

Realismo: postura e método

Tânia Pellegrini

UFSCar



“É que o mundo de fora também tem o seu ‘dentro’, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo não o vive e é quem realmente o considera ‘estranho’ e ‘de fora’. A palavra ‘dicotomia’ é uma das mais secas do dicionário.”

(Clarice Lispector)

Refrações

Realismo. Termo escorregadio e um tanto impreciso, na sua aparente obviedade tem se mostrado dos mais difíceis de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário. Novamente eixo de forte debate crítico, embora inúmeras vezes tenha sido decretado seu esgotamento, renasce sob múltiplas formas, na prática dos artefatos culturais. Mesmo depois da explosão das vanguardas artísticas do início do século XX, quando passou a carregar uma espécie de estigma, significando conservadorismo e atraso estéticos, seu potencial não se esgotou, permanecendo esmaecido no convívio com outras soluções expressivas, para ressurgir agora com força, suscitando novas interrogações.

Freqüentemente estudado como um fenômeno que se teria iniciado em meados do século XIX, na França, no bojo do positivismo, o termo tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a “reproduzir” aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz. Assim, não existem respostas simples ou definitivas para a espinhosa questão trazida pelo conceito e o debate, de grande complexidade, de nenhuma forma está encerrado.

Desse modo, o fio condutor deste ensaio, de viés histórico-teórico, é a idéia de que o pacto realista continua vivo e cada vez mais

atuante, também na ficção brasileira contemporânea – centro do nosso interesse –, assumindo as mais diferentes formas expressivas, que incluem mesmo as rupturas e transformações efetivadas a partir do Modernismo. Assim, cabem as primeiras considerações a respeito do sentido do termo. No início, a partir do século XVIII, na Inglaterra, e do século XIX, na França, mais do que uma técnica específica, o realismo foi compreendido como um modo de representar com precisão e nitidez os detalhes de um *quotidiano burguês*. Desse modo, seu sentido técnico não pôde fugir de conteúdos referentes à realidade concreta dessa classe social (e também da classe proletária, a quem comumente se relaciona o naturalismo), em oposição a assuntos lendários e/ou heróicos, ligados à aristocracia, que alimentavam as narrativas anteriores.¹

Esse sentido descritivo inicial aos poucos se expandiu e modificou – sobretudo quando transplantado para geografias diferentes –, sendo que, hoje, devido às suas múltiplas modificações e adaptações, uma maneira produtiva de entender o conceito parece ser tomá-lo como *uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade* que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura. A adoção desse ponto de vista permite uma visão histórica do conceito, tornando-o um princípio ativo e dinâmico, apto a acompanhar todas as transformações.

Sob esse enfoque, pode-se afirmar que as formas narrativas contemporâneas do Brasil, tanto as verbais quanto as visuais, ainda levantam de forma aguda o problema, que não se esgota na propalada “crise da representação” e talvez aponte para uma “crise da representação” que é necessário analisar.

Fragmentação e estilização, colagem e montagem, heranças modernistas, *grosso modo* tidas como resultado da famosa crise e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas delas bastante antigas, num conjunto a que se poderia chamar de “realismo refratado”, compondo uma nova totalidade, assim traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, abandono do campo, empobrecimento das classes

¹ Não interessam aqui as diferenças ou semelhanças entre Realismo e Naturalismo, desde que não estamos tratando especificamente de um ‘estilo de época’ ou ‘escola’, mas de uma técnica de representação.

médias, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditório de elementos, gerido por uma concepção política neoliberal e integrado na globalização econômica. Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como *refração*, metaforicamente “decomposição de formas e cores”, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos.

Realidade e ilusão

Se o uso do termo *realismo* tem uma longa história no campo artístico, está também ligado a questões filosóficas de fundo, voltadas para os próprios conceitos de ‘real’ e de ‘realidade’, que se transformaram ao longo dos séculos, impossíveis de explorar aqui. De modo geral, um dos seus sentidos primeiros vincula-se à assertiva da existência objetiva dos *universais* (idéias ou formas com existência independente dos objetos em que são percebidos), no sentido platônico, sendo, então, quase sinônimo de *idealismo*. Esse sentido se perdeu e *realismo* surgiu como uma palavra totalmente nova, apenas no século XIX; em francês, por volta de 1830, e em inglês, no vocabulário crítico, em 1856, sendo que, a partir de então, desenvolveu-se, em termos gerais, como um termo que descreve um *método* e uma *postura* em arte e literatura: primeiro uma excepcional acuidade na representação e depois um compromisso de descrever eventos reais, mostrando-os como existem de fato, sendo que aqui, em muitos casos, inclui-se uma intenção política (WILLIAMS, 1983, p. 259).

Este sentido é base da grande controvérsia centrada na objetivo de ‘mostrar as coisas como realmente são’; visto como uma *postura* geral (envolvendo ideologias, mentalidades, sentido histórico, etc.) e um *método* específico (personagens, objetos, ações e situações descritos de modo real, isto é, de ‘acordo com a realidade’), é geralmente aceito como “ilusão referencial”, o que, na verdade, é o seu aspecto de convenção, de “mentira”, de “máscara”, comum a todas as linguagens e estilos artísticos, pois todos eles são convenções.

É necessário considerar, entretanto, que a importância histórica ligada à questão do realismo é inegável, repousando, em última instância, no fato de que ele faz da realidade física e social (no sentido materialista do termo) a base do pensamento, da cultura e da literatura; seu surgimento está relacionado também à íntima conexão – sobejamente traçada por filósofos e historiadores –, de seus pressupostos básicos com o abandono da crença em valores

transcendentais, ou seja, com o “desencantamento do mundo” iluminista; a força que adquiriu na França deve-se sobretudo ao acontecimentos históricos de 1830 e 1848, que intensificaram sobremaneira a politização das artes e da literatura. Enfim, enquanto *postura e método*, o realismo desde o início negou que a arte estivesse voltada apenas para si mesma ou que representar fosse apenas um ato ilusório, debruçando-se agora sobre as questões concretas da vida das pessoas comuns, representadas na sua prosaica tragicidade.

As análises críticas de viés formalista, que se desenvolveram a partir do conceito de “arte pela arte”, já com Flaubert, *grosso modo*, enfatizando que as formas e estruturas dos textos não devem ser “contaminadas” pela atenção a elementos externos, repõem o problema da representação realista como um *modelo textual* que funciona de modo particularmente sobredeterminado. Barthes, por exemplo, afirma que as coisas e as linguagens são duas realidades distintas e opostas, não podendo a segunda ser ‘cópia fiel’ da primeira. Nas suas palavras: “O realismo não pode ser [...] a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais ‘realista’ não será a que ‘pinta’ a realidade, mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (este mesmo conteúdo é, aliás, alheio à sua estrutura, isto é, ao seu ser), explora o mais profundamente a realidade irreal da linguagem” (BARTHES, 1964, p.164).

É possível dialogar com essa idéia hoje dominante, assumindo um outro ponto de vista: o de que existe uma importância *histórica* ligada à questão do realismo, que é preciso examinar. Essa importância repousa, em última instância, no fato de que ele faz da realidade física e social (no sentido materialista do termo) a *base* sobre a qual se assentam o pensamento, a cultura e a literatura. Aceitar, desse modo, que a literatura esteja voltada apenas para si mesma ou que nada se ‘representa’ além do próprio texto é escamotear a própria idéia de representação, num jogo auto-reflexivo em que o objeto representado desaparece.

O realismo, nesses termos, está indissolúvelmente ligado a outra velha e importante questão, a da ‘representação’, que desempenha um papel central no entendimento da própria literatura, desde Platão e Aristóteles, como se sabe. Platão aceita a literatura como “representação da vida”, mas exatamente por essa razão quer bani-la da *polis*. Já Aristóteles define todas as artes como modos de representação, encarando a ‘imitação’ como uma atividade essencialmente humana: “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos, ele é o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1973, p. 445).

Conhecemos as diferenças fundamentais entre Platão e Aristóteles, em especial no que toca a *mimesis*, termo cuja tradução mais adequada parece aproximar-se justamente de ‘representação’ e não de ‘imitação’. Não cabem aqui longas explanações sobre essas diferenças; vale apenas ressaltar o de Aristóteles, em cuja *Poética*, a *mimesis* é encarada como fato cuja classificação se dá a partir de suas aplicações e das especificidades dos vários gêneros e subgêneros da literatura, estabelecendo umnexo de base para a discussão a respeito da relação entre a arte e o real.

Tal ponto de vista é possível graças a uma nova maneira de encarar justamente a questão da realidade e da verdade. Consciente da natureza particular da representação artística, Aristóteles substitui o princípio de *verdade* em arte pela idéia de ‘verossimilhança’. Esta acentua o fato de que existe um princípio organizador e regras de composição para a arte e que o ato de representar depende delas, do seu caráter de construção, o que vai alimentar todas as reflexões subseqüentes e muitas vezes antagônicas, no interior da crítica e das teorias estéticas, ao longo da história. Todavia, um outro elemento importante pode ser daí depreendido – e que também gerará antagonismos –, a dependência que têm todas as artes das coletividades humanas de que surgem: no caso da literatura, se ela é uma ‘representação da vida’, a representação é justamente o lugar em que a ‘vida’, com toda sua complexidade social e subjetiva, entranha-se na literatura (MITCHELL, 1990, p.15).

O próprio Barthes, quando trata da descrição, enquanto reconhecida técnica preferencial do realismo, afirma: “[ela se] justifica, senão pela lógica da obra, pelo menos através das leis da literatura: o seu ‘sentido’ existe, depende da conformidade, não ao modelo, mas sim às regras culturais da representação” (BARTHES, 1984, p. 92).

Por conseguinte, pode-se dizer que o realismo, enquanto *postura* e enquanto *método*, sobretudo no período em que gradativamente passa a dominante na literatura, a partir do século XVIII, agudiza a problemática da representação do mundo na ficção, uma vez que carrega consigo implicações culturais e conceituais milenares.

No interior destas, a ‘mediação’ – também de longa história – firma-se a partir do início século XIX, em diversas acepções que caracterizam o pensamento moderno, como uma forma de tentar conciliar os citados antagonismos. Desafiando a idéia de arte e literatura como ‘reflexo’, como ‘efeito de sentido’ ou ‘discurso’ – e estes termos designam diferentes visões críticas do fenômeno –, a ‘mediação’ pretende descrever um processo ativo, que não se limita a simples reconciliação entre opostos, dentro de uma totalidade. Ou seja, não se pode pretender encontrar realidades sociais *refletidas*

diretamente na arte, pois estas passam por um processo de mediação, no qual seu conteúdo original é modificado, o que envolve, inclusive, questões ideológicas de base. Entretanto, isso não significa simplesmente que existe um ‘meio’ (a linguagem, as cores, os volumes, etc.) que traduz a realidade, pois “todas as relações ativas entre diferentes tipos de ser e consciência estão *antes* inevitavelmente mediadas e esse processo não é uma instância separada – um ‘meio’ – mas intrínseca às propriedades dos tipos postos em relação” (WILLIAMS, 1979, p.101).

A mediação *reside no objeto em si* e não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado. Assim, trata-se de um processo intrínseco à realidade social, e não um processo a ela acrescentado como projeção, disfarce ou interpretação, o que permite analisar cada produto cultural como constitutivo das relações sociais.

Imitação em profundidade

Geralmente, o realismo em literatura aparece sobretudo ligado às formas narrativas, mais especificamente ao romance, e não é por acaso que as grandes teorias sobre esse gênero, que acompanharam sua consolidação enquanto forma ‘moderna’, a partir do século XVIII, venham ligadas a questões referentes aos modos de representação da realidade. Para Todorov, por exemplo, nesse período, “[...] o realismo em literatura (mesmo quando o termo é omitido) é um *ideal*: o da representação fiel do real, o do discurso verídico, que não é um discurso como os outros, mas a perfeição para a qual todos os discursos devem encaminhar-se” (TODOROV, 1984, p. 9). E acrescenta que, na segunda metade do século XX, trata-se de um estilo literário já desvalorizado, do qual é possível se descreverem as regras, respeitando-se apenas o fato de que ele assegura ao leitor a impressão de um contato imediato com o mundo real.

Em abordagem de outro tipo, Ian Watt identifica o realismo como a característica fundamental do romance, distinguindo-o das formas narrativas anteriores e relacionando a consolidação do gênero ao clima de experiência social e moral que se vivenciou no século XVIII inglês. A centralidade conferida ao indivíduo e a especificidade de sua experiência, acompanhando a tendência de substituir a tradição coletiva pela individual, observada desde o Renascimento, a libertação de dogmas e crenças, e a atribuição de especial importância à correspondência entre as palavras e as coisas ou entre a vida e a literatura, conferem ao ‘romance moderno’ de então sua ênfase especial nas questões de identidade pessoal e, como consequência, a percepção assumida pela dimensão temporal como uma

força configuradora da história e da vida humanas. Em consequência, denomina de “realismo formal” o *método* narrativo pelo qual o romance incorpora uma visão da vida centrada na circunstância, um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram raramente em outros gêneros literários, organizados segundo a premissa de que o romance “constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 1990, p. 31). Watt não nega que o realismo formal obviamente não passa de uma convenção, mas enfatiza que ele permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada em contextos precisos de tempo e espaço.

O conceito de ‘realismo formal’ foi problematizado à luz de novas interpretações, mas sua contribuição é muito fecunda, porque enraiza o conceito no terreno da história e das mudanças sociais, não o tratando apenas como um campo discursivo definido e circunscrito tão somente por questões de linguagem, como aponta o Todorov citado, ou Roland Barthes, para quem “o artista realista não coloca de modo algum a ‘realidade’ na origem do seu discurso, mas apenas e sempre, por mais longe que se pretenda ir, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual nunca se avista mais do que uma ilimitada sucessão de cópias” (BARTHES, 1970, p. 173).

Apoiando-se nas concepções de Watt, Sandra G. Vasconcelos trabalha o desenvolvimento de temas relacionados ao ‘realismo’ no romance inglês do século XVIII, os quais, de alguma forma, já esboçam características reconhecíveis nas narrativas brasileiras de hoje, inclusive, como produto justamente do desenvolvimento histórico local dos seus sentidos e da transformação deles em traços temáticos e/ou estilísticos próprios. Baseando-se em ampla bibliografia, ela aponta, como traços do realismo presentes nas análises de vários críticos: “credibilidade e probabilidade; familiaridade, existência cotidiana e personagens comuns; língua liberta da tradição; individualismo e subjetividade; empatia e vicariedade; coerência e unidade de concepção; inclusividade, digressividade; fragmentação; autoconsciência da inovação e da novidade; [...] presença do surpreendente, do proibido, do bizarro, do estranho, do inexplicado, também elementos que pertencem à ordem da experiência humana” (VASCONCELOS, 2002, p. 21).

O conceito de ‘realismo formal’ foi problematizado à luz de novas interpretações, sem espaço para explorar aqui, mas sua contribuição é muito fecunda, principalmente porque enraiza o conceito no terreno da história e das mudanças sociais, não o

tratando apenas como um campo discursivo definido e circunscrito somente por questões de linguagem.

É impossível não mencionar a mais conhecida obra integralmente consagrada ao realismo na literatura, *Mimesis*, de Erich Auerbach. Percorrendo um amplo arco temporal desde os tempos homéricos até o início do século XX e focando autores específicos, o autor utiliza uma análise estilística escrupulosa e fina, mesclando-a a uma visão socio-histórica, procurando chegar a um conceito de texto realista, que, no seu entender, constrói-se gradativamente ao longo da história, à medida que vai incorporando elementos expressivos cada vez mais eficazes para 'imitar' a realidade, vista como um enfrentamento de forças sociais em que a representação da vida de indivíduos comuns é o elemento primordial na composição do texto.

O texto realista, para o autor, mostra-se, então, no final do percurso, um 'texto sério', com vários registros estilísticos, cuja principal característica é de fato integrar a "estória" das personagens individuais de todas as classes no curso geral da História. Desse modo, o 'realismo moderno' vem a ser "o tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, a estreita vinculação de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer ao decurso geral da história contemporânea" (AUERBACH, 1976, p. 440).

Nesse sentido, apenas no século XIX francês, com Stendhal, Balzac e depois Flaubert, nessa ordem, a vida real, cotidiana, passa a ser vista como coisa absolutamente séria, podendo ser considerada tragicamente, instaurando o que ele chama de 'seriedade objetiva', ou seja, os acontecimentos quotidianos e reais de uma camada social baixa não são mais tratados de modo cômico, farsesco ou satírico, como até então, o que implica a compreensão da história como um processo ininterrupto, apresentado enquanto movimento quase imperceptível, mas universal. Por conseguinte, o surgimento da seriedade trágica e existencial do realismo está em estreita correlação com o grande movimento romântico de mistura de estilos, condenado pelos modos clássicos de representação. Essa mistura, por sua vez, está em consonância com as profundas transformações ocorridas no interior das sociedades européias, desde a Revolução Industrial e da Revolução Francesa: o desenvolvimento do capitalismo, o poder crescente da burguesia, o surgimento dos movimentos operários e do pensamento socialista, o acento especial nas questões ligadas à identidade pessoal e o aumento e transformação do público leitor, em decorrência destes aspectos anteriores.

A crença iluminista no poder do conhecimento para a resolução de problemas morais e sociais, bem como o crescimento dos jornais e do livro barato permitem o acesso à leitura de camadas mais amplas da população. A difusão da alfabetização possibilita um interesse pela leitura como forma de lazer e vai funcionar como um importante constituinte da formação da esfera pública burguesa. Pode-se dizer que, juntamente com o livro, os jornais e revistas ocuparam um lugar fundamental no projeto iluminista europeu, funcionando como fonte de cultura e instrução; a educação passou a ser compreendida como conjunção entre conhecimento e moralidade, com gradações nos diferentes países.

Dessa forma, inevitavelmente modificam-se os próprios objetivos da literatura; ela passa a atender a um público cada vez maior, mais voltado para a leitura como informação ou entretenimento e menos versado nas sutilezas artificiais e idealizadas do mundo aristocrático, que alimentavam a produção anterior. Nada interessa mais ao leitor “médio” – se é que aqui já se pode usar esse termo – do que ver representado nos textos o seu modo de vida, seus próprios sentimentos e anseios. Em outras palavras, a sociedade precisou atingir um certo grau de complexidade, diversificação e mobilidade interna para que o realismo pudesse acontecer; além disso, foi necessário surgir um mercado específico e uma classe social suficientemente instruída em meio a qual já existia ou pôde ser criada uma demanda por esse tipo de ‘produto’. Cabe lembrar, então, que “os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem apenas de uma dialética imanente das formas artísticas; todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social” (LUKÀCS, 1968, p. 57). Desse modo, o processo mimético efetivado pelo realismo não é de dimensão apenas referencial, descritiva, fotográfica; trata-se de *imitação em profundidade*, cuja dimensão conotativa está inextricavelmente ligada à história e à sociedade.

A crise da representação

No período em que se afirma o realismo, visto como *postura e método*, o *romance* passa a ser o gênero literário dominante, porque exprime, da forma mais compreensível e profunda, o problema cultural do período: a antítese entre o indivíduo e a sociedade; não é mais possível caracterizar um personagem sem atender à sociedade, bem como admitir sua evolução fora de um meio social específico. Portanto, “a definição social dos personagens é agora o critério da sua realidade e verossimilhança e os problemas sociais de sua vida, pela primeira vez, são assuntos adequados ao novo romance” (HAUSER, 1988, p. 906, v. 2).

Sendo imitação em profundidade, o próximo passo viria com a incorporação da representação dos movimentos da consciência, no início do século XX –, num mergulho na interioridade individual que, a despeito de si própria, incorpora os movimentos da história, mesmo que pareça, às vezes, não existir nenhuma realidade objetiva exterior a essa consciência. O desencanto com o projeto iluminista, as modificações no conceito e na percepção do tempo, o desenvolvimento de novas tecnologias diretamente ligadas à comunicação e à produção de cultura, a descoberta do inconsciente, etc. constituem o terreno propício para um refrações diversas, que exigem uma outra posição do escritor diante da realidade concreta. Este não consegue mais interpretar as ações, situações e caracteres com a segurança objetiva de antes; ele não é mais a instância suprema; esta passa a ser a consciência das personagens, que tudo observa, sente, transforma e refrata, instaurando-se aí a “crise da representação”, cuja expressão aguda são as vanguardas. O monólogo interior e/ou o fluxo de consciência, a estilização, a abstração, a fragmentação, a colagem, a montagem, aquisições estilísticas desse momento, são quase o ponto final do percurso empreendido pela *mimesis*, e correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui, como concretas, reais e *representáveis*, as profundas tensões e ambivalências da consciência humana. Para Antonio Candido, “isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos. E que aquele realismo, estritamente concebido como *representação da naturalidade do mundo*, pode não ser o melhor condutor da realidade” (CANDIDO, 1993, p.123).

Pode-se dizer que, *grosso modo*, o gradativo esgotamento do realismo, que antecedeu a “crise da representação”, deve-se sobretudo à *débâcle* da situação européia em geral, com o sabor amargo dos frutos tardios da desenfreada industrialização da Europa, que ainda não fora possível sanar. Como lembra Moran, as infraestruturas urbanas rapidamente se tornaram inadequadas e assim ficaram por muito tempo; as estradas permaneciam sujas e congestionadas; os rios estavam poluídos pelo lixo das fábricas e pelos esgotos; cidades super-povoadas, casas dilapidadas, saneamento inadequado, doenças e alimentação deficiente caracterizavam a vida da maior parte dos trabalhadores; com a economia competitiva sujeita a freqüentes flutuações, indo da estagnação à expansão, eles muitas vezes eram forçados a uma vida de crimes e vício, simplesmente para sobreviver (MORAN, 2006, p. 40-6)

Se essa situação, com variações em cada país, num primeiro momento alimentara o realismo, despertando sua intenção política,

documental e pedagógica, na década de noventa, limiar do novo século, gerará rejeição e reação em sentido contrário: não há mais interesse nos retratos da miséria, mesmo porque, em termos sociais, aos poucos, uma série de atos e intervenções dos governos começara já a solucionar alguns pontos críticos, que funcionavam antes como matéria fértil para a ficção (DEIRDRE, 2006, p.19-20).

Além disso, acrescenta Hemmings, o surgimento da sociologia como ciência vai substituir com acuidade verdadeiramente documental os “retratos da realidade” dos ficcionistas (HEMMINGS, 1974, p. 373).²

Aos poucos fica cada vez mais difícil, portanto, acreditar na possibilidade de conseguir objetividade genuína por meio da ficção e assim está posta uma pergunta fundamental: a desconfiança novamente levantada contra a ficção significaria um abandono total da “forma mais alta de consciência literária”, o realismo (como queria Lukàcs), ou, ao contrário, sinalizaria sua abertura para as exigências de um novo tempo?

Os escritores passam assim a questionar a inteligência – a *razão* –, o mais importante de todos os instrumentos de perquirição do mundo herdados do Iluminismo; a especificidade da experiência material do indivíduo como determinante na relação com o mundo desaparece aos poucos; percebe-se o poder de conhecimento que pode advir da impressão, da sensação, da volição, numa espécie de aprofundamento do caráter cognitivo das emoções e sentimentos, que os românticos da primeira metade do século ou os realistas da primeira hora não chegaram a perceber. É outra vez um momento de redefinição do sujeito; a unidade e a permanência subjetivas positivistas que se impuseram antes agora são relativizadas inclusive pela ascensão das forças do inconsciente, com Freud, o que vai exigir novos códigos de representação.

No campo filosófico, muito sob a influência pessimista de Nietzsche e Schopenhauer, procede-se a uma crítica sistemática à concepção de realidade, que, segundo Grant, agora não é mais algo que envolve estabilidade e concretude, algo que se pode conhecer por meio da observação e comparação e cujo objetivo é documentar, delimitar e definir, mas sim algo cuja obtenção é um processo contínuo, o que nunca permite a estabilização do conceito: “a realidade está sempre mudando; localiza-se na mente, mas à mercê dos humores e caprichos da mente,

² Convém assinalar que o termo *sociologia* fora cunhado por Auguste Comte, em 1830 (em inglês, em 1843), mas foi a publicação de *Regras do método sociológico*, de Emile Durkheim, em 1895, que institucionalizou a nova ciência, coincidindo com uma grande onda de reação pública contra realismo e o naturalismo.

dilata-se e se contrai de acordo com o grau de atividade da consciência. [...] O conceito de realidade é completamente atomizado pela extrema subjetividade do ponto de vista” (GRANT, 1970, p. 9).

Ou seja, a realidade objetiva torna-se fragmentada, dispersa em meio a um sem número de subjetividades em conflito; não é mais uma substância sólida, concreta, exterior ao sujeito, mas a soma de suas ilusões, sendo que a ilusão mais *plausível* vem a ser a descrição de uma realidade.

No campo tecnológico, outros elementos contribuem para essa transformação: o aperfeiçoamento dos meios mecânicos de reprodução, como apontou Benjamin mais tarde, determinando novas formas de percepção do mundo, passa a questionar também a própria idéia de criação artística, contribuindo para desvalorizar a ambição reduplicadora da literatura e das artes, pois os aparelhos agora desempenham melhor e mais rapidamente que a escrita ou a pintura a missão de representar.

Todas essas questões indicam alguns dos diversos modos de compreender os sentidos possíveis que o termo assumiu e ainda assume até hoje, visto continuar a ser uma *postura* e um *método* em pleno vigor, que sobreviveu à ‘crise da representação’. Definida como uma relação essencial entre indivíduo e sociedade, que não se esgota em nenhum dos termos, sendo, portanto, uma *mediação* entre ambos, trata-se de uma categoria fundamental para a interpretação das narrativas que hoje se produzem. Assim, proponho compreender o realismo nos termos de Raymond Williams: “Nenhum elemento, seja a sociedade ou o indivíduo é prioritário. A sociedade não é um pano-de-fundo contra o qual as relações pessoais são estudadas, nem os indivíduos são meras ilustrações de aspectos dos modos de vida. Cada aspecto da vida pessoal é radicalmente afetado pela qualidade da vida geral, mas a vida geral, no seu âmbito, é totalmente vista em termos pessoais. Em todos os sentidos, cada aspecto da vida geral é valorizado, mas o centro dessa valorização é sempre a pessoa humana – não um indivíduo isolado, mas as muitas pessoas que formam a realidade da vida geral” (WILLIAMS, 2001, p. 304-305).³

Desse modo, a oposição comumente estabelecida entre ‘vida’ e ‘literatura’, que sustenta as várias e distintas correntes críticas, cai por terra, pois a própria estrutura da representação permanece viva e atuante, hoje sob outras formas e com outras implicações e conseqüências, dadas as novas condições que as tecnologias de

³ Minha tradução.

reprodução da imagem instauram e que influenciam sensivelmente a produção de textos.

Realismo no Brasil

É necessário ficar claro que o realismo assim entendido não poderia ter surgido antes de os tempos serem propícios, bem como não poderia ter se enfraquecido se os tempos não lhe fossem adversos. Novas pressões e limites, resultado das grandes transformações causadas pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa, consolidaram uma nova sensibilidade; a derrocada da antiga estratificação social não permitiu apenas que o homem comum surgisse em número significativo acima da superfície do que se considerava socialmente importante ou digno de nota, pela primeira vez, mas que emergisse como sujeito capaz de influenciar significativamente o rumo dos acontecimentos. Até então, a aristocracia praticamente ignorava as classes populares, a ponto de fingir que não existiam; portanto, como representá-las, a não ser tangencialmente, como até então, ou de maneira cômica ou farsesca? Assim, em termos artísticos, essa nova sensibilidade tornou impossível continuar a acreditar que o interesse da representação “elevada” estivesse restrito apenas à vida aristocrática, bem como, mais tarde, uma outra sensibilidade vai ultrapassar o limiar das possibilidades de representação da vida de sujeitos comuns, ingressando na câmeras escuras de seu inconsciente, tornando móveis os pontos outrora fixos do real.

Assim, creio que hoje ainda se pode usar com proveito o conceito de ‘realismo’ para *significar uma tomada de posição diante de novas realidades (postura), expressas justamente na característica especial de observação crítica muito próxima e detalhada do real ou do que é tomado como real (método), que em literatura não só a técnica descritiva representou e muitas vezes ainda representa, ao lado de outras, podendo, deste modo ser encontrada em várias épocas, como refração da primeira.*

‘Realismo’ aparece em português, vindo da França e Inglaterra, em registro *consistentemente literário*, com Eça de Queiroz, na famosa conferência “O Realismo como nova expressão da arte”, de 1871,⁴ quinze anos depois de Jules-François Champfleury ter utilizado o qualificativo “realista” para a pintura de Courbet, no artigo “Le Réalisme”, de 1857, na França. O escritor português defende o

⁴ Os originais se perderam, mas a conferência foi reconstituída por António Salgado Júnior, no seu *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, p. 50,55-59. In: RIBEIRO, Maria Aparecida. *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 2000, p. 92-95. v. 6.

intuito moral, de justiça e de verdade da nova escola que, para ele, não se restringe a um simples modo de expor, minudente, trivial, fotográfico. Ou seja, não é apenas um método, mas também uma postura. No Brasil, um esboço de realismo enquanto método já surge com o primeiro romance publicado, em 1843, *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, em pleno Romantismo, fase inicial de pesquisas e debates sobre a identidade nacional da nossa literatura.

O que se modifica, nas obras ficcionais subseqüentes, do Romantismo e do Realismo brasileiro (aqui tomados como ‘estilo’ ou ‘escola’), são as posturas e os métodos adotados por seus autores, os traços mentais e afetivos que imprimem às suas narrativas, a escolha e a disposição dos detalhes da vida quotidiana observados, em suma, a organização e articulação coerentes dos materiais textualmente representados, consubstanciando, em maior ou menor grau, a interrelação dialética entre indivíduo e sociedade em cada momento, explicitada sobretudo no abandono da idealização e da ênfase retórica, em busca de um modo impessoal de acercamento da realidade, tal qual se fazia na Europa. E, a despeito da enfática condenação de Machado de Assis à nova escola, já em 1878, quando aqui se publica *O primo Basílio*, de Eça, o realismo cresceu e frutificou: “o Realismo na nossa língua será estrangulado no berço; e a arte pura, apropriando-se do que ele contiver de aproveitável (porque o há, quando não se despenha no excessivo, no tedioso, no obsceno e até no ridículo), a arte pura, digo eu, voltará a beber aquelas águas sadias d’*O monge de Cister*, d’*O Arco de Sant’Anna* e d’*O guarani*” (FRANCHETTI, 2007, p.174).

Os modos pelos quais as ‘idéias estrangeiras’ como essa se integraram às necessidades ideológicas do país, passando de ‘influxo externo’ a elemento característico da cultura nacional, foram analisados por Roberto Schwarz, que utilizou o exemplo da obra de Machado de Assis. Denominando o romance um “gênero de acumulação”, formado ao longo da história, ele explica que foi difícil a sua consolidação no Brasil, pois os estímulos “vinham de fora”, integrando-se à vida do país como “idéias fora do lugar”. E afirma: “... a nossa imaginação fixara-se numa *forma* cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados. [...] Os grandes temas, de que vem ao romance a energia e nos quais se ancora sua forma [...] como ficavam no Brasil? Modificados, sem dúvida” (SCHWARZ, 1981, p.29-30).

Pela tese de Schwarz, bastante debatida, parece provável que a primeira grande modificação por que passa o realismo no Brasil esteja na maneira como ele se integra às necessidades ideológicas do país, naquele momento, como “idéia fora do lugar”; todavia, o

que importa aqui não é o “fora” de lugar, mas justamente o “lugar” que o realismo ocupa “dentro” da série literária brasileira e que o faz presença constante, embora modificado, deglutido, refratado, por assim dizer. Ele vem acompanhando, em longo percurso e com modificações significantes, as alterações da sociedade e de regimes políticos, que passaram da aparente circunscrição e conservadorismo do império às agitações modernistas e libertárias das décadas iniciais do século XX, junto com o impulso industrial, para atravessar depois duas ditaduras “modernizantes” e ingressar, com a volta da democracia, na era do livre mercado e da imagem eletrônica.

Em sentido semelhante, Flora Sussekind tentou mapear aquilo que denomina ‘permanência da estética naturalista’, tomada por ela como um conjunto de traços específicos da escola de Zola, na literatura brasileira, desde o final do século XIX até a década de 70 do século XX, durante a ditadura militar, passando pela “geração de 30”. Partindo do pressuposto de que a “verdadeira literatura” é a “literatura-lâmina”, cuja especificidade reside nas “opacidades, ambigüidades e conotações”, ela relega o naturalismo a uma espécie de sublitteratura “que contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil”. Para a pesquisadora, “[o discurso naturalista] pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade [...]. E não é muito difícil reparar que não é só uma estética, mas uma ideologia naturalista que se repete na ficção brasileira” (SUSSEKIND, 1984, p. 39).

Embora fazendo um percurso histórico, tanto da produção ficcional quanto da produção crítica, a análise peca pela compreensão parcial do processo de formação histórica da literatura brasileira, partindo de uma pressuposição centrada naquilo que, segundo a autora, “deveria ser” a literatura e não naquilo que “é” ou “foi”, por motivos precisamente... históricos; o itinerário traçado, todavia, é relevante e correto, sendo a narrativa contemporânea seu ponto de chegada.

Um realismo contemporâneo?

Entende-se aqui ficção contemporânea como aquela que se produz a partir do regime militar, por se tratar de um período caracterizado por transformações importantes nos modos de produção e recepção da literatura, propiciados pelo processo de modernização conservadora, empreendido pelo próprio regime. Como se sabe, alteram-se significativamente as condições materiais de existência da literatura, na medida em que, pela primeira vez na

sua história mais recente, ela se confronta com formas efetivamente industriais de produção e consumo, que já existiam antes, é verdade, mas de forma incipiente, nem de longe com o mesmo poder e alcance.

O novo horizonte que assim se desenha, com claros matizes ideológicos e contornos técnicos marcantes, estabelece pressões e limites antes insuspeitados, direcionando a produção e o consumo da ficção, além de conformar novos temas e situações estéticas, a maioria das quais ligadas ao realismo.

A ficção brasileira dos últimos quarenta anos é uma “ficção de mão dupla”, pelo fato de ir deixando de lado elementos temáticos mais ligados às raízes agrárias do país, incorporando outros eminentemente urbanos, ao mesmo tempo que se reapropria, recentemente, de gêneros populares no século XIX, como o romance histórico e o policial, com seu realismo incontornável, muitas vezes tentando conciliar o inconciliável: a novidade histórica que impulsionou o surgimento deles e, por meio de uma série de elaborações formais ‘modernas’ ou ‘modernistas’, francamente contrárias à reificação da obra de arte, uma aparente resistência à mercantilização que sua adoção hoje representa.

Essas questões estão envolvidas num processo de aceleração da história global, no qual o Brasil se descobre envolvido assim que terminou a ditadura militar, em 1985, processo esse impulsionado pela abundância de informações, por uma nova relação com o tempo e o espaço, com a multiplicação de estímulos e referências reais, imaginárias e simbólicas, com a proliferação de imagens e simulacros – a chamada pós-modernidade –, convivendo ainda com uma desigualdade social incontornável, gerando exclusão, insalubridade, ignorância e violência já há muito superadas na Europa e Estados Unidos, de onde continuam a chegar, em tempo real, fôrmas e formas. Dessa maneira, subsiste uma espécie de flutuação de percepções e sensibilidades, gerando “estruturas de sentimento” (WILLIAMS, 1979, p. 130), traduzidas literariamente como novas refrações realistas, adequadas às condições atuais.

A imaginação predominantemente cidadina que alimenta a ficção de hoje reconfigura as tensões entre o “de dentro” e o “de fora”, refletindo-se nas mediações entre a organização social urbana e a forma artística, que parece resultar, não só, mas também – frise-se –, em representações explícitas, documentais, figurativas, veristas, naturalistas; realistas, enfim. Vejam-se, por exemplo, as histórias escritas por presidiários ou o registro do cotidiano violento e excludente das periferias; são testemunhos diretos, histórias de vida, de percursos e contrastes urbanos, sustentados numa espécie de embricamento entre o etnográfico e o ficcional, parecendo

ultrapassar, na sua violência paroxística, os limites da própria representação.

Esse tipo de realismo parece ser fruto de um olhar feroz, específico da contemporaneidade, diverso daquele olhar solidário ou apenas curioso, pretensamente objetivo, dos primeiros realistas. Ele se apresenta numa espécie de constante, segundo Ângela Maria Dias: “a dramatização do princípio da crueldade como perspectiva existencial e diretriz da organização formal, desdobrada em três modalidades: a da crueldade propriamente dita, dolorosa e sem escapatória, a do exotismo, distante e estetizada, e a da melancolia, indiferente e narcísica” (DIAS, 2005, p. 94).

Na primeira categoria, por exemplo, Paulo Lins, Ferréz, Patrícia Melo, Marçal Aquino e outros semelhantes inserem seu ‘realismo naturalista’, até etnográfico; na segunda e terceira, podemos citar Sérgio Sant’Anna, com a estética do simulacro mimetizando o universo contemporâneo de imagens e mercadorias, por onde deambula alheio, e Luiz Ruffato, que reutiliza a fragmentação, colando, indiferentes uns aos outros, estilhaços de uma realidade urbana dura e sem fronteiras, ao mesmo tempo quase exótica em sua desagregação. Ao lado destes, o ‘regionalismo revisitado’ de Milton Hatoum oferece um bálsamo para a crueldade corrosiva dessa ânsia documental, com o toque de lírica delicadeza impressa no realismo quase onírico da memória de seus personagens; ou os pequenos e delicados cortes na realidade de um cotidiano banal, nos contos de Adriana Lisboa; o realismo perturbador da História nos romances de Carlos Nascimento Silva; ou ainda o fundo falso, ‘papéis dobrados’, sobre o qual se constrói a representação do real nas narrativas de Bernardo Carvalho ou Chico Buarque de Holanda. São exemplos, entre muitos outros, das múltiplas refrações que o realismo contemporâneo apresenta e que só podem ser analisados e interpretados com propriedade e possibilidade de acerto, à luz de um debate teórico mais consistente que começa a ganhar corpo, como necessidade histórica. Nessa linha, o primeiro passo, uma nova *postura*, é aceitar a ‘crise da crise da representação’, retirando do termo ‘realismo’ o peso que lhe tem sido dado de constituir um retrocesso, abandonando a idéia de que significa um passo atrás em relação às conquistas modernistas, mostrando-o como recurso narrativo rico e renovável, necessário à expressão de uma singularidade social e cultural de bases próprias que, no momento presente, emerge do terreno propício adubado pela urgência e necessidade históricas nacionais.

Evidentemente nessa compreensão do realismo existe uma idéia de totalidade, rejeitada pela maioria da crítica contemporânea, que

assume a fragmentação como a única forma possível de representação. A justificativa clássica para isso é a noção de que a experimentação modernista foi um passo qualitativo em direção a um tipo de “escritura” desgastada e repetitiva. Já era impossível ver a linguagem como um *medium* transparente, pensar em personagens de maneira ‘fotográfica’ e confiar num enredo para revelar a significação dos fatos. O realismo não podia mais lidar com uma realidade transformada pelo estilhaçamento da experiência, pela descoberta da complexidade dos meandros da consciência, pela subversão da ordem cronológica efetuada pela memória. Em vista disso, a função da própria linguagem modificou-se: era necessário atentar para as ambigüidades de sentido, a ressonância das palavras e seu poder de criar um mundo próprio.

O ponto a reter aqui é que, a despeito da importância das possibilidades e descobertas elaboradas pelas obras modernistas, a noção de que a realidade é necessariamente fragmentária (explicação que, *grosso modo*, sustenta a fragmentação modernista) não é uma caracterização ideologicamente inocente, no sentido de que reforça a idéia da impotência humana ante as forças da história.

Desse modo – e isso se coloca apenas como hipótese –, a idéia de refração pode garantir a possibilidade de admissão da permanência da representação realista, sem tentar a ela subordinar outros tipos de discurso, o que efetivamente constitui o caráter ideológico do realismo. Mas, como *método*, é possível associar uma visão do todo, considerado em profundidade, e uma visão da parte, do fragmento, uma vez que este resulta não do estilhaçamento em elementos independentes, perdidos uns dos outros, mas de sua refração, como num prisma, inseparáveis do todo que os refrata na origem.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. 4.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. p. 173.

_____. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964.

CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DEIRDRE, David. *The Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2007.

- GRANT, Damian. *Realism*. London: Verso, 1970.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1988. 2 v.
- HEMMINGS, F.W.T. *The Age of Realism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
- LUKÀCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. Arte y verdad objetiva. In: _____. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- MITCHELL, W.J.T. Representation. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (Org.). *Critical terms for Literary study*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990.
- MORAN, Maureen. *Victorian Literature and culture*. London: Continuum, 2006.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 2000. v. 6.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TODOROV, Tzvetan (Org.). *Literatura e realidade – Que é o realismo?* Lisboa: Publicações Don Quixote, 1984.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WILLIAMS, Raymond. *The Long revolution*. Canada: Broadview Press, 2001.
- _____. *Key words – A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1983.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.