é o lugar onde se elaboram todas as categorias humanas, todas as posições que ele [romance] se propõe *deslocar*.⁸

A citação acima deixa claro que não é apenas o aspecto subjetivo/psicológico que a pensadora privilegia em sua obra, mas a esfera social em que nasce o romance é de fundamental importância no contexto de sua abordagem teórica.

Apesar das abordagens teóricas diferirem de maneira acentuada, este estudo visa uma aproximação das conclusões de ambas as correntes de forma comparativa e, sobretudo, complementar.

O indivíduo moderno em Lukács

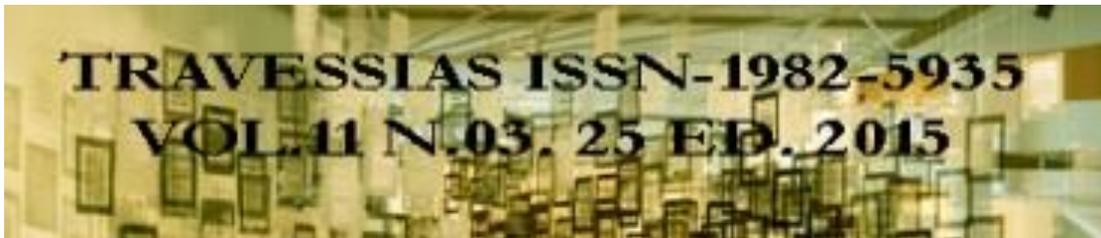
Lukács observa no protagonista do romance, o reflexo do indivíduo moderno imerso em sua vida inessencial e vazia, resultado de um mundo já fragmentado, cindido e sem sentido. Este é o pano de fundo⁹ da crise apontada pelo filósofo húngaro, sua crítica reside na vida cotidiana burguesa que impossibilita o homem ser essencial. O contraste maior destas ascensões surge quando Lukács emparelha a modernidade com o mundo antigo grego. Nele, prevalece uma “totalidade autossuficiente”¹⁰ que abarca as demandas relativas ao homem que vivencia o mundo, não há cisão entre eu e o mundo. Segundo Lukács:

Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a

⁸ Idem.

⁹ Nota-se a influência do círculo de intelectuais alemães em que Lukács estava inserido, dentre eles, Max Weber.

¹⁰ SILVA, 2006, p. 83.



conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma [...] ¹¹

No mundo antigo a totalidade é inerente ao ser e, portanto, *a priori* da forma. Se, como já citado anteriormente, a forma literária está estritamente alinhada ao mundo, a forma épica então, possui também uma totalidade e reflete o mundo homogêneo do herói épico. Este, não é problemático, mas ao contrário, é objetivo e empírico, possui um *lócus transcendental* que não comporta a cisão entre homem e mundo ou homem e natureza. Na epopéia, por exemplo, a harmonia da totalidade engloba todas as esferas da vida dos sujeitos, principalmente a transcendental, faz parte de seu percurso. Na *Ilíada* e na *Odisseia*, os personagens são guiados pelos deuses e aceitam seu desígnio:

Os heróis da juventude são acompanhados em seus caminhos pelos deuses: seja o esplendor do declínio ou a fortuna da fama que lhes acena ao final do caminho, ou ambos a um só tempo, eles jamais avançam sozinhos, são sempre conduzidos. ¹²

É este o mundo antigo idealizado por Lukács, “o transcendente está indissolúvelmente mesclado à existência terrena” ¹³, tal como vimos na citação anterior. O mundo onde o sentido era imanente à vida e a organicidade da comunidade conferia um sentimento de unidade entre os gregos, cada um exercendo o que seu papel social lhe demandava.

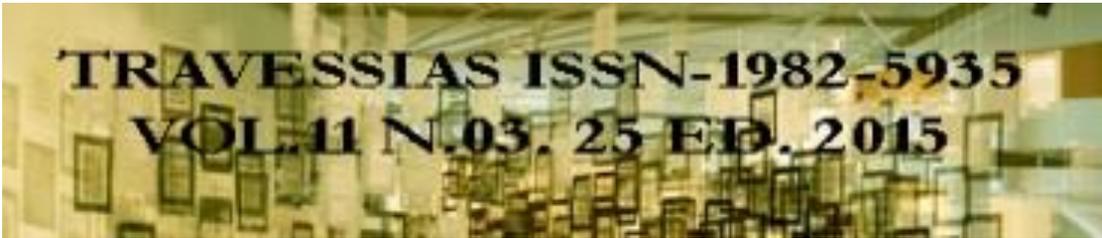
A cultura grega arcaica, fechada em si mesma, alcança a plenitude da vida, é por esta razão que não há questionamentos. Estes só aparecem em forma de pergunta tardiamente, quando há algum sinal de rompimento da totalidade do ser. Segundo o autor de *A teoria do romance*, a epopéia é a resposta da pergunta: “como a vida pode tornar-se essencial?” ¹⁴ Isto quer dizer que, quando a vida deixou de ser essencial é que a pergunta foi lançada *a posteriori*, pois antes não haveria a necessidade de seu surgimento. Portanto, a formulação da pergunta marca o fim da epopéia tal como defende Lukács, em nenhum outro momento histórico esta forma poderia ser recriada de forma autêntica, pode-se imitar uma estrutura ou seus conteúdos, mas a essência da epopéia ficou perdida para sempre, como exemplo de

¹¹ LUKÁCS, 2000, p. 31.

¹² *Ibid.*, p. 87.

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ *Ibid.*, p. 32.



tentativas de recriação da poesia épica, o filósofo cita a *Canção dos Nibelungos* e a *Divina comédia*, de Dante. A última, de acordo com Lukács, ainda pode ser considerada uma espécie de transição entre as formas epopéia-romance, pois nela, Dante alcança uma totalidade, embora de certo modo artificial¹⁵, pode-se considerá-la o último exemplo de forma épica.

A partir de então, Lukács equaciona outro questionamento derivado do primeiro. Para o autor, a tragédia é a resposta para este novo questionamento: Como a essência torna-se vida? Ora, a resposta como no caso da epopéia, já está dada pela forma, mas o surgimento da pergunta indica um afastamento entre essência e vida. A filosofia surge neste momento, a essência não mais imanente “tornou-se a única realidade absolutamente transcendental”¹⁶. O homem então, não vive mais em um mundo perfeito e homogêneo, depois da perda da imanência só resta ao homem ser solitário e buscar na forma a totalidade.

A modernidade inaugura o Novo Mundo, o ápice da crise que lentamente se desenvolvia irrompe com o nascimento do romance. Este, diferente da epopéia, possui um caráter denunciador, aponta o indivíduo problemático, cindido, solitário, e a vida burguesa sem sentido.

O “desterro transcendental” leva o indivíduo à perda de um referencial, já que o mundo foi abandonado pelos deuses. A falta deste referencial, do desígnio dos deuses e do sentimento de comunidade causa a melancolia e a solidão. Não obstante, gera um direcionamento do herói do romance para dentro de si. Nas palavras de Lukács:

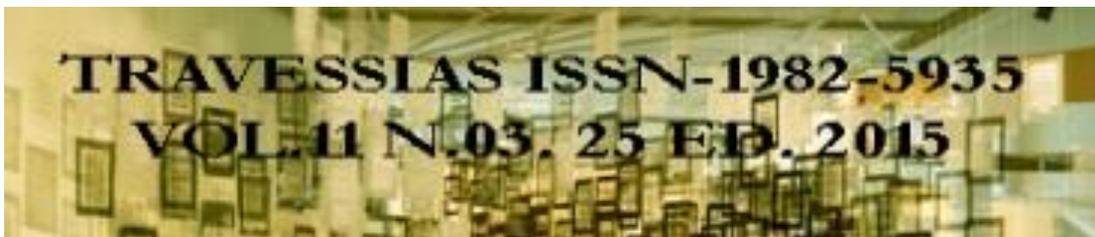
O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo para a realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento.¹⁷

Diante desta realidade sem sentido, onde o estreitamento do mundo não oferece nenhuma perspectiva, o destino do herói será construído através da busca pelo autoconhecimento, para nele talvez, encontrar alguma essência. De acordo com Lukács,

¹⁵ Cf. SILVA, 2014, p. 92.

¹⁶ LUKÁCS, op. cit., p. 32.

¹⁷ Ibid., p. 82.



O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência.¹⁸

A aventura do protagonista do romance é biográfica e, portanto, a vida daquele, delimita o alcance de sua experiência em contato com o mundo. Contudo, percorrida a trajetória do herói e alcançada a meta que escolheu para si, àquele atinge consequentemente, o autoconhecimento e o sentido da vida. Porém, o quadro histórico-filosófico não mais permite ao indivíduo superar “a discrepância entre ser e dever ser”¹⁹. Para Lukács, este é o ponto máximo atingido pelo herói romanesco, um mero “vislumbre do sentido da vida”. Gallo (2012) afirma que é justamente esta a “ironia” presente no romance, pois findada a aventura, ainda há uma impossibilidade de realização do homem no mundo. Resignado, o herói melancólico somente no final de sua jornada constata retrospectivamente a impossibilidade de configurar sentido à vida e, portanto, torna-se desiludido.

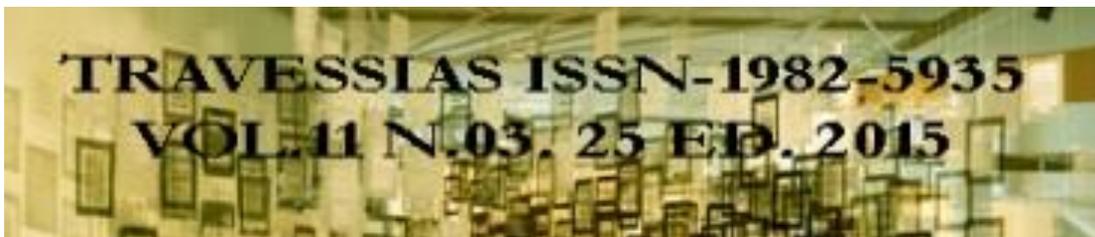
Na segunda parte da *Teoria do romance*, Lukács examina as Tipologias da forma romanesca. O autor explicita quatro modos de representação do herói em busca da totalidade e da adequação frente ao mundo moderno.

O Idealismo abstrato é a primeira tipologia postulada pelo filósofo húngaro. A obra em que o autor se baseia para explicar seu argumento é o *Dom Quixote*, de Cervantes. Nela, Lukács sublinha que a “alma é mais estreita que o mundo exterior”²⁰. Isto implica uma ausência de problemática interna, não há distância entre ideal e ideia, entre alma e psique. Não obstante, reside nesta obra a denúncia do abandono dos deuses, uma vez que não há orientação transcendental como em outrora, e por isto, o herói lança-se em aventuras e, cada vez mais, não encontra o que procura, o que o leva a loucura. Consequentemente, este estreitamento da alma em contato com o mundo torna o último, também mais estreito do que é na realidade. Porém, não há alteração no mundo exterior, apenas no mundo reformulado, tocado pela subjetividade. É neste sentido que Lukács afirma ser um mal entendido, um grotesco desencontro, pois as ações do protagonista impulsionadas por suas

¹⁸ Ibid., p. 91.

¹⁹ Ibid., p. 82.

²⁰ Ibid., p. 99.



ideias, mas afundadas em um subjetivismo, gera um distanciamento da realidade. Esta falta de possibilidade de ação no mundo cada vez mais leva o indivíduo a um recolhimento subjetivo.

A consequência histórico-filosófica do Idealismo abstrato é o Romance de desilusão. Típico romance do século XIX, onde a alma é mais ampla que as possibilidades que o mundo oferece. Segundo Lukács, a discrepância entre mundo interior e exterior aumenta, há um embate entre as duas realidades. A problemática desta forma romanesca, para Lukács consiste:

[na] perda do simbolismo épico, a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica²¹.

Esta elevação à interioridade revela a renúncia da luta com a realidade exterior. Diante da impossibilidade de realização no mundo, o indivíduo fecha-se em seu interior autossuficiente. Esta configuração é exemplificada com a obra *Educação sentimental* de Flaubert.

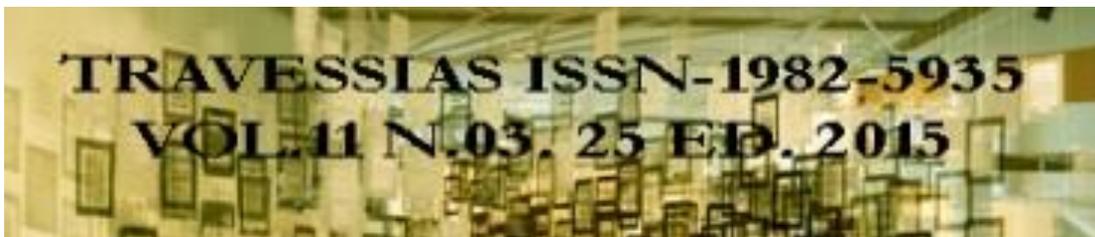
Outra característica desta tipologia é a experimentação do tempo²² pelos personagens. Na épica e na tragédia não há uma realidade temporal como no romance, o tempo nas obras antigas está implícito e não é vivenciado pelos caracteres. Nas palavras de Lukács, “na epopéia, a imanência do sentido à vida é tão forte que o tempo é por ela superado”²³. No romance, ao contrário, a dicotomia entre sentido e vida gera uma luta contra o poder do tempo. A memória e a recordação endossam o decurso do tempo no romance, é o retorno “ao lar dentro de si mesmo”²⁴. De acordo com Machado, a totalidade da forma romance se estrutura por meio da recordação de um indivíduo problemático. Entretanto, quando o indivíduo alcança sua meta, percebe que já é tarde demais, esta impossibilidade de dominação do tempo, de configurar sentido à vida devido ao quadro histórico-filosófico, torna o indivíduo desiludido.

²¹ Ibid., p. 118.

²² Para Lukács (2000), a *durée* de Bergson. Cf. p. 127.

²³ LUKÁCS, op. cit., p. 129.

²⁴ MACHADO, 2004, p. 92.



Entre os dois tipos de configuração citados nos parágrafos anteriores, situa-se a terceira tipologia, “*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como tentativa de uma síntese”. O filósofo húngaro utiliza o romance homônimo para demonstrar o tema da “reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta.”²⁵ Trata-se do romance de formação ou de educação, onde o personagem diante de sua construção pessoal não apenas reflete, mas age sobre a realidade. Assim, “restaura as relações com as instituições sociais - família e trabalho - vislumbrando sentido e realização pessoal nas estruturas da própria sociedade, as quais foram renegadas pelo herói do ‘Romantismo da Desilusão’”.²⁶ Contudo, percebe-se um sentimento de comunidade, diferente da época antiga homogênea, no romance de formação os sujeitos trabalham conjuntamente em prol de um ideal comum que afirma a importância das instituições da vida social. Apesar disso, o indivíduo mais uma vez não encontra a realização no mundo, pois há ainda a discrepância entre interior e realidade externa, com isto, a realização é apenas na alma.

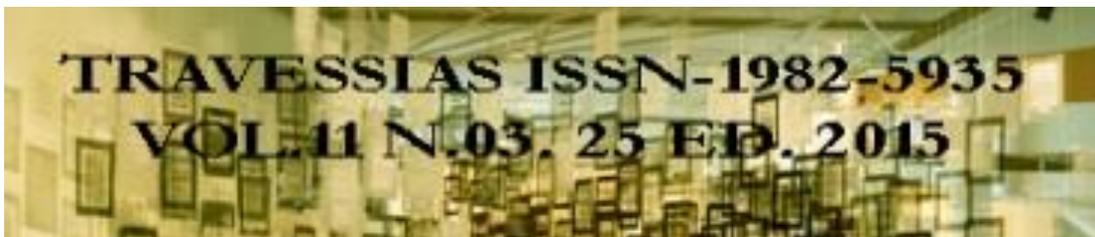
Por fim, “Tolstói e a extrapolação das formas sociais de vida” é a última configuração postulada por Lukács. Gallo (2012) assinala que a problemática desta forma também se situa no abismo entre a interioridade e o mundo externo e, doravante, na desilusão do indivíduo. Esta corresponde à negação das relações institucionais como família e trabalho, por exemplo. Na obra do autor russo, é possível observar, segundo Lukács, o conflito entre natureza e cultura. Se por um lado, a natureza é até certo ponto próxima de um sentido orgânico, a cultura se contrapõe e prevalece sobre aquela. É por este motivo que não se pode constituir uma totalidade, esta deve se estabelecer sobre uma harmonia entre cultura e natureza.

O herói burguês em M. Robert

As duas obras que inauguram o romance na modernidade, segundo Marthe Robert (2007), seriam *Dom Quixote* e *Robinson Crusóe*. Obviamente, o romance de Cervantes é

²⁵ LUKÁCS, op. cit., p. 138.

²⁶ GALLO, 2012, p. 65.

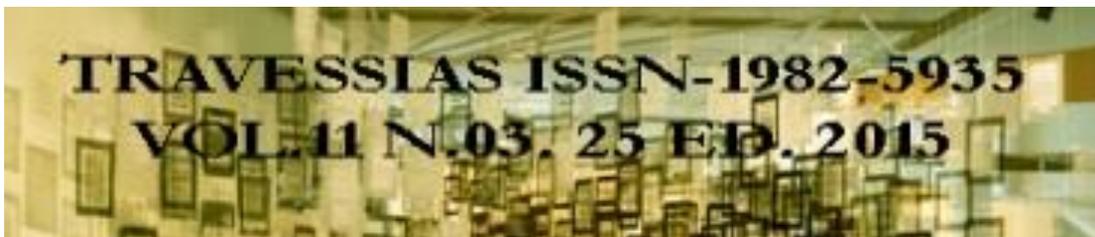


anterior ao de Daniel Defoe. Entretanto, de acordo com a autora, serão estas duas obras os exemplos precursores para os romances das gerações posteriores. Em outras palavras, necessariamente, os romances corresponderiam a um ou outro tipo, inseridos nas “categorias” definidas pela autora, que explicitaremos a seguir.

Marthe Robert se baseia no clássico “romance familiar” de Freud para desenvolver os conceitos de “criança perdida” e “bastardo edipiano”. Para melhor entendermos sua inspiração, cabe um retorno a este escrito do pai da psicanálise.

Freud (1909), em *O romance familiar dos neuróticos*, descreve uma fantasia observada em sua atuação clínica com seus pacientes, mas que ocorre durante o desenvolvimento infantil. Antes de a fantasia ter início, a criança em seu desenvolvimento natural idealiza os pais e os toma como modelo, uma vez que são os adultos que, na maioria das vezes, possuem um maior vínculo. Além disso, nesta fase da vida, o *infans* recebe toda a atenção que lhe é devida, o que na maioria das vezes também é sinônimo de afeto e proteção. Com o passar do tempo, a criança cresce e se torna mais independente, necessitando cada vez menos da presença dos pais. Em seguida, é natural, vez por outra, o nascimento de novos membros na família, o que resulta em menos a atenção e carinho paternos, gerando uma intensa frustração e, segundo o autor, um sentimento de que fora negligenciado em prol dos mais novos. Ao mesmo tempo, a criança começa a ter contato com outros adultos e percebe que seus pais, ao contrário do que idealizava, são adultos normais, em nada melhores ou mais especiais que quaisquer outros. Esta soma de fatores junto à frustração leva o indivíduo, de maneira inconsciente, a forjar uma fantasia de que é um filho adotivo, ou seja, dentro de seu íntimo deseja acreditar que aqueles que o criaram não são seus pais biológicos, e que um dia seus pais verdadeiros, mais atenciosos, bondosos e em melhor condição social, virão ao seu encontro. Esta situação acontece em um período onde não ocorreu a descoberta da diferença dos sexos, ou da concepção natural, portanto, trata-se de um estágio pré-edípico. O pensamento onipotente domina a fantasia neste estágio, por isto a imaginação não possui limites e o real é forjado de maneira mágica. É por não estar satisfeito com a realidade que o cerca que o indivíduo recria à sua maneira o mundo e sua própria história, como meio de escape da realidade decepcionante.

Com o decorrer do tempo, ocorre uma evolução no estágio, a criança supera a fase anterior e, dando continuidade ao seu desenvolvimento, conhece a diferença sexual, ocorre uma inclinação natural do menino em acreditar que apenas o pai é o “falso”, já que pelo seu

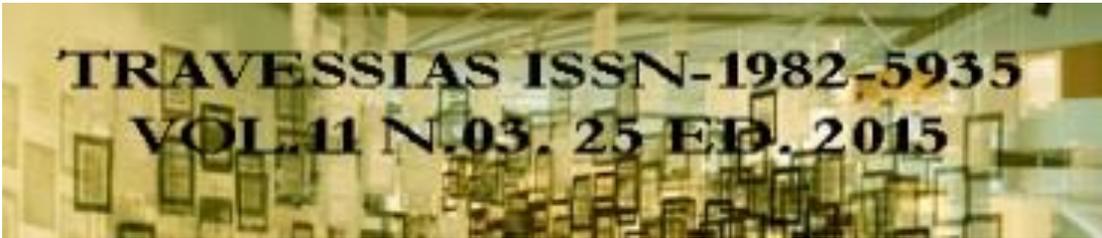


próprio conhecimento sobre a sexualidade conclui que só pode ser filho de sua mãe. Este movimento condiz com a situação edípica, o menino deixa de lado o pai, afastando-o do círculo familiar, para que possa encontrar o “outro” pai. A fantasia vai além e, por dedução, se o menino é filho de outro homem, sua mãe, por conseguinte é infiel e provavelmente seus irmãos também são resultados de um caso extraconjugal. Há aqui um rebaixamento da figura materna, considerada traidora e vulgar em contraposição ao pai imaginado, rei e nobre. Mais uma vez por lógica, a criança deduz que, se o pai desconhecido não apareceu até agora, pode ser que tenha morrido²⁷ e deixado um lugar vago a ser ocupado pelo herdeiro, no caso a própria criança. Assim, abre-se em seu devaneio um leque de aventuras e possibilidades, que o herói terá de enfrentar para fazer jus à sua linhagem real, e obter ambiciosamente um reinado que é seu por direito.

Os dois momentos do desenvolvimento infantil, descritos nos parágrafos anteriores, remetem a duas fantasias distintas, embora em ambas prevaleça a ideia da adoção e da orfandade. Robert (2007) chamou à primeira, pré-edípica, de “criança perdida”. A segunda, uma vez que o indivíduo já possui o conhecimento da sexualidade, portanto edípica, de “bastardo edipiano”. Ora, esta nomenclatura identifica não só o período do desenvolvimento, mas a fantasia subjacente ao indivíduo que estará presente no enredo ficcional. A autora, afirma que é baseada nestas duas fantasias que se estabelecem o tema das narrativas contemporâneas. Cardoso (2006), em sua pesquisa sobre o herói órfão, também compartilha a ideia de que a orfandade é a característica principal dos protagonistas dos contos orais e contos de fadas, bem como nas narrativas contemporâneas, no cinema e nas artes em geral.

Dividem-se então, em duas categorias de ficções: as fantásticas que não possuem limites impostos pela realidade, ou seja, estão ligadas ao pensamento onipotente da criança e dão livre expressão fantasiosa acerca dos acontecimentos, são histórias mágicas de magos, bruxas, monstros e seres sobrenaturais, onde a criança perdida é o protagonista. E as realistas, que obedecem aos critérios do mundo sem o recurso imaginário do sobrenatural, correspondem à fantasia do bastardo edipiano, têm como tema as intrigas familiares, as traições e as disputas pelo poder. Estes assuntos são tratados de forma mais madura, mais sóbria do que pela criança perdida, mas não menos criativo, pois reinventa sua história de

²⁷ Esta fantasia corrobora com o caráter edipiano da fase em que o indivíduo se encontra.



acordo com seu desejo, encaminha a realidade com o intuito de modificá-la, respeitando a ordem do mundo (ROBERT, 2007).

O que implica nestas duas acepções é o tema que aparece nos romances, Robert (2007) cita, como exemplo, Cervantes, Hoffman, Kafka, como típicos autores de romances da criança perdida, e Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Dickens como escritores de romances mais realistas, relacionadas ao bastardo edipiano. A autora ainda deixa claro que os escritores podem transitar entre as duas categorias, podem escrever obras de uma ou de outra, mas que devem possuir sempre um dos dois temas como pano de fundo.

A autora francesa exemplifica²⁸ utilizando o romance de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, o desenvolvimento da etapa da criança perdida para a do bastardo edipiano. Embora, na maioria das narrativas, prevaleça apenas um dos tipos de enredo do herói. De fato, podemos observar que no começo da narrativa, Robinson não é um órfão, todavia, após o naufrágio, o personagem abdica de sua posição de filho, renega seus pais e assume sua solidão, em alguns momentos assume a autoria pelo assassinato “simbólico” dos pais²⁹. A rivalidade estava presente quando o herói parte em busca de enriquecimento rápido e ascensão social, a fim de superar o pai – questão edípica e do romance familiar – além de não se subordinar à vontade paterna.

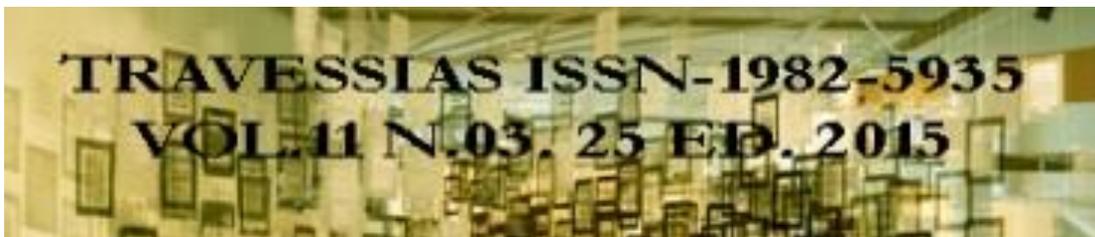
A aventura do personagem segue então, o roteiro da criança perdida, no caso do romance de Defoe, literalmente perdida. Tal como assinalamos anteriormente, abre-se um leque de opções ao herói que irá aprender a viver, amadurecer e enfrentar algumas dificuldades até atingir sua missão, seja ela o retorno ao lar ou a fundação de um império, por exemplo.

A ilha representa um “paraíso perdido” da primeira infância. Os alimentos são abundantes e não há animais perigosos. Robinson utiliza a caça, mas não há qualquer dificuldade em recolher alimentos. Em suma, a ilha é um paraíso perfeito e “encantado” da fantasia da criança perdida. Ali Robinson reina absoluto, “o cão, os dois gatos e o papagaio, que são toda a sua companhia, bastam para lhe dar a exaltação do poder”.³⁰ Esta onipotência narcísica revela o posicionamento da criança perdida neste momento da trama.

²⁸ Utilizaremos apenas Robinson Crusoe como exemplo, uma vez que nesta obra estão contidos ambos os conceitos de criança perdida e bastardo edipiano.

²⁹ ROBERT, 2007, p. 120.

³⁰ Ibid., p. 111.



Posteriormente, Robinson “evolui” e supera sua posição pré-edípica, até então o personagem foi celibatário até os sessenta anos, o que corrobora com a hipótese de que aquele se encontra em um estágio anterior ao “édipo”. O momento de transição reside no contato humano³¹ reestabelecido e com o casamento com uma mulher³² que lhe gerou três filhos, portanto, configurando a partir de então, a etapa do bastardo edípiano. Consequentemente, superados os conflitos da criança perdida, Robinson está livre para retornar à sociedade e prosperar. O personagem assim o faz, retorna ao convívio em sociedade e demonstra estar preparado para “dominar” o mundo. A partir deste momento Robinson é capaz de enfrentar as exigências que a maturidade lhe demanda.

Os inúmeros aspectos desta obra com relação ao romance familiar apontados por Robert seriam impossíveis de elencá-los todos neste curto espaço. Por este motivo, para uma melhor aproximação com Lukács, retornaremos às questões da modernidade, inerentes ao romance *in statu nascendi*.

No início do romance de Defoe temos claramente uma questão da modernidade burguesa, Robert assinala,

A renegação por parte de um adolescente de dezoito anos que, no momento de assumir uma posição, recusa a escolha da família porque quer correr o mundo, provavelmente pelo gosto da aventura, mas sobretudo para fazer fortuna rápido e alçar-se assim de uma vez acima da vida medíocre que lhe prepararam os seus.³³

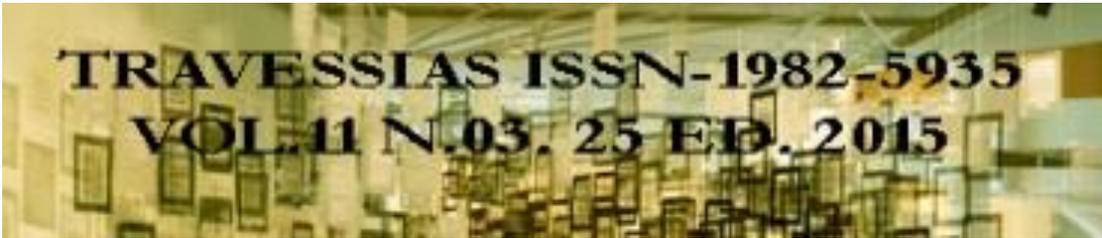
Logo, Robinson recusa o *ethos* da sociedade em que vive, pois naquele momento, percebe a mediocridade daquela vida que o aguardava. Ora, não poderia ser de outra maneira o nascimento dos primeiros romances, não haveria outro terreno em que o romance pudesse florescer senão na era moderna.

O apelo pela ascensão social é o tema recorrente destes primeiros romances. O herói busca subir na vida a fim de prosperar tal como o indivíduo burguês almeja posição social e poder aquisitivo. No caso de Robinson, este foge das obrigações da maturidade que batiam em sua porta. É interessante notar que apesar de sua fuga ter sido bem sucedida, o personagem percorre o caminho do burguês solitário, que diante do mundo, necessita

³¹ Inicialmente com o personagem Sexta-feira.

³² A esposa de Robinson não possui nome nem rosto, vem a falecer repentinamente, da mesma maneira que surgiu.

³³ ROBERT, 2007, p. 101.



dominá-lo para sua subsistência, ou seja, “o burguês sozinho pode criar um mundo produtivo”³⁴. Marthe Robert assinala este questionamento:

Não surpreende que o “romance familiar” faça sua estréia na literatura moderna engendrando justamente um romance burguês, ou melhor, uma obra exemplar que funda por muito tempo a vocação burguesa do gênero, uma vez que, como sabemos, o romance só sai do devaneio individual quando a passagem de uma classe social a outra não se choca com interditos insuperáveis. Como fantasia ligada à insatisfação essencial do indivíduo com sua inferioridade de nascimento, *Robinson Crusóe* é naturalmente concebível sob todos os horizontes da cultura, mas só pode ser *escrito* numa sociedade em movimento, em que o homem sem nascimento nem qualidades tem alguma esperança de elevar-se por seus próprios meios, disposto a lutar duramente contra as reminiscências que o impedem de subir.³⁵

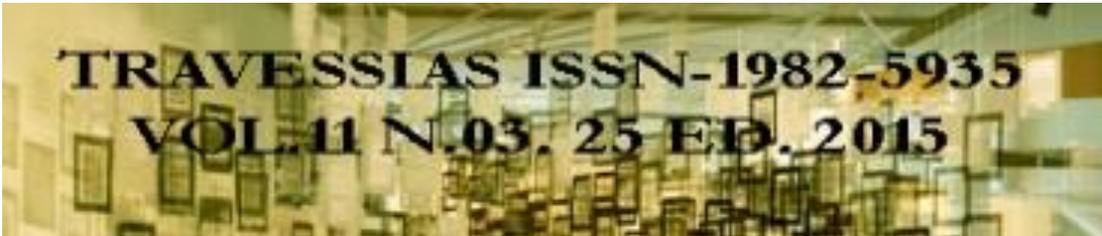
A trajetória do herói mal nascido, sem condições favoráveis, e sua batalha individual para a tão almejada ascensão social, constitui um elemento chave como refere Robert na citação acima, somente poderia surgir neste contexto em que se insere. Em suma, no romance em que exemplificamos, a crítica se estabelece com relação às exigências da sociedade moderna. Todavia, o personagem de forma metafórica recria a situação do pequeno burguês que partindo “do nada” constrói a prosperidade “modelo” burguesa.

Considerações Finais

Diante do exposto nos parágrafos anteriores, podemos perceber que tanto Lukács como Robert entendem o romance como uma forma de contestação e de expressão da crise engendrada pela sociedade moderna. Os elementos da forma romance correspondem implicitamente aos conflitos intrínsecos da era moderna, o que resulta em um indivíduo solitário, cindido, problemático e melancólico. O descontentamento ou estranhamento do sujeito gera uma busca que avança em direção ao confronto da aventura. Desta forma, em contato com o mundo, o indivíduo volta-se para si mesmo, para sua

³⁴ *Ibid.*, p. 108.

³⁵ *Ibid.*, p. 107-108.



interioridade, põe-se a prova para encontrar sua essência. Em outras palavras, em Lukács, a caminhada do herói é uma provação da alma, simultaneamente, um aprendizado rumo ao autoconhecimento, próprio da solidão em que está inerte o indivíduo moderno, tal como afirmamos anteriormente.

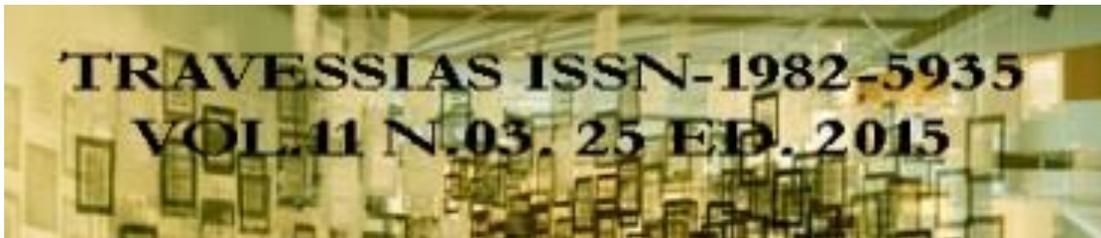
Marthe Robert sinaliza a solidão do indivíduo sob outro aspecto, mas de certa forma, com alguma semelhança. Sem entrar na questão histórico-filosófica do abandono dos deuses e da falta de um “sentimento de comunidade”, colocada pelo filósofo húngaro, a autora chama a atenção para a solidão do herói romanesco que deve enfrentar as adversidades da vida sozinho, longe dos seus. É a partir daí que se estabelece uma “iniciação”, um aprendizado e um retorno para assim reafirmar sua missão. Neste meio tempo, as dificuldades superadas se tornam uma evolução, uma aprendizagem para o indivíduo que, tal como Lukács, aspira ao autoconhecimento. Marthe Robert enfatiza a importância da solidão do herói para que possa crescer e se desenvolver, é necessariamente uma condição, sem ela não haveria possibilidades de iniciar sua jornada.

Outra característica importante comum aos dois autores é a questão da busca. Lukács irá afirmar que os protagonistas dos romances “buscam algo”³⁶, buscam a totalidade do ser. Entretanto, o que move a busca pela “totalidade” perdida, é o estranhamento sentido pelo indivíduo moderno perante sua vida inessencial e petrificada, ou seja, é uma busca pelo sentido da vida que resultará na constatação da impossibilidade de restituir o homem e o mundo. Para Robert, a busca dos personagens reside em uma fantasia do mito do herói órfão. Salvo as peculiaridades próprias ao pensamento da autora, podemos frisar que nesta busca, está implicitamente posta a insatisfação do sujeito perante sua realidade, o que converge com as ideias de Lukács sobre a questão do indivíduo problemático.

Referências

CARDOSO, L. A. **O percurso do órfão na literatura infantil/juvenil, da oralidade à era digital: a trajetória do herói solitário.** Dissertação de mestrado apresentada ao

³⁶ Lukács, 2000, p. 60.



Programa de Pós-graduação em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa da Universidade de São Paulo, 2006.

FREUD, S. (1909). Romance familiar dos neuróticos. In: _____. **Obras completas, volume 8**: Delírio e os sonhos na *Gradiva*, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GALLO, R. A.G. **“A teoria do romance” e o “Romance como epopéia burguesa”**: Um estudo comparado da concepção de romance em Georg Lukács. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2012.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, C. E. J. **As formas e a vida**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SILVA, A. A. O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács. **Transformação**, Marília, v.29, n. 1, p. 79-94, 2006.

SILVA, J. G. T. **Sobre o homem cindido**: uma leitura da Teoria do romance, de György Lukács. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, 2014.

TERTULIAN, N. **Georg Lukács**: etapas de seu pensamento estético. Tradução: Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.