



Em defesa da morosidade: a ideia de romance em Ortega y Gasset

In defense of slowness: the idea of novel in Ortega y Gasset

Jéferson Assunção*
jassumcao@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.998180

Resumo: Em *Meditaciones del Quijote* (1914) e *Ideias sobre la novela* (1925) o filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955) passa dos campos da filosofia à teoria literária, chegando até mesmo à técnica da ficção. Tal perspectiva pode ser útil para um diálogo mais amplo entre os campos da filosofia e da escrita criativa. O artigo estabelece elementos para uma possível "arte do romance" a partir dessas obras de Ortega y Gasset. O autor espanhol considerava que o romance evoluiu enormemente com a obra de Miguel de Cervantes (1547-1616), passando a ser um "gênero moroso", de atmosfera, ao contrário das narrativas tradicionais, da épica e dos romances de aventura focados na ação e nas peripécias mais que na "psicologia imaginária" dos personagens. O filósofo critica o que considerava ser o vício das narrativas antigas na "droga da imaginação", ou elementos de fuga da realidade. O artigo aborda contribuições orteguianas para a arte do romance, concluindo com o que poderia ser uma linha crítica a alguns dos mais utilizados manuais de roteiro e escrita criativa atuais, geradores dos mesmos elementos outrora combatidos pelo filósofo.

Palavras-chaves: Escrita criativa, romance, Ortega y Gasset, filosofia e literatura.

Abstract: In *Meditaciones del Quijote* (1914) e *Ideas sobre la novela* (1925) the Spanish philosopher José Ortega y Gasset (1883-1955) passes from the fields of philosophy to literary theory, even going to the technique of the novel. This perspective can be useful for a broader dialogue between the fields of philosophy and creative writing. The article sets out possible elements for an "art of the novel" from these works of Ortega y Gasset based on their approaches. The Spanish author considered that the novel has evolved with the work of Miguel de Cervantes (1547-1616), becoming a "slow gender", of atmosphere, unlike traditional narrative, the epic and adventure novels focused on action more than in "imaginary psychology" of the characters. The philosopher criticizes what he considers to be the addition of these ancient narratives in the "drug of imagination" as escape of reality elements. It establishes the relationship between reality and the real world of modern realism as a turning point in the evolution of the novel. The article discusses some of orteguian contributions, concluding with what could be a critical line to some of the most used manuals of script and current creative writing, generators of the same elements that have been combated by the philosopher.

Keywords: creative writing, novel, Ortega y Gasset, philosophy and literature.

* (Santa Maria-RS, Brasil, 1970) é pós-doutor em Teoria Literária pela Universidade de Brasília (UnB). Doutorou-se em Humanidades e Ciências Sociais – Filosofia, pela Universidade de León (Espanha), com a tese *A Ilustração Vital: O Raciocionalismo de Ortega y Gasset como via para o Desenvolvimento de uma Sociedade Leitora*. Licenciado em Filosofia pelo Centro Universitário La Salle (Canoas-RS), tem Diploma de Estudios Avanzados (DEA) em Filosofia, também pela Universidade de León, com a dissertação *Homem-massa: Ortega y Gasset e sua crítica à cultura massificada*. Escritor, autor de mais de 20 livros de ficção, filosofia e ensaios. De 2005 a 2015 ocupou diversos cargos na política cultural de seu país.

1. Introdução

Em *Meditaciones del Quijote* (1914) e *Ideas sobre la Novela* (1925) o filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955) traz importantes contribuições para um diálogo entre a teoria literária e o campo da Escrita Criativa (EC), bem como entre a filosofia e a literatura. O autor aborda elementos do desenvolvimento da ficção moderna e contemporânea, não apenas do ponto de vista filosófico ou de uma teoria do romance, mas no nível mesmo de sua técnica. Nesses livros, Ortega y Gasset passa com naturalidade da filosofia ao campo da teoria literária e desta para a escrita criativa (*creative writing*). Uma relação estético-filosófica foi estabelecida ainda muito cedo entre Ortega y Gasset e a obra de Cervantes, o célebre autor de *Don Quijote*. Desde as *Meditaciones del Quijote* (1914) e até sua morte, Ortega y Gasset manteve um diálogo permanente com o criador de Don Quijote e Sancho Panza. Considerou-o renovador da literatura e um autor que fez algumas das contribuições mais importante ao romance a partir de então: a morosidade, o aprofundamento das descrições, junto ao hermetismo e um olhar voltado para um mundo atual em vez de no passado, como era o caso da narração tradicional e os romances de cavalaria. A partir de suas reflexões sobre o *Quijote*, o filósofo esboça sua própria arte da ficção e estabelece elementos que consideramos vivos para uma discussão sobre a Escrita Criativa contemporânea.

Importante é salientar as características da criação do próprios textos de Ortega y Gasset, nos quais se nota a utilização de metáforas, detalhes expressivos, unidades de sensações, descrições, narrações, estruturas ficcionais e linguagem próprias da arte do romance. A preocupação com a expressão artística é uma constante na obra orteguiana e está presente em toda sua grande extensão¹. Para Ricardo Senabre, “la vocación filosófica de Ortega es posterior a su vocación de escritor e publicista”². Senabre aborda o estilo

¹ As obras completas de José Ortega y Gasset perfazem dez volumes com cerca de mil páginas cada. ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Taurus-Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 10 Vol, 2004.

² SENABRE, Ricardo. «Introducción – El escritor José Ortega y Gasset». Em ORTEGA Y GASSET, J. *Espíritu de la letra*. Catedra – Letras hispánicas, Madrid, 1998, p. 15.

orteguiano e as principais imagens utilizadas pelo autor, como bélicas, da selva, eróticas, taurinas, biológicas, demonstrando como o filósofo sempre teve em conta elementos de descrição e de figuras de linguagem em sua exposição filosófica, mais que a simples concatenação lógica.³ Discípulo de Ortega y Gasset, Julian Marías (1914-2005) chega a afirmar que o próprio projeto filosófico orteguiano se difere da dicção tradicional da filosofia, não por uma questão de estilo, mas como método, afinal está incluso nele um caminho para o filosofar. Em prefácio à primeira edição brasileira de *Meditações do Quixote*, diz:

À mera fundamentação lógica, à simples 'concatenação', sucede neste livro – como em todas as obras posteriores de Ortega – algo muito mais travado, porque os enlaces efetivos do real não são uma 'cadeia', e sim sistemática e recíproca vivificação dos ingredientes de um drama circunstancial e concreto. Só a partir do 'argumento' descobre-se a função dos elementos – personagens, cenários, sentimentos, relações estáticas – de qualquer estrutura dramática. A teoria é um elemento a mais⁴⁵.

Esta referência ao mundo da ficção é tão importante em Ortega y Gasset que segundo Marías seria lícito incluir uma espécie de lista de personagens dramáticos antes dos textos orteguianos. São, diríamos, com Deleuze e Guatarri, “personagens filosóficos”⁶, algo entre o conceito, o tipo e o personagem. Ocorre também, diz Marías, que não se trata de Ortega y Gasset ter um estilo literário, ou narrativo dentro da filosofia, mas que, para o filósofo, a própria literatura possui uma forma de gerar um pensamento

³ “La importancia de la obra filosófica de Ortega ha sido cuestión muy disputada, y la bibliografía orteguiana, ya caudalosa, recoge puntos de vista divergentes y, em ocasiones, extremados acerca de la originalidad y la trascendencia del pensamiento del autor. Esas discrepancias no existen, sin embargo, al calibrar la riqueza de Ortega como prosista. Sus valores literarios se afirman cada vez mas.” SENABRE, Ricardo. «Introducción – El escritor José Ortega y Gasset», p. 14.

⁴ MARIAS, Julian. «Introdução». *Meditações do Quixote*, Livro Ibero-americano, São Paulo, 1967, p. 17.

⁶ Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guatarri falam em “personagens conceituais” e “personagens filosóficos”: “Os atos de fala na vida comum remetem a tipos psicossociais, que testemunham de fato uma terceira pessoa subjacente (...) Iguamente o dêictico filosófico é um ato de fala em terceira pessoa, em que é sempre um personagem conceitual que diz Eu: eu penso enquanto Idiota, eu quero enquanto Zaratustra, em quero enquanto Dionísio, eu aspiro enquanto Amante”. DELEUZE, Jules; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?* Editora 34, São Paulo, 2005, pp. 86-87. Mais adiante, diz que “Marx não fala somente do capital, do trabalho, mas sente a necessidade de traçar verdadeiros tipos psicossociais, antipatipáticos ou simpáticos, O capitalista, O proletário”. DELEUZE, Jules; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?*, p. 91. Em nosso entendimento, o homem-massa orteguiano se enquadra nessa definição.

especialmente aprofundado sobre o mundo. Essa noção da importância da literatura (e do romance em particular) fez com que o primeiro livro do filósofo se chamasse *Meditaciones del Quijote* (1914), afinal Cervantes possui “uma filosofia e uma moral, uma ciência e uma política”⁷. A inspiração cervantina é inspiração filosófica, raciovitalista, cujos elementos serão posteriormente desenvolvidos na obra orteguiana. Um desses elementos é que a razão, mesma, é narrativa, afinal em relação ao ser humano, individual ou coletivamente, tudo o que podemos fazer é sempre contar uma história. Para se compreender o contraditório, a camada paradoxal sempre presente no ser humano, necessitamos contar algo, precisamos de “razão narrativa”:

(...) no podemos entender nada histórico – y todo lo humano es histórico, y el hombre no es em sustancia más que historia – si no lo situamos y lo colocamos con todo rigor en su sitio, dentro de esa cadena enorme que es la historia. La razón de ello es de una simplicidad perogrullesca, es ésta: lo que al hombre le pasa hoy, le pasa en esa forma y de esse modo porque ayer le pasó otra cosa, y así sucesivamente; y no entendemos lo que pasa hoy si no nos cuentan el cuento de lo que ayer y anteayer pasó, porque ello es la clave y la causa del presente. La razón de las cosas humanas es una razón cuyo razonar consiste en contar, en contar historias, es la razón narrativa, es la razón histórica.⁸

Trata-se de um fato relevante para a relação filosofia–literatura, mas ainda mais para a teoria da literatura e a escrita criativa, uma vez que raramente entre essas áreas se verifica tão grande integração, uma integração que sai da ideia de razão (razão narrativa) até o nível da técnica da ficção. Entendemos que o estudo da obra de Ortega y Gasset nesta perspectiva pode gerar elementos positivos para estes dois campos do saber (e do fazer). Neste sentido, o professor português de Teoria Literária e Escrita Criativa, João de Mancelos, da Universidade Católica Portuguesa, em seu artigo “Uma nova abordagem interdisciplinar: da escrita criativa aos estudos crítico-criativos”, defende a necessidade de se promover uma maior articulação entre os dois campos:

⁷ MARIAS, Julian. «Introdução». *Meditações do Quixote*, p. 20.

⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Vol V. Taurus-Fundación Ortega y Gasset, Madrid, p. 443.

Na atualidade, com a disseminação dos cursos de Escrita Criativa, os especialistas ensinam estratégias de um modo mais organizado, e discutem a afinidade desta área do saber artístico com outros campos acadêmicos. (...) Existe uma urgência em partilhar e consolidar o saber; em debater aspectos comuns aos diversos campos; em explorar o território ainda desconhecido que se estende entre estes. No entanto, determinadas disciplinas viveram de costas voltadas durante décadas, procurando encontrar a identidade pela diferença, e enfatizando mais as oposições que as similitudes. A Escrita Criativa, desde a sua inclusão nos currícula acadêmicos, em 1880, por Barrett Wendell, no Harvard College, até recentemente, tem demonstrado uma antipatia histórica em relação à Teoria da Literatura como área académica. (...) A primeira vaga de especialistas em Escrita Criativa, saída de universidades como Johns Hopkins, Denver, Iowa e Stanford, nos anos quarenta e cinquenta, demonstrou uma atitude de rebeldia e uma cultura de anti-intelectualismo em relação à academia.⁹

A partir da necessidade de se ampliar o diálogo entre teoria e técnica literária, o artigo também aborda as contribuições orteguianas no sentido de se constituir uma possível crítica a fórmulas padronizadas voltadas à construção de “narrativas triviais”¹⁰ para um público que o filósofo paulista chamou, em seu tempo, de “homens-massa”, conceito que consideramos ainda vigente nos dias de hoje (senão ainda mais que nos anos 30 do século passado)¹¹. Em nosso entendimento, as contribuições orteguianas sobre questões técnicas para a construção do romance quando vistas juntamente com o conceito de homem-massa, que o filósofo desenvolveu nos anos 30, poderiam ser úteis para uma linha crítica a manuais de roteiro e escrita criativa, declaradamente feitas para o grande público, tais como *Story* (Robert McKee), *Manual do Roteiro* (Syd Field), *A Jornada do Escritor* (Christopher Vogler) e *Como*

⁹ MANCELOS, João de. «Uma nova abordagem interdisciplinar: da escrita criativa aos estudos crítico-criativos». *Revista Eletrônica de Estudos Franceses* [Online], Outono/Inverno 2009. 257-265. <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/Carnets/article/view/442/403> ISSN: 1646-7698

¹⁰ As características do “homem-massa” orteguiano poderiam ajudar a delinear um tipo de leitor de homem-massa leitor do que o professor Flavio Kothe chama de “narrativas triviais” em KOTHE, Flavio. *A narrativa trivial*. Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

¹¹ “O triunfante homem-massa, que Ortega y Gasset viu nascer no momento em que começava a sociedade de massa, hoje vive ‘alterado’ nos ritmos da civilização contemporânea, rodeado pelas inúmeras possibilidades oferecidas pela mesma, mas sem estar ciente de que é milenar herdeiro de um processo histórico que lhe permite desfrutar de bem-estar jamais conhecido até a data”. BONILLA, Javier Zamora. «Prólogo» em ASSUMÇÃO, J. *Homem-massa – A filosofia de Ortega y Gasset e sua crítica à cultura massificada*. Bestiário-Fundación Ortega y Gasset-Gregório Marañón, Porto Alegre, 2013, p. 10.

escrever um romance de sucesso (Albert Zukermann), responsáveis por uma grande série de livros *best-sellers* e filmes de mercado em diversas partes do mundo.¹² Em nosso entendimento esses se orientam justamente pelo contrário do que o filósofo espanhol esperava do romance, que ele chamava de o gênero moroso, conforme veremos mais adiante.

Em *Ideias sobre literatura em Ortega y Gasset*¹³, Ascensión Rivas Hernández considera (não obstante *Como se Hace una Novela*, de Unamuno ter sido escrito no mesmo ano, 1925) Ortega y Gasset o fundador do pensamento sobre o romance na Espanha. Lembra Hernández que os escritos de Ortega y Gasset sobre o gênero são publicados num período especial para a literatura¹⁴ do século XX, quando autores como Marcel Proust (1871-1922), James Joyce (1882-1941), Virginia Woolf (1882-1941), Thomas Mann (1875-1955), Franz Kafka (1883-1924), William Faulkner (1897-1962) e John dos Passos (1896-1970), na Europa e na América do Norte, revolucionaram o mundo das letras, ao mostrar um modo distinto de apreender e de descrever a realidade, em comparação com o realismo do século XIX.

O renovado romance do início do século traz como contribuição uma capacidade de observação interior, “a revelação da intimidade do homem diante dos aspectos coletivos, a partir da subjetividade, tudo emoldurado por um conceito pessoal do tempo”¹⁵. Esta mudança na forma de fazer narrativa longa vai junto com o surgimento de reflexões teóricas em torno do gênero¹⁶,

¹² A apresentação de *Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*, de Robert McKee ao público brasileiro afirma que mais de 35 mil alunos foram formados em cursos específicos a partir do livro. Christopher Vogler avaliou mais de dez mil roteiros, antes de escrever *A Jornada do Escritor*. Conforme Syd Field: “Tenho ministrado esse curso de roteiro por vários anos. É uma abordagem efetiva e baseada na experiência de escrever roteiros. Meu material tem evoluído e sido formulado por milhares e milhares de estudantes ao redor do mundo inteiro” FIELD, S. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001, p. XV.

¹³ HERNÁNDEZ. Ascensión. «Ideias sobre literatura em Ortega y Gasset». *Revista Brasileira*, n. 77, Rio de Janeiro, 2013.

¹⁴ HERNÁNDEZ. Ascensión. «Ideias sobre literatura em Ortega y Gasset», p. 60.

¹⁵ HERNÁNDEZ. Ascensión. «Ideias sobre literatura em Ortega y Gasset», p.66.

¹⁶ Para Hernández, a modernidade de Ortega y Gasset está expressa, nos seguintes fatos: a) A importância que se atribui ao leitor, inusitada para o ano de 1925, quando ainda nem sequer tinham surgido as teorias que valorizariam essa instância; b) A defesa da ficcionalidade da literatura; c) Um conceito que antecipa o de “autor implícito”, de Wayne Booth (1921-2005), só desenvolvido em 1961; d) A ideia de crise do romance.

como é o caso de *The Craft of Fiction* (1921), de Percy Lubbock; *A Teoria do Romance* (1925), de Georgy Lukacs; *Aspects of the Novel* (1927), de E.M. Forsters; *Réflexions sur l'Art du Roman* (1927), de Henri Massis; além de *ABC of Reading*, de Erza Pound (1934). Importante lembrar que os mais importantes escritos de Ortega y Gasset sobre a arte do romance são de 1914 e 1925, portanto no mesmo período dos primeiros livros a se ocuparem com a ficção do ponto de vista técnico e não apenas teórico¹⁷.

Roberto Aras, em comunicação no *I Seminário Internacional José Ortega y Gasset – o Mundo como ensaio ou a Poesia do Pensar*, no dia 1 de dezembro de 2015, no auditório do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB), lembra como a preocupação de Ortega y Gasset com o assunto¹⁸ remonta aos anos de juventude do filósofo. Já é tema de uma discussão com Herman Cohen em Marburgo a propósito do *Quijote*, no início dos anos 1900 e surge com a amizade com Pío Baroja iniciada em 1905. Vem daí “Ideas sobre Pío Baroja” e “Una primera vista sobre Baroja”, ambos de 1910, e que formaram parte de *El Espectador* com o título de “Pío Baroja, anatomía del alma dispersa”, redigido em 1912. A partir de então, diz Aras:

La elaboración de una teoría sobre la novela – que ya se había iniciado en “Adán en el Paraíso” (1910) con la exploración del problema de los géneros literarios – va adquiriendo en ambos pensadores una dimensión cada vez mayor, no exenta de rispideces, desacuerdos y refutaciones. Este contrapunto le servirá para ensayar argumentos e ilustrar alternativas, de manera que su teoría en desarrollo adquiere la fisonomía de una construcción constante, que parece no tener las ambiciones universales de otros autores que se ocuparon de la novela, como Gyorgy Lukács (*La teoría de la novela*, 1916) o Mijail Bajtín (*Teoría y estética de la novela*). Más allá de la amistad, Ortega elige a Baroja para polemizar sobre la novela “porque descubre a través de la evolución del género novelesco la evolución y crisis del racionalismo moderno” y es, precisamente, en las

¹⁷ Consideramos importante fazer dialogar os textos de Ortega y Gasset com trabalhos contemporâneos como os de David Lodge (*A Arte da Ficção*), James Wood (*Como Funciona a Ficção*), Stephen Koch (*Oficina de Escritores – Um Manual para a Arte da Ficção*) e John Gardner (*A Arte da ficção*), todos eles amplamente utilizadas em cursos acadêmicos de Escrita Criativa (*Creative Writing*) no Brasil e em outros países.

¹⁸ ARAS, Roberto. «Ortega y Borges: desencuentros sobre la novela». *Comunicação no I Seminário Internacional José Ortega y Gasset – o Mundo como ensaio ou a Poesia do Pensar*, no auditório do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 1 de dezembro de 2015.

novelas del autor donosterra donde considera que se ejemplifica el conflicto latente entre el positivismo y su superación fenomenológica y raciovialista. (...) Este debate ideológico se extiende por varios años y desde distintas tribunas de acuerdo con la siguiente cronología: los mencionados "Ideas sobre Pío Baroja" y "Una primera vista sobre Baroja" de 1911, y "Pío Baroja, anatomía del alma dispersa", "La voluntad del barroco" y "Calma política: un libro de Pío Baroja" de 1912; Baroja, "Sobre la manera de escribir novelas, 1918 (incluido en *Las horas solitarias*); Ortega, respuesta al "Prólogo" de *Páginas escogidas*; Artículo-entrevista sobre *Las figuras de cera* publicado en *El Sol* el 26 de noviembre de 1924; Ortega, "Sobre la novela", siete artículos en *El Sol* entre el 10 de diciembre de 1924 y el 11 de enero de 1925 (luego se publicará como libro bajo el título *Ideas sobre la novela*); finalmente, Baroja, "Prólogo casi doctrinal sobre la novela", *Revista de Occidente*, N° 21, marzo de 1925 (incorporado como prólogo a *La nave de los locos*)¹⁹

2. Um filósofo sentimental

Em *O romancista ingênuo e o sentimental*, o escritor turco Orhan Pamuk, Prêmio Nobel de Literatura em 2006, distingue dois tipos de ficcionistas: os ingênuos, que fazem seu trabalho espontaneamente, e os "sentimentais", que pensam sobre sua escrita também desde um ponto de vista técnico. A expressão tem origem no ensaio "Sobre a poesia ingênua e sentimental" (1795), de Friedrich Schiller (1759-1805) e Pamuk usa as expressões com seus mesmos sentidos, porém aplicados ao romance. Diferentemente do ingênuo, o poeta sentimental "está extremamente consciente do poema que escreve, dos métodos e técnicas que utiliza e do artifício envolvido no seu empreendimento", diz Pamuk²⁰.

Na mesma direção, em *Meditaciones del Quijote*, Ortega y Gasset afirma: "El arte es la técnica, es el mecanismo de la actualización, frente al cual aparece el acto creador de los bellos objetos como la función poética primaria y suprema"²¹. Num sentido semelhante ao de Pamuk, poderíamos dizer que Ortega y Gasset é, além de o mais importante filósofo espanhol do século

¹⁹ ARAS, Roberto. «Ortega y Borges: desencuentros sobre la novela», 1 de dezembro de 2015.

²⁰ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Companhia das Letras. São Paulo, 2010, p. 18.

²¹ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Vol I. Taurus-Fundación Ortega y Gasset, Madrid, p. 804.

XX, um escritor *sentimental*, uma vez que reflete sobre questões técnicas e inclusive defende um modelo de romance. Interessa-nos o fato de Pamuk citar o filósofo espanhol na seguinte passagem de *O Romancista ingênuo e o sentimental*, produto de uma conferência em Harvard, das mesmas onde E.M. Foster proferiu seu *Aspectos do Romance* e Italo Calvino as *Seis propostas para o próximo milênio*:

No livro que escreveu sobre *Dom Quixote*, José Ortega y Gasset diz que lemos romances de aventura, novelas de cavalaria, romances baratos (histórias de detetive, de amor, de espionagem e por aí fora) para ver o que acontece na sequência; mas lemos o romance moderno (o que hoje chamamos o “romance literário”) por sua atmosfera. De acordo com Ortega y Gasset, o romance de atmosfera é algo mais valioso. É como uma “paisagem pintada” e contém bem pouca narrativa.

Mas lemos um romance – seja com muita narrativa e ação, seja sem narrativa nenhuma, como uma paisagem pintada – sempre da mesma forma fundamental. Nosso procedimento habitual consiste em acompanhar a narrativa e tentar descobrir o significado e a ideia principal sugeridos pelas coisas que encontramos. Ainda que um romance, assim como uma paisagem pintada, apresente uma a uma, muitas folhas de árvores individuais, sem narrar um só acontecimento (o tipo de técnica usada por exemplo, no *nouveau roman* francês de Alain Robbe-Grillet ou Michel Butor), começamos a meditar no que o narrador está tentando sugerir dessa maneira e no tipo de história que essas folhas acabarão formando. Nossa mente busca um motivo, uma ideia, um *centro secreto*.²²

Esta referência ganha ainda mais importância pelo fato de o escritor e professor de Literatura na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, ter a ideia de “centro secreto” como elemento técnico fundamental da construção do romance. A partir dele o autor desenvolve toda a sua perspectiva da construção romanesca, que se faz de uma maneira não-cartesiana ao estabelecer um centro que precisa ser decifrado pelo leitor seguindo a narrativa com a profundidade e ambiente criados pelo romancista. Diz Pamuk:

Buscamos o centro secreto do romance com extrema atenção. Essa é a operação que nossa mente executa com mais frequência quando lemos um romance, esteja ela ingenuamente inconsciente disso ou sentimentalmente reflexiva. O que distingue o romance de outras

²² PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. pp. 21-22.

narrativas literárias é o fato de que ele tem um centro secreto.(...) O que basicamente separa o romance do poema épico, da novela medieval ou da tradicional narrativa de aventuras é a ideia de um centro. O romance apresenta personagens muito mais complexas que as da epopeia; focaliza gente comum e escava todos os aspectos da vida cotidiana.²³

É curioso que esses elementos também estejam, embora não formulados da mesma forma, já nas *Meditaciones del Quijote*. Conforme Ortega y Gasset, a aproximação a uma obra de arte não poderia ser direta, reta, mas em círculos, em navegações (até o seu centro):

El secreto de una genial obra de arte no se entrega de este modo a la invasión intelectual. Diríase que se resiste a ser tomado por la fuerza, y sólo se entrega a quien quiere. Necesita, cual la verdad científica, que le dediquemos una operosa atención, pero sin que vayamos sobre él rectos, a uso de venadores. No se rinde al arma: se rinde, si acaso, al culto meditativo. Una obra del rango del *Quijote* tiene que ser tomada como Jericó. En amplios giros, nuestros pensamientos y nuestras emociones, han de irla estrechando lentamente, dando al aire como sonos de ideales trompetas.²⁴

Diríamos, com Pamuk e Ortega y Gasset, que o romance moderno desdobra no tempo uma aproximação a este centro, a partir de “navegações”, com “morosidade”, “atmosfera”, “realismo” e “psicologia imaginária”, para usar termos orteguianos – muito mais que o foco na ação e suas peripécias, próprias das histórias horizontais – os quais analisaremos a seguir, em *Ideas sobre la novela* e posteriormente nas *Meditaciones*.

O filósofo madrilenho inicia *Ideas sobre la novela* dizendo que mais de uma vez já se colocou a meditar sobre “la anatomía y fisiología de estos cuerpos imaginarios que han constituido la fauna poética más característica de los últimos cien años”²⁵. Um gênero que, mesmo depois de seu desenvolvimento a partir de Cervantes, começava, segundo ele, a minguar em termos de mercado. Passa então a analisar o que considera serem as causas desta suposta decadência comparativamente à sua vigência no período anterior entre o público leitor. Para o filósofo, um dos principais problemas do romance em

²³ PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*, pp. 26-27.

²⁴ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*, Vol. I, p. 761.

²⁵ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*, Vol. III, p. 879.

sua época seria um esgotamento de temas. A questão seria que por décadas o romance teria vivido da novidade de seus assuntos, algo que decaía naquele momento (de homogeneização e massificação), segundo o autor: “Por eso parecieron legibles muchas novelas que hoy resultan insoportables. Por algo se llama al género «novela», es decir, 'novedad'”.²⁶ No entendimento de Ortega y Gasset, o romance até o início do século XX esteve perto de um mero noticiário em forma de narrativas, viveu muito bem de diversos temas que, no entanto, já não se constituíam mais em novidades para o leitor do início do século XX, devido a uma série de transformações sociais, culturais e comportamentais. Portanto a ideia de “novela”²⁷, de coisa nova, nem mesmo se justificava mais.

O romance como fonte de novidades estaria secando num período em que o público ansiava por cada vez mais novidades, ao mesmo tempo em que (pelo menos parte dele) se tornava mais rigoroso e exato que os leitores do século XIX. Então, segundo Ortega y Gasset, paralelamente ao esgotamento crescia a exigência de temas ainda mais novos, até se produzir no leitor um embotamento da capacidade de se se impressionar com o repetidamente apresentado. Este suposto esgotamento do gênero afetaria até mesmo bons romances antigos, já que bem poucos teriam se salvado do naufrágio no aborrecimento do leitor.

Nesse caso, os leitores do século XX estariam mais atentos à capacidade de descrição e de apresentação dos personagens que até então. Haveria um refinamento do gosto do público em relação ao romance e uma exigência técnica maior. Como os temas estivessem supostamente se esgotando, o escritor, defendia Ortega y Gasset, precisava compensar o leitor com mais qualidade técnica os demais ingredientes do romance. Um exemplo: Honoré de Balzac (1799-1850), para Ortega y Gasset, parecia-lhe ilegível, salvando-se um ou dois livros, afinal...

²⁶ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*, Vol. III, p. 881.

²⁷ Em português, romance.

Nuestro aparato ocular, hecho a espectáculos más exactos y auténticos, descubre al punto el carácter convencional, falso, de *à peu près*, que domina el mundo de la Comedia Humana. Si se me pregunta por qué la obra de Balzac me parece inaceptable (Balzac mismo, como individuo, es un ejemplar magnífico de humanidad), responderé: 'Porque el cuadro que me ofrece es sólo un chafarrinón.'²⁸

Para Ortega y Gasset, a distinção entre mera alusão e autêntica presença é decisiva em toda a arte, mas muito especialmente no romance. E é aí que os grandes ficcionistas se diferenciam dos menores, para ele. Assim, assinala que se esquadrihamos a evolução do romance, passando pelo grande salto técnico que representou Cervantes, até o século XX, veríamos que o gênero foi deixando de ser pura narração, ou seja, alusão, para passar a ser representação (e representação cada vez mais precisa). No começo, segundo o filósofo, com a simples novidade do tema o leitor podia sentir prazer apenas com a narração. A aventura, assim, interessava mais que tudo, mas os temas por si mesmos deixaram de atrair e então o que nos daria prazer na literatura teria passado a ser não tanto o destino ou a aventura dos personagens, mas a presença deles. O leitor quer vê-los diretamente, entendê-los, sentir-se imerso em seu mundo. De narrativo e indireto, o gênero foi se fazendo descritivo, direto, “presentativo”. Comenta Ortega y Gasset:

el imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que los veamos con nuestros propios ojos. Analícense las novelas antiguas que se han salvado em la estimación de los lectores responsables, y se verá como todas emplean esse mismo método autóptico. Más que ninguna, el Quijote. Cervantes nos satura de pura presencia de sus personajes. Asitimos a sus auténticas conversaciones y vemos sus efectivos movimientos. La virtud de Stendhal se nutre de la misma fuente.²⁹

Para Ortega y Gasset, Fiódor Dostoievski (1821-1881) era dos poucos autores do passado ainda vigentes no início do século XX, por realizar o que seria o âmago do que o filósofo chama de “gênero moroso”: a profundidade de seus personagens, no entanto não a partir da simples articulação com a realidade e seus tipos psicológicos, mas da realização de um hermético e bem

²⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Vol III, p. 882.

²⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Vol III, pp. 882-883.

constituído mundo ficcional habitado por “psicologias imaginárias”. Acontece, diz, que no começo do desenvolvimento do romance a simples narração da novidade do tema podia fazer o leitor sentir prazer. Nos livros antigos, a aventura interessava mais que tudo, a horizontalidade e a agilidade, mas os temas por si mesmos teriam deixado de atrair e então o que daria prazer ao leitor de ficção dos anos 20 do século passado passara a ser não tanto o destino ou a aventura dos personagens, mas a “presença deles” e sua densa apresentação. Este será o núcleo da ideia orteguiana de romance: o gênero teria passado a ser mais lento, trabalhando a psicologia imaginária dos personagens e sua presença feita por meio da técnica avançada capaz de criar um todo hermético e autônomo. Ao ler, diz o autor, o que o leitor moderno quer é ver diretamente os personagens, entendê-los, sentir-se imerso em seu mundo.

Na literatura é necessário que vejamos a vida das figuras e que se evite referir-se a elas. Toda referência, relação, narração, não faz senão sublinhar a ausência daquilo que se refere, relata e narra. Assim, o maior erro está em que o romancista defina seus personagens, de maneira artificial e com suas estruturas à vista, afinal a literatura é o contrário da ciência, cujo sentido de existência é a definição:

La misión de la ciencia es elaborar definiciones. Toda ella consiste en un metódico esfuerzo para huir del objeto y llegar a su noción. Ahora bien, la noción o definición no es más que una serie de conceptos, y el concepto, a su vez, no es más que la alusión mental al objeto. El concepto de rojo no contiene rojedad ninguna; es él meramente un movimiento de la mente hacia el color así llamado, un signo o indicación que hacemos en dirección a él³⁰.

Ao argumentar sobre a diferença de perspectiva entre a ciência e o romance, lembra o que Wilhelm Wundt (1832-1820) fala sobre a forma mais primitiva do conceito: o gesto indicativo com o dedo indicador. Segundo Wundt, a criança começa por querer agarrar todas as coisas, que acredita sempre próximas a ele, mas depois de muitos fracassos renuncia a tentar pegá-las, contentando-se então com estender a mão. Esta seria a origem

³⁰ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Vol III, p. 883.

indicativa do conceito, um mero apontar, um designar algo. O contrário da arte do romance.

A la ciencia no le importan las cosas, sino el sistema de signos que pueda sustituirlas. El arte tiene una misión contrapuesta y va del signo habitual a la cosa misma. La mueve un magnífico apetito de ver. En buena parte tiene razón Fiedler cuando dice que el propósito de la pintura no es más que darnos una visión más plena, más completa de los objetos que la lograda en nuestro trato cotidiano con ellos. Yo creo que en la novela acaece lo mismo. En sus comienzos pudo creerse que lo importante para la novela es su trama. Luego se ha ido advirtiendo que lo importante no es lo que se ve, sino que se vea bien algo humano, sea lo que quiera.

Mirada desde hoy, la novela primitiva nos parece más puramente narrativa que la actual. Pero esto necesita ser depurado. Tal vez se trata de un error. Tal vez el primitivo lector de novelas era como es el niño que en unas pocas líneas, en un simple esquema cree ver, con vigorosa presencia, íntegro el objeto. (El arte plástico primitivo y ciertos nuevos descubrimientos psicológicos de extraordinaria importancia prueban esto). En tal caso, la novela no habría en rigor variado: sería su actual forma descriptiva, o, mejor, presentativa, tan sólo el nuevo medio que ha sido preciso emplear para obtener sobre una sensibilidad gastada el mismo efecto que en almas más elásticas producía la narración.

Si en una novela leo: «Pedro era atrabiliario», es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario: que él me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como ser atrabiliario. En suma, ha de hacer como el pintor impresionista, que sitúa en el lienzo los ingredientes necesarios para que yo vea una manzana, dejándome a mí el cuidado de dar a ese material su última perfección. De aquí el fresco sabor que tiene siempre la pintura impresionista. Nos parece que vemos los objetos del cuadro en perpetuo status nascens. Y toda cosa tiene en su destino dos instantes de superior dramatismo y ejemplar dinamicidad: su hora de nacer y su hora de fenecer o status evanescens. La pintura no impresionista, cualesquiera sean sus restantes virtudes, tal vez en otro orden superior a las de aquél, tiene el inconveniente de que ofrece los objetos ya del todo concluidos, muertos de puro acabados, hieráticos, momificados y como pretéritos. La actualidad, la reciente presencia de las cosas en la obra impresionista les falta siempre.³¹

O romance seria diferente de narração. Esta seria o simples contar peripécias. A aventura apenas, no entanto, não lhe interessaria e “por eso, al concluir el novelón nos sentimos con mal sabor en la boca, como habiéndonos

³¹ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Vol III, pp. 883-884.

entregado a un goce bajo y vil”³². A questão é que a aventura, a trama, é apenas o pretexto, é apenas o fio que reúne as pérolas em um colar. É um fio, imprescindível, mas um fio, pois a prova de que não é o argumento que importa em um romance, segundo Ortega y Gasset, é que podemos contá-lo em bem poucas palavras. Mas o que o leitor precisaria era que o autor se detivesse a fazer o texto dar voltas em torno dos personagens. Nos satisfazemos ao nos sentir impregnados e como que saturados deles e de seu ambiente, ao percebê-los como velhos amigos habituais de quem sabemos tudo.

Por esto es la novela un género esencialmente retardatario - como decía no sé si Goethe o Novalis -. Yo diría más: hoy es y tiene que ser un género moroso - todo lo contrario, por tanto, que el cuento, el folletín y el melodrama. (...)

Recuérdese ahora las novelas mayores del pasado que han conseguido triunfar de las enormes exigencias planteadas por el lector del día y se advertirá que la atención nuestra va más a los personajes por sí mismos que a sus aventuras. Son Don Quijote y Sancho quienes nos divierten, no lo que les pasa. En principio, cabe imaginar un Quijote de igual valor que el auténtico, donde acontezcan al caballero y su criado otras aventuras muy diferentes. Lo propio acaece con Julián Sorel o con David Copperfield. (...) Nuestro interés se ha transferido, pues, de la trama a las figuras, de los actos a las personas.³³

Por este conjunto de elementos é que, enquanto outros grandes declinam, Dostoievski se instala no lugar mais alto da história do romance, para Ortega y Gasset. Trata-se de um autor que sabe como ninguém construir uma psicologia imaginária para seus personagens, criar elementos de estranhamento e aprofundamento da existência humana, de maneira lenta e progressiva, sem jamais ceder a elementos plásticos superficiais ou abruptos movimentos sem justificativas reais, mais que realistas, além de um profundo senso do humano. Uma perspectiva viva de seus personagens sem precisar, para isso, que a movimentação e a peripécia sejam os elementos centrais das narrativas:

Se atribuye el interés que sus novelas suscitan a su materia: el dramatismo misterioso de la acción, el carácter extremadamente patológico de los

³² ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Vol III, p. 884.

³³ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Vol III, p. 885.

personajes, el exotismo de estas almas esclavas, tan diferentes en su caótica complexión de las nuestras, pulidas, aristadas y claras. No niego que todo ello colabore en el placer que nos causa Dostoievsky; pero no me parece suficiente para explicarlo. Es más, cabría considerar tales ingredientes como factores negativos, más propios para enojarnos que para atraernos. Recuerde el que ha leído estas novelas que envuelta en la complacencia dejaba en él su lectura cierta impresión penosa, desapacible y como turbia.³⁴

Ortega y Gasset também faz uma comparação entre o teatro clássico francês e o espanhol do *siglo de oro* para criticar o caráter pouco aprofundado, pouco lento, deste e que nos serviriam para pensar na diferenciação entre um romance “moroso” do focado na ação. A tragédia francesa reduz ao mínimo a ação. Já o teatro espanhol é um acúmulo de peripécias. Por seu lado, o trágico francês procura, sobre a tela de uma “história” muito conhecida e que por si mesma não interessa, destacar apenas três ou quatro momentos significativos. Evita a aventura ou peripécia externa e seus acontecimentos servem apenas para “bordar” certos problemas íntimos. Com esse modelo, o autor e o público se satisfazem não tanto nas paixões dos personagens e nas suas dramáticas consequências, mas na análise dessas paixões. Assim:

a) No teatro espanhol, não é frequente ou, pelo menos, não é importante a anatomia psicológica dos sentimentos e personagens: “se usa de ellos como de un trampolín para que el drama o aventura dé su gran brinco elástico. (...) No es, sin embargo, el análisis psicológico la intención última de la tragedia francesa”.³⁵

b) A arte trágica francesa é a arte de não abandonar-se, mas: “(...) de buscar siempre para el gesto y el verbo la norma mejor que debe regularlos. En suma, transparece en él ese afán de selección, de mejoramiento reflexivo (...) Lo orgiástico, el abandono es característico de lo popular en todo orden”.³⁶

c) Caberia resumir as duas atitudes vitais mais antagônicas. Não seleção e modo, mas paixão e abandono... “(...) para la una - la noble, exigente - el

³⁴ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p. 890.

³⁵ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p. 887.

³⁶ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p. 887.

ideal de la existencia es no abandonarse, eludir la orgía, al paso que para la otra -la popular- vivir es entregarse a la emoción invasora y buscar en la pasión, el rito o el alcohol, el frenesí y la inconsciencia (...) Sin duda que esta sed alcohólica de apasionamiento posee escasa grandeza”.³⁷

d) Em geral, a personalidade de homens e mulheres é desfocada no teatro espanhol. Não são suas pessoas o mais interessante, mas que se lhes faça rodar pelo mundo arrastados por um torvelinho de aventuras. “La sustancia de placer que encierra nuestro teatro es del mismo linaje dionisiaco que el arrobó místico de los frailes y monjitas del tiempo, grandes bebedores de exaltación. Nada contemplativo, repito. Para contemplar son precisas frialdad y distancia entre nosotros y el objeto. El que quiera contemplar un torrente lo primero que debe hacer es procurar no ser arrastrado por él”.³⁸

e) No drama castelhano o essencial é a peripécia, o destino acidentado e junto a isso a lírica ornamentação do verso estofado. “En la tragedia francesa lo más importante es el personaje mismo, su calidad ejemplar y paradigmática. (...) En Lope de Vega, por el contrario, hallamos más bien pintura que escultura. Un vasto lienzo lleno de tinieblas y luminosidades, donde todo alienta colorido y gesticulante.”³⁹

f) Contrapor uma arte de figuras a uma arte de aventuras... “Pues sospecho que la novela de alto estilo tiene hoy que tornar, aunque en otro giro, de éstas a aquéllas y más bien que inventar tramas por sí mismas interesantes - cosa prácticamente imposible-, idear personas atractivas”.⁴⁰

Essas passagens de *Ideas sobre a novela* expõem o que pensa o filósofo sobre o gênero moroso, da mesma forma que o teatro espanhol se diferencia do francês, porque este se basearia em uma maior lentidão, aprofundamento dos personagens em vez de acentuar a peripécia e o foco na ação. Com isso, Ortega y Gasset delinea o que pensa também sobre o romance e como ele

³⁷ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p. 888.

³⁸ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, pp. 888-889.

³⁹ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p. 889.

⁴⁰ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p. 889.

deveria se desenvolver para dar conta do que pensa como nova sensibilidade do público leitor europeu de seu tempo.

Ao contrapor uma arte de figuras a uma arte de aventura complementa o que já havia escrito em 1914:

- a) o romance é presença dos personagens com psicologia imaginária;
- b) possui um realismo mais complexo, em que o real e o ideal se fundem, principalmente depois do surgimento de um personagem fundamental, *Don Quijote*;
- c) atualiza a narrativa e utiliza a descrição mais que o simples narrar e;
- d) cria atmosfera, juntamente à ação.

As origens dessa perspectiva estão nas *Meditaciones del Quijote* (1914), em que Ortega y Gasset diferencia o romance da épica. Cervantes está no cume do Renascimento, era de superação da Idade Média. É a época que já aprendeu com a física de Galileu e em que vê nascer a primazia do psicológico, da consciência, do subjetivo, diferentemente de um mundo antigo, de pura corporeidade. O *Quijote*, diz Ortega, é a flor deste período em que passa a periclitar a épica. Salva-se a aventura, mas como pungente ironia. “La realidad de la aventura queda reducida a lo psicológico, a un humor del organismo, talvez. Es real, enquanto vapor de un cerebro. De modo que su realidad es, más bien, la de su contrario, la de lo material”⁴¹.

Assim, o romance de aventura é a maneira ingênua, direta, de viver as coisas imaginárias e significativas. O romance realista seria uma segunda maneira, oblíqua, irônica em relação à realidade. Mas não é só o *Quijote* que foi escrito contra os livros de cavalaria, e em consequência leva-os dentro, mas é o próprio gênero literário romance que consiste nesse movimento. O romance precisa ser visto obliquamente como forma de destruição do mito, como crítica do mito, em que a realidade sai da inércia e adquire poder ativo. A

⁴¹ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Vol III, p. 811.

realidade não se faz poética, nem penetra na obra de arte, exceto no gesto ou no movimento únicos de reabsorver o ideal. Trata-se de processo inverso ao da novela de imaginação. A novela realista descreve o processo mesmo, e a outra, só o objeto produzido⁴².

Romance seria justamente o contrário da épica porque o tema da épica é o passado, o mítico, o ideal, uma distância que preserva o legendário da corrupção. O romance, não. Ele é o contrário do arcaísmo, do fechamento no mito, nos objetos essenciais e exemplares. É um gênero criador, diferentemente da épica, que é apenas imitação técnica do ideal. O poeta homérico sabe que seu canto não é seu, não tem ânsia de originalidade. Diferentemente, no romance ...

(...) en ella encontramos la contraposición del género épico. Si el tema de este es el pasado como tal pasado, el de la novela es la actualidad como tal actualidad. Si las figuras épicas son inventadas, si son naturalezas únicas e incomparables que por sí mismas tienen valor poético, los personajes de la novela son típicos y extrapoéticos: tómanse, no del mito, que es já un elemento o atmosfera estética y creadora, sino de la calle, del mundo físico, del contorno real vivido por el autor y por el lector.⁴³

A ficção grega é história corrompida pelo mito, da mesma forma que toda história de imaginação (conto, balada, lenda e livros de cavalaria) o é. Por isso, são livros de imaginação, que narram, ao contrário do romance, que descreve. Para o filósofo, a narração é a forma em que existe para nós o passado e só nos cabe narrar o que passou, quer dizer, o que não é. Já em relação ao atual, devemos descrever⁴⁴. Ortega refere-se neste ponto a três dos quatro movimentos necessários para se contar uma história, conforme Jane Tutikian e Pedro Gonzaga, em *Escreva! – Guia de Escrita Criativa*: diálogo, narração, descrição e digressão. Apenas este último não é tematizado pelo filósofo nas referidas obras:

⁴² ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p. 812.

⁴³ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*, Vol. I, p. 804.

⁴⁴ “Dispomos de apenas quatro movimentos possíveis para passar as imagens e todos os outros estímulos sensoriais ao suporte textual. Se contarmos o que estamos ‘vendo’, estaremos narrando. Se apresentarmos os detalhes do que estamos vendo, isso nos levará a uma descrição, externa (detalhes do cenário) ou interna (análise da psicologia dos personagens). Se pararmos para refletir (em terceira ou primeira pessoa) sobre o que está acontecendo, teremos uma digressão”. TUTIKIAN, Jane e GONZAGA, PEDRO. *Escreva! Guia de escrita criativa*. Leitura XXI, Porto Alegre, 2015, p. 85.

Aparte los discreteos de algunos diálogos, el instrumento poético en el libro de caballerías es, como la épica, la narración. Yo tengo que discrepar de la opinión recibida que hace de la narración el instrumento de la novela. (...) el libro de imaginación narra; pero la novela describe. La narración es la forma en que existe para nosotros el pasado, y sólo cabe narrar lo que pasó; es decir, lo que ya no es. Se describe, en cambio lo actual⁴⁵.

Para Ortega y Gasset, interessa-nos a descrição no romance precisamente porque não nos interessa o descrito. Apontando uma reflexão sobre linguagem, diz que diferentemente do romance a narração deve justificar-se por seu assunto, e será tanto melhor quanto mais sumária, quanto menos se interponha entre nós e o acontecido. Por isso, afirma Cervantes que escreve seu livro contra os de cavalaria, em busca de uma nova poética. Conforme Ortega y Gasset a crítica de sua época havia perdido a atenção para este propósito de Cervantes, ou seja que o romancista espanhol procurava um grau de realismo e de atualização dos temas, contra uma sensibilidade antiga focada na aventura e na imaginação. Há, diz Ortega y Gasset, um vício em uma droga da imaginação, que “nos permite escapar al peso grave de la existencia”⁴⁶. Embebidos nessa droga...

Nosotros vamos lanzados en la aventura como dentro de un proyectil y en la lucha dinámica entre este, que avanza por la tangente, que ya escapa, y el centro de la tierra que as sujetarlo, tomando partido de aquél. Esta parcialidad nuestra aumenta con cada peripécia y contribuye a una especie de alucinación, en que tomamos por un instante la aventura como verdadera realidad.⁴⁷

Numa distinção entre as esferas da idealidade e realidade, Sancho está visivelmente do lado da realidade, mas onde colocar *Don Quijote*? Ele é, diz Ortega y Gasset, a aresta na qual se cortam ambos os mundos: o real e o ideal. Faz parte da realidade a partir de sua indômita vontade, a vontade de aventura, mas é real e quer “realmente” as aventuras, diferentemente dos personagens de até então que as viviam, eram levados por elas, em vez de as desejarem. De certa forma, a complexidade do *Quijote* o faz o primeiro personagem real mas cujo interior é vontade de aventura, de imaginação, na

⁴⁵ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p. 806.

⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p.807.

⁴⁷ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p. 808.

qual “(...) la realidad penetra en la poesia para elevar a una potencia estética más alta la aventura. (...) De modo que aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria, lleva dentro de sí infartada la aventura”.⁴⁸

O romance consiste num mote do filosofar orteguiano. Para Ortega y Gasset, a forma-romance, a partir de Cervantes é a grande contribuição espanhola ao pensamento ocidental e constitui-se como centro de uma visão raciovital (articulando razão e vida) que, na opinião de Ortega y Gasset, pode significar uma superação tanto do realismo quanto do idealismo⁴⁹. Todo romance leva dentro o Quixote. Da mesma maneira que todo poema épico leva em si, como o fruto, o carço, a Ilíada, diz o filósofo.

3. Polêmicas em torno de um gênero neutro

Roberto Aras lembra⁵⁰ que Ortega y Gasset, diante de certa atmosfera pessimista em relação à decadência do gênero romance, pensa, no entanto, em sua renovação como forma e se anima a estabelecer não apenas seus traços, como se convence de que um novo romance está emergindo na produção da época. Não contente com uma teoria, oferece por meio de sua *Revista de Occidente* “una colección de obras aceptadas desde los presupuestos que hemos enunciado y a la que designa como *Nova novorum*: la primera es *Vispera del gozo*, de Pedro Salinas, y le siguen *El profesor inútil* y *Paulita y Paulina* de Benjamín Jarnés, *Pájaro pinto* y *Luna de copas* de Antonio Espina y *¡Tarari!* de Valentín Andrés Álvarez.” Suscitou uma imediata reação nos dois lados do Atlântico. O mexicano Jaime Torres Bodet, em “Reflexiones sobre la novela”, de 1928, desconfia das conclusões orteguianas, assim como Jorge Cuesta em artigo na revista *Ulises*. Na Argentina, a reação foi ampla e

⁴⁸ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas*. Vol III, p. 810.

⁴⁹ Algo semelhante diz Milan Kundera, no primeiro capítulo de seu *A Arte do Romance* (1986), “A herança depreciada de Cervantes”, em que defende o romance como potente instrumento de perscrutação da realidade e de enfrentamento do esquecimento do ser da era moderna.

⁵⁰ ARAS, Roberto. «Ortega y Borges: desencuentros sobre la novela», 1 de dezembro de 2015.

bastante duradoura chegando até a década de 40. Vários foram os protagonistas das discussões com Ortega y Gasset.⁵¹

A polêmica maior se relacionava com a crítica orteguiana à ação e a primazia que dava aos personagens e sua atmosfera. A maioria dos autores contrários a Ortega se opunha a um tipo de narrativa de processos mentais sem conflitos dramáticos, que poderiam parecer como uma “coleção de fotografias”, como o faz Adolfo Bioy Casares contra o romance psicológico. No “Prólogo” para a *Antología de la literatura fantástica* (1940), afirma que “... el argumento se limita a una suma de episodios, equiparables a adjetivos o láminas, que sirven para definir personajes”⁵²). Arlt chega a chamar este procedimento de “absurdo y antinovelístico. Sin acción no podemos determinar la constante psicológica del personaje”⁵³. O mesmo faz Roger Caillois, em seu artigo “El suicidio de la novela”, uma nota publicada no jornal *La Nación* el 17 de agosto de 1941. Na mesma polêmica, Octavio Paz assegura, diz Aras, que “nuestro tiempo ha mutilado a la novela” propondo-se a voltar “a lo que ha sido desde su nacimiento: épica pura”, dando primazia à narração no lugar da descrição orteguiana. A posição mais contundente foi a de Borges, no

⁵¹ Roberto Arlt, por su parte, publica en 1941 una serie de artículos periodísticos en el diario *El Mundo* cuya cronología es la siguiente: “La vela encendida al sol” (13 de abril); “Aventura sin novela y novela sin aventura” (13 de agosto); “Confusiones acerca de la novela” (22 de agosto); “Galería de retratos” (6 de septiembre); “Necesidad de un diccionario de lugares comunes” (15 de septiembre); “Irresponsabilidad del novelista subjetivo” (2 de octubre); “Acción, límite de lo humano y lo divino” (7 de octubre); “Literatura sin héroes” (13 de octubre) y “Hace falta una escuela para novelistas” (1° de noviembre). Las líneas fundamentales de su exégesis podrían resumirse en estos puntos: crítica a la novela psicológica, primado de la acción y reacción de los personajes, rechazo del subjetivismo, pero sobre todo, “Arlt encuentra en las «aventuras» que provee el mundo de la física y la ciencia moderna «una realidad maravillosa» y «desconocida» que «ningún novelista ha conseguido describir aún, ni ha intentado novelar». Si no hay novedad en la acción dramática, entonces, el culpable es el novelista porque carece de la profesionalidad necesaria para narrar adecuadamente, con sensibilidad expresiva. ARAS, Roberto. «Ortega y Borges: desencuentros sobre la novela», 1 de dezembro de 2015.

⁵² Citado por ARAS. CAPDEVILA, Analía. «Arlt contra Ortega (una polémica sobre la novela)», *Boletín del Centro de Estudios de Literatura Argentina*, N° 8, Universidad Nacional de Rosario, p. 67.

⁵³ Citado por ARAS. CAPDEVILA, Analía. «Arlt contra Ortega (una polémica sobre la novela)», p. 79.

“Prólogo”⁵⁴ ao romance de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, também citado por Aras:

“Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas.”⁵⁵ (...) “Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere intimamente de hoy o diferirá de mañana; pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le Voyageur sur la Terre*, como esta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares.” Y luego desliza una crítica a la novela psicológica: “la novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden.” Ahora bien, esa novela psicológica –con Dostoievski como paradigma– apela a una referencia a lo real que no puede resolverse en la mera copia y exige una construcción (es decir, una «artificialidad») necesaria para dar cuenta de su verosimilitud. Borges simplifica la complejidad de este proceso y prefiere interpretar el realismo como una cotidianidad insípida⁵⁶.

Nem a favor de Borges nem de Ortega y Gasset, em *Ortega y el Género Neutro. Reflexiones sobre el porvenir de la novela*, Rafael Narbona Monteagudo defende que o romance seja um gênero neutro, ou seja, que em si mesmo ele não é nada em definitivo⁵⁷.

⁵⁴ BORGES, Jorge Luis. «Prólogo a *La invención de Morel*», *Obras Completas 4*. Sudamericana, Buenos Aires, 2011, pp. 27-28.

⁵⁵ BORGES, Jorge Luis. «Prólogo a *La invención de Morel*», *Obras Completas 4*. Sudamericana, Buenos Aires, 2011, pp. 27-28.

⁵⁶ ARAS, Roberto. «Ortega y Borges: desencuentros sobre la novela», 1 de dezembro de 2015.

⁵⁷ “Puede ser sistemática o fragmentaria, oblicua o explícita, cerrada o abierta, desmesurada o escueta... Imperfecta, incompleta, em evolución permanente, acompaña al hombre porque guarda com él un estrecho paralelismo. (...) El hombre sigue soportando com dificultad el miedo que le inspira su propia libertad y nunca ha habido género más libre y menos susceptible a reglas y poéticas que la novela. Esa es su grandeza y la garantía de que sobrevivirá a sua agoreros”. MONTEAGUDO, Narbona. “Ortega y el Género Neutro. Reflexiones sobre el porvenir de la novela”. Em *Revista de Estudios Orteguianos*, número 2, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2001.

4. Fórmulas e elixires da narrativa trivial

Nas *Meditaciones del Quijote*, Ortega y Gasset afirma que cada época tem a predileção de um gênero literário e que a literatura é a confissão geral do espírito humano naquele determinado período histórico. O século XIX teria se inclinado excessivamente para a comédia, porque foi um século burguês. O século XX começava tragicômico. E o início de século XXI? Como poderíamos pensar as narrativas atuais a partir das contribuições de Ortega y Gasset? Ainda estão válidas suas aportações? Consideramos o pensamento de Ortega y Gasset útil para o contexto atual, talvez mais que os que polemizaram com o autor na primeira metade do século XX, em função de como os temas criticados por Ortega y Gasset orientam, se não o romance como um todo, boa parte da narrativa de massa consumida nos dias de hoje.

De fato, parece ter crescido o consumo e a produção de um tipo de histórias declaradamente inspiradas na épica, no mito e nos relatos de aventura, elementos já suficientemente criticados por Ortega y Gasset. Christopher Vogler, por exemplo, autor de um dos mais utilizados manuais de escrita criativa da atualidade, *A Jornada do Escritor – estruturas míticas para escritores*, não titubeia em deixar clara sua opção estética, em nome de um certo gosto do público por um tipo-padrão de narrativas. Partindo dos estudos do “monomito”, de Joseph Campbell, em *O Herói de Mil Faces*, e das aportações do russo Vladimir Propp em relação aos contos populares da Rússia, mas sobretudo dos arquétipos de Carl Gustav Jung, Vogler montou um eficiente modelo para as narrativas contemporâneas voltadas para o mercado. Junto ao dele, diversos outros manuais aplicam a “jornada do herói” aos quadrinhos, literatura, cinema, videogames, roteiros de tevê, propagandas políticas, e *storytelling* em geral. Adotado desde 1993 como um dos guias normativos de Hollywood para o trabalho de roteirização, a *Jornada do Escritor* já foi chamada de a “Bíblia da nova indústria”⁵⁸. O livro organiza-se a partir de uma ideia de herói mítico como centro das narrativas mais consumidas na atualidade. A jornada do herói, com seus 12 estágios (1 – mundo comum, 2 – chamado à aventura, 3 – recusa do chamado, 4 – encontro com o mentor,

⁵⁸ VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor – estrutura mítica para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

5 – travessia do primeiro limiar, 6 – testes, aliados e inimigos, 7 – aproximação à caverna misteriosa, 8– provação, 9 – recompensa, 10 – caminho de volta, 11 – ressurreição e, 12 – retorno com o elixir) e os sete arquétipos (1 – herói – 2 mentor – 3 guardião de limiar – 4 arauto – 5 camaleão – 6 sombra e 7 – pícaro) não apenas organizam as narrativas de cinema de mercado ou literatura como também de quadrinhos, propagandas e de *games*⁵⁹. Recombinações e supressões no esquema são estimuladas, mas a estrutura básica se conserva porque “dá certo”, ou seja: chega ao homem-massa atual. Se pensarmos que Ortega y Gasset é autor de uma abordagem bastante importante do tema do homem-massa, no qual o vê como o “mocinho satisfeito pela técnica”⁶⁰ (no caso que nos interessa, pela técnica da narrativa nos meios de comunicação) se poderia talvez chegar a parâmetros interessantes para uma abordagem crítica, no âmbito da escrita criativa.

De forma semelhante, Flavio Kothe chama atenção para o predomínio do que ele chama de “narrativa trivial”, em que na sua estrutura simplória reflete-se “a falta de profundidade e de cultivo da população média que, por sua vez, é mantida assim por meio da trivialidade, que se disfarça por intermédio da diversificação de estruturas de superfície”⁶¹. Embora sempre tenha existido, segundo Kothe tem havido um crescimento deste tipo de narrativa, principalmente depois das intensas mudanças tecnológicas do final do século XX. Para Kothe, a narrativa trivial se diferenciaria da “literatura de massa”, pois, “o conceito de 'literatura de massa' dá-se em função do público receptor, enquanto que o de 'narrativa trivial' se dá em termos de estruturação do texto. O primeiro é uma categoria da sociologia da literatura ou sociologia da comunicação, enquanto o segundo é um termo da ontologia da obra literária”⁶². Ou seja, a trivialidade estaria na própria intenção do gerador dessas histórias, com vistas ao consumo. Para Kothe, nessas narrativas há um gesto semântico que lhe serve de denominador comum e

⁵⁹ CARDOSO, Francieli Gonçalves. «A jornada do herói na narrativa ficcional dos games». *Artefactum – Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia*, ano 7, número 2, 2015.

⁶⁰ Sobre o homem-massa, diz Ortega y Gasset: “Este personaje, que ahora anda por todas partes y dondequiera impone su barbarie íntima, es, em efecto, el niño mimado de la historia humana”. ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Taurus-Fundación Ortega y Gasset, vol IV, Madrid, 2004, p. 435.

⁶¹ KOTHE, Flavio. *A narrativa trivial*. Editora da UnB, Brasília, 1994, p. 20.

⁶² KOTHE, F. *A narrativa trivial*. Editora da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2007, p. 87.

que tem tido um espaço cada vez maior, homogeneizando o ecossistema narrativo da atualidade. A narrativa trivial é um tipo de narração que...

(...) reitera sempre um esquema ético à base de estereótipos, sem jamais realmente aprofundar o que aí se considera o bem e o mal. Através de milhares de variantes de superfícies, dá surpreendentes voltas para acabar chegando ao mesmo lugar. O receptor quer receber a confirmação de seus preconceitos e pré-juízos. Vegeta em vez de pensar. Recebe essa doutrinação como se fosse diversão. Cultiva a passividade, desiste de pensar. Sob a identificação com heróis positivos idealizados, cria o mergulho dionisiaco no inconsciente coletivo, sem levá-lo à conscientização e à superação⁶³.

O fato é que as posições de Borges, Arlt, Bioy Casares e outros na primeira metade do século XX levavam em consideração um contexto totalmente diferente, no qual talvez eles estivessem inclusive mais corretos em suas posições que Ortega y Gasset. Hoje, no entanto, em novas circunstâncias, as narrativas focadas na ação, na peripécia, na velocidade horizontal e na “droga da imaginação” tomaram espaço muito maior que nos tempos em que os textos orteguianos foram escritos. Consideramos serem as aportações do filósofo mais úteis que seus opositores para se elaborar um contraponto a formas e fórmulas da crítica à escrita criativa de massa ou trivial da atualidade, o que talvez não fosse possível (nem mesmo era a intenção) a partir dos críticos de Ortega y Gasset, principalmente os grandes escritores argentinos Borges, Bioy Casares e Arlt. Entretanto, pensar numa crítica a este tipo de narrativa, de massa⁶⁴, de mercado, ou trivial⁶⁵ é altamente relevante para o momento atual, pelo caráter homogeneizador, diminuidor da diversidade cultural e gerador de estereótipos que elas representam: o fato é que aumenta-se o espaço no mercado para histórias com mais conflitos externos que internos, foco na ação mais que na linguagem, final fechado, protagonista único e ativo, tempo linear, causalidade, realidade consistente e pouca... morosidade. Referimo-nos ao que Robert Mckee, em *Story*, chama de Arquitrama (design clássico), em contraposição à Minitrama (modernista) ou Antitrama (pós-modernista). Para o famoso roteirista de Hollywood, e

⁶³ KOTHE, Flávio. *A narrativa trivial*. Universidade de Brasília, Brasília, 2007, p. 11.

⁶⁴ SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1978.

⁶⁵ KOTHE, Flávio. *A narrativa trivial*. Editora da UnB, Brasília, 1994.

autor de outro dos manuais clássicos da escrita criativa da atualidade, a Minitrama diminui o foco na trama, tem final aberto, pode possuir mais de um protagonista. Este é mais passivo que ativo e possui conflitos internos:

A Arquitraba coloca ênfase no conflito externo. Apesar de os personagens frequentemente lidarem com seus fortes conflitos internos, a ênfase recai sobre sua luta nos relacionamentos pessoais, instituições sociais e as forças do mundo físico. Na Minitrama, ao contrário, o protagonista pode lidar com fortes conflitos externos com a família, a sociedade e o ambiente, mas a ênfase recai sobre suas batalhas com seus próprios sentimentos, consciente ou inconscientemente.⁶⁶

Tanto em *Meditación Primera – Breve tratado de la novela* quanto em *Ideias sobre a novela*, Ortega y Gasset se posicionaria contra o que hoje McKee chama de Arquitraba e a favor de uma posição mais próxima de uma Minitrama, ou seja uma posição modernista, com menos foco na ação e mais aprofundamento psicológico (conflitos internos) dos personagens.

Também do ponto de vista da Escrita Criativa nos parecem relevantes as observações orteguianas em favor de uma literatura (e um teatro) de atmosfera, com menos foco na ação e mais compromisso com a lentidão, ou aprofundamento de suas observações, mais autêntico em seu olhar para o mundo que o leve entretenimento. Nos referidos textos, além do mais, Ortega y Gasset não defende um romance psicológico e sim um equilíbrio entre ação e personagens, com a figura do fio entre as pérolas a formar um colar. Não se trata de uma galeria de retratos, mas de uma trama que se harmoniza com esses elementos, em que, como já abordamos, há espaço para a narração, a descrição e o diálogo.

⁶⁶ McCKEE, Robert. *Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Arte e Letras, Curitiba, 2013 p.59

5. Conclusão

Mesmo tendo sido tal posição tachada na época de Bioy Casares e Jorge Luis Borges como “psicológica”, em nosso entendimento trata-se, pelo menos hoje, com a predominância de arquitramas nas narrativas atuais, de uma útil defesa para o romance como gênero moroso, de atmosfera e psicologia imaginária, diríamos da passagem da tradicional Arquitrama para a Minitrama. Ortega y Gasset pode contribuir para a escrita criativa atual com sua ideia de romance como “gênero moroso”, a partir da qual se poderia pensar em uma jornada do “herói lento”, em círculos em busca de um centro, aprofundada em uma psicologia imaginária e num equilíbrio entre ação e atmosfera. Não como rígida normativa, mas como algum contraponto. Essa jornada seria interessante para fazer frente à hegemonia de uma narrativa trivial, fruto dos manuais e sua “jornada do herói”, que passaram a circular a partir da década de 90 do século XX e que se popularizaram como orientadores para elaboração de romances, roteiros de cinema, teatro, animações, quadrinhos, *videogames*, e até mesmo marketing político e de propaganda em geral.

Pensamos também que diferentemente dos seus contemporâneos, os atuais James Wood, em *Como funciona a ficção*; David Lodge em *A arte da ficção*; Stephan Koch, em *Oficina de escritores* e principalmente Orhan Pamuk e Milan Kundera são autores com os quais é possível estabelecer mais diretamente um diálogo com as contribuições de Ortega y Gasset. Tendo de um lado essas aportações orteguianas e, por outro, críticas feitas por autores como Wood, Gardner, Lodge e Mario de Carvalho, entre outros, às linhas seguidas pelos já mencionados mais estabelecidos e utilizados manuais de escrita criativa e roteiro, poderíamos ver que há também uma contribuição importante do espanhol para este debate extremamente atual. O romance como um “gênero moroso” inverte boa parte das fórmulas dos manuais de roteiro ou pelo menos retira o foco de seus principais elementos. Em nosso entendimento, as críticas atuais a manuais e uma defesa de uma escrita criativa que se distancie de um pensamento mais “alterado” e menos “ensimesmado” em relação ao romance e ao cinema coincidem em diversos aspectos com o pensamento de Ortega y Gasset – mesmo quase cem anos

depois. Por isso sua defesa da morosidade do gênero tem, hoje, ainda mais importância que em sua época.

Seria possível pensar em pelo menos dois grandes blocos em termos de escrita criativa: um voltado para a produção de “romances-massa”, “romances de aventura, histórias de detetives, romances baratos”, como diz Pamuk e outro voltado para o que o autor turco chama de “romance literário”, o romance de atmosfera, realista moderno, de Ortega y Gasset, em contraposição às narrativas de aventuras. Um para um leitor-massa, outro para um leitor-autêntico, que busca ler de maneira mais autônoma e aprofundada que heterônoma e superficial⁶⁷. O “homem-massa” é, para Ortega y Gasset, aquele que se desresponsabiliza de fazer a si próprio, que ocupa-se em desocupar-se. Um produto da técnica da virada do século XIX para o século XX, com um comportamento heterônomo, feito de fora. Uma crítica a partir de Ortega y Gasset seria importante como um antídoto ao comportamento de seu personagem filosófico mais conhecido, atualizado como passivo consumidor de velozes arquitramas da virada do século XX para o XXI.

⁶⁷ ASSUMÇÃO, Jéferson. *A Ilustração Vital – a filosofia de Ortega y Gasset como via para o desenvolvimento de uma sociedade leitora*. Bestiário-Fundación Ortega-Marañon-Cátedra Unesco de Leitura-PUC-Rio, Porto Alegre, 2013

Bibliografia

- AMABILE, Luis Roberto. «O Fantasma, o elefante e o sótão: apontamentos sobre escrita criativa na academia». In *Cenário*, número 9, Porto Alegre, 1° semestre 2014.
- ARAS, Roberto. *El Mito em Ortega*. Ediciones Universidad de Navarra, Navarra, 2008.
- ARAS, Roberto. «Ortega y Borges: desencuentros sobre la novela». *Comunicação no I Seminário Internacional José Ortega y Gasset – o Mundo como ensaio ou a Poesia do Pensar*, no auditório do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 1 de dezembro de 2015.
- ARAÚJO, Ricardo. «Ensaio que não procuram a verdade». Em ARAÚJO, Ricardo. (Org.). *Adão no Paraíso*. Editora Cortez, São Paulo, 2002.
- ASSUMÇÃO, Jéferson. «Escrita criativa: a literatura na época de sua infinita reproduzibilidade técnica». Em: LEITÃO, Cláudia; MACHADO, Ana Flávia. (Orgs.) *Por um Brasil Criativo: Significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira*, Banco de Minas Gerais: Código, Belo Horizonte, 2016.
- ASSUMÇÃO, Jéferson. *A Ilustração Vital – a filosofia de Ortega y Gasset como via para o desenvolvimento de uma sociedade leitora*. Bestiário-Fundación Ortega-Marañon-Cátedra Unesco de Leitura-PUC-Rio, Porto Alegre, 2013.
- ASSUMÇÃO, Jéferson. *Homem-massa – Ortega y Gasset e sua Crítica à Cultura Massificada*. Bestiário-Fundación Ortega-Marañon, Porto Alegre, 2012.
- BONILLA, Javier Zamora. «Prólogo» em ASSUMÇÃO, Jéferson. *Homem-massa – A filosofia de Ortega y Gasset e sua crítica à cultura massificada*. Bestiário-Fundación Ortega y Gasset-Gregório Marañon, Porto Alegre, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. «Prólogo a *La invención de Morel*», *Obras Completas 4*. Sudamericana, Buenos Aires, 2011.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Companhia das Letras, São Paulo, 1997.
- CANDIDO, A. «Introdução». Em *Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos 1750-1880*, Ouro sobre azul – Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 2006, p. 23 – 39.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Editora Pensamento, São Paulo, 2013.
- CARDOSO, Franciely Gonçalves. «A jornada do herói na narrativa ficcional dos games». *Artefactum – Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia*, ano 7, número 2, 2015.
- CAPDEVILA, Analía. «Arlt contra Ortega (una polémica sobre la novela)», *Boletín del Centro de Estudios de Literatura Argentina*, N° 8, Universidad Nacional de Rosario.
- CLEMENTE, José Edmundo. *Ortega y Gasset – Estética de la Razón Vital*. Ediciones La Roca, Buenos Aires, 1956.

ASSUMÇÃO, Jéferson. «Em defesa da morosidade: a ideia de romance em Ortega y Gasset». HYBRIS. Revista de Filosofia, Vol. 8 N° Especial: *El mestizaje imposible* ISSN 0718-8382, Septiembre 2017, pp. 175-205

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Objetiva, Rio de Janeiro, 1982.

GARDNER, John. *A arte da ficção*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1997.

HERNÁNDEZ, Ascención. «Ideias sobre literatura em Ortega y Gasset». Em *Revista Brasileira*, n. 77, Rio de Janeiro, 2013.

LIPOVETSKY, G, SERROE, J. *A Estetização do mundo – Viver na era do capitalismo artista*. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

KOCH, Stephen. *Oficina de escritores*. Martins Fontes, São Paulo, 2008.

KOTHE, Flávio. *A narrativa trivial*. Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2007.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1988.

LODGE, David. *A arte da ficção*. L&PM, Porto Alegre, 2009.

LUKÁCS, Georgy. *Teoria do Romance*. Duas Cidades – Editora 34, São Paulo, 2012.

MANCELOS, João de. «Uma nova abordagem interdisciplinar: da escrita criativa aos estudos crítico-criativos». *Revista Eletrônica de Estudos Franceses*, Outono/Inverno 2009. 257-265.

<http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/Carnets/article/view/442/403>

McCKEE, Robert. *Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Arte e Letras, Curitiba, 2013.

MONTEAGUDO, Narbona. «Ortega y el Género Neutro. Reflexiones sobre el porvenir de la novela». Em *Revista de Estudios Orteguianos*, número 2, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2001.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Editora Globo, Porto Alegre, sem data.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Taurus-Fundación Ortega y Gasset, 10 vol, Madrid, 2004.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Companhia das Letras, São Paulo, 2010.

SENABRE, Ricardo. *Espírito de la Letra e Lengua y Estilo de Ortega y Gasset*. Cátedra, Madri, 1985, pp. 11-44.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. Ática, São Paulo, 1985.

TUTIKIAN, Jane; GONZAGA, Pedro. *Escreva! Guia de escrita criativa*. Leitura XXI, Porto Alegre, 2015.

UNAMUNO, Miguel de. *Como se hace una novela*. Cátedra, Madrid, 2009.

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2006.

WOOD, James. *A mecânica da ficção*. Quetzal, Lisboa, 2010.

ZUCKERMAN, Albert. *Como escrever um romance de sucesso*. Mandarim, São Paulo, 1994.