

O realismo: mente, história, texto

Pedro Dolabela Chagas

Professor Adjunto de Literatura Brasileira
e Teoria Literária da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dizem que o romance, como gênero, é “realista”. É mesmo? O que esse termo significa? Desde Roland Barthes (1987) ele é associado à descrição de paisagens e cenários, e desde o século XIX ele evoca a verossimilhança na representação de comportamentos individuais pertinentes a contextos de vida socialmente tipificados. Ele não costuma, pois, ser diretamente associado àquilo que Monika Fludernik (1996) define como “narratividade”: a representação de uma experiência humana qualquer, à revelia de ações ou da remissão ao mundo social. Contra a tradição conceitual predominante, Fludernik identificaria “realismo” na representação da longa travessia dos protagonistas de *A mão esquerda da escuridão* pela paisagem glacial do planeta Gethen, em que Ursula Le Guin claramente quer produzir no leitor a sensação do frio, a visão do frio, a força e a persistência do frio, em seu impacto sobre a autoconfiança dos viajantes – há descrições, sim, e ações também, mas representar a condição de *estar no frio* é o que interessa; é sobre a relação entre a sensação física do ambiente e a vida mental dos personagens que incide a produção de realismo.

Outro exemplo da ficção científica é ainda mais sugestivo: a declarada ambição ao realismo de Stanley Kubrick na construção dos cenários de *2001*:

uma odisseia no espaço. O objetivo era fazer o espectador acreditar naquela representação do futuro, para que a sua atenção se focasse no conteúdo representado, sem chamar atenção para a qualidade da representação – sem provocar os comentários tão comuns, e normalmente negativos, sobre a qualidade dos cenários e do figurino dos filmes baratos de ficção científica dos anos 50 e 60. Ele queria produzir uma imagem confiável do futuro, que certamente – como em toda obra do gênero – deveria ser apresentada a um espectador não familiarizado com aquele universo – como acontece em todo romance naturalista: Zola se preocupava em *apresentar* ao leitor parisiense a rotina das minas de carvão da França contemporânea. Isso motivava – como em todo romance naturalista – as longas sequências em que os personagens são exibidos em suas rotinas: se alimentando, videofonando, cochilando durante a viagem a uma estação espacial... A naturalidade daquele mundo para os seus próprios habitantes era crucial para a sensação ambicionada de realismo; a credibilidade dos móveis, das roupas e das tecnologias era crucial para que a atenção que eles inevitavelmente despertariam não comportasse a crítica à (técnica, estética) e à verossimilhança (quanto à ideia sobre aquilo que o futuro poderia comportar) daquela representação. Era, pois, um exemplo de “realismo” que não se remetia à imagem de algum real existente, mas que produzia uma imagem plausível do futuro, baseada nas crenças do presente (lembramos da interlocução constante de Kubrick com físicos, paleoantropólogos e tecnólogos da informação).

Essas palavras iniciais pretendem colocar uma moldura para a discussão seguinte, que se concentrará no realismo como “estilo” – afinal, ela é a acepção mais consagrada do termo desde o século XIX. Ficções simulam mundos alternativos ao real, estimulando a nossa imaginação de várias

maneiras, mas no século XIX o realismo prometia o contrário: mostrar a realidade como ela é. Ao mesmo tempo não é nada disso, pois ele também construía mundos alternativos, não raro fazendo um apelo à ação prática: desde aquela época um pressuposto comum no realismo tem sido que o mundo precisa de alternativas, que ele deve ser mudado de alguma maneira – na modernidade a política é a nova teologia; tudo é político e o existente pode e deve ser mudado pela ação humana; é o mundo do cronotopo do tempo histórico, da flecha do tempo apontada para a frente; é a era da “crítica”...

O realismo como um “estilo”, então: Balzac, Dickens, rebentos no naturalismo, no regionalismo, no romance-reportagem, todos eles compartilhando certa pretensão ao realismo epistemológico. Sabemos que bem antes deles o romance já remetia à “realidade social contemporânea”: na pureza de Pamela, Richardson prometia orientação moral ao jovem leitor de uma sociedade em transformação acelerada; em geral, pode-se argumentar que toda moralização pressupõe uma visão realista do mundo, ao remeter a certo quadro estabilizado de hábitos, crenças e valores. Se isso faz sentido, mesmo em enredos inverossímeis a remissão ao real pode acontecer. Técnicas miméticas de representação não são necessárias; o que importa é que o real apareça, por implicação, nas imagens sugestionadas pelo texto sobre o funcionamento das coisas, das relações humanas, dos poderes e hierarquias, e assim por diante. Se “metafísica” é a imagem que um cientista tem de como a natureza funciona, um romance também pode sugerir como a sociedade funciona e é estruturada; quando essa imagem “metafísica” do real é articulada num texto de fortes pretensões ao realismo epistemológico, recorrendo a uma estética mimética como fonte de credibilidade – ou seja, uma estética preocupada em fazer com que o leitor perceba a representação como imagem

confiável do real, aceitando-a sem criticá-la *como representação* –, estamos diante do realismo como “estilo”. À sua maneira, era o que Kubrick queria.

Um parêntese: não se deve esperar que um escritor tenha esse quadro “metafísico” conceitualmente articulado, essa expectativa pode valer para um filósofo ou um cientista, mas nem sempre para um escritor, que muitas vezes fará aproximações mais tateantes e lacunares ao real. Outro ponto: se um romance dramatiza problemas atuais, para os quais não há solução (ou mesmo nomeação) à vista, pode ser que aquele quadro tenha rachaduras – que ele esteja em mudança, que ele seja contraditório, que ele esteja tensionado por problemas novos... Em *Capitães da areia*, de Jorge Amado, a identificação dos problemas confirmava certa metafísica genericamente “à esquerda” do espectro político contemporâneo; em *Romance da Pedra do Reino*, décadas mais tarde, para Ariano Suassuna o problema era delinear os problemas: não havia mais clareza sobre como o Brasil se organizava. Nesse caso, as ambiguidades e polissemias do texto não eram gratuitas: elas vinham da dificuldade de enquadrar o bloco e a sua rachadura, i.e. a descrição da estruturação do real e os problemas que colocavam aquela estruturação em crise.

Volto ao termo “realismo”. Se em Roland Barthes ele remetia à descrição textual do real, da sua perspectiva saussuriana, a conclusão não poderia ser outra: a linguagem escrita é incapaz de representá-lo fidedignamente, e por isso o realismo não passa de “efeito”. Isso é pedir da linguagem, porém, algo que ela nunca poderia fazer. A linguagem suscita imagens mentais, provoca comportamentos, sugere metáforas que ampliam o nosso conhecimento do mundo. A sua capacidade combinatória permite formular enunciados imprevistos para tratar de coisas novas, sofisticando a nossa relação com o real. Mas ela não consegue reproduzir o real: como

Borges diria, a única maquete que reproduz a cidade é a própria cidade reconstruída em outro lugar do território. Para preservarmos a sensibilidade barthesiana para a condição de “construção” do texto ficcional, preservando igualmente o poder de remissão ao real da linguagem escrita, vale complementá-la sob um viés cognitivo: para tudo aquilo que não é explicitamente destacado no texto, o leitor pressupõe que o mundo ficcional funciona como o real. A menos que o texto nos informe do contrário, durante a leitura imaginamos que os personagens andam sobre o chão, que eles precisam comer para sobreviver, e que o mundo físico, biológico, social, político e cultural funcionam na obra tal como no real compartilhado. Decerto a atualização dessa inferência na mente do leitor é histórica e culturalmente condicionada. Ainda assim, há um componente realista em toda produção ficcional: não existe mundo ficcional que seja integralmente diferente do mundo conhecido – sequer saberíamos imaginá-lo.

A isso deve-se somar uma compreensão do “realismo” como parâmetro descritivo e valorativo, firmado ao longo da história do romance. A origem da ambição mimética do texto realista remonta ao século XVIII inglês, quando ela foi instrumental para dignificar o romance: ao contrário dos gêneros “vulgares” – narrativas fantásticas, sentimentais, de aventura... –, ele oferecia elevação, seriedade, aprendizado. A ambição epistemológica do romance era sustentada por uma técnica de representação que pretendia mostrar as coisas “como elas eram”, mas “representar o real” não era uma finalidade em si mesma: interessava descrever como as ações e relações humanas adquiriam conteúdo moral sob as estruturas sociais em curso. Richardson encenava um conflito entre corrupção e virtude; *Moll Flanders* mostrava um conflito entre a injustiça da má fortuna e o imperativo da retidão

moral, de difícil cumprimento; em Fielding, havia o conflito entre a inocência e a hipocrisia; em Sterne, a lacuna entre a atribuição de sentido à vida e a atuação do acaso e das idiossincrasias pessoais nas trajetórias de vida. Em todos eles, atuava uma visão metafísica da constituição moral do mundo social, dramatizando-se situações que colocavam aquela ordem sob tensão.

Daí que a grande diferença do século XIX não veio de uma ênfase maior na descrição do real, mas da reconfiguração do quadro metafísico sob observação. Conteúdos políticos se tornaram mais frequentes, remetendo a ideais de validade universal num Ocidente cada vez mais fraturado em suas esferas autônomas de produção de sentido – a religião, a arte, a ciência, a economia, a própria política... Toda totalização se tornava contingente: houve um acúmulo de visões totalizantes do mundo; no meu vocabulário, houve uma competição entre mitos interpretativos do mundo atual. Aí eu situo a vocação epistemológica do realismo moderno.

Ao falar do mito eu tomo como inspiração o Robin Dunbar de *The human evolution*, em sua proposição sobre o poder de agregação social da linguagem. Na narrativa ficcional, o poder de agregar o leitor em torno de noções compartilhadas sobre o real apela aos poderes da linguagem na estruturação das comunidades humanas, às suas três maneiras evolutivamente iniciais, e ainda hoje fundamentais, de produzir conhecimento social e fortalecer os vínculos internos das nossas coletividades: a linguagem ajuda a afirmar um entendimento racional do mundo (buscando criar uma visão comum do real compartilhado, com parâmetros judicativos consensuais), a contar histórias sobre quem somos e de onde viemos, criando um senso de comunidade (o mito), a contar histórias vicárias e piadas sobre coisas e pessoas do mundo prosaico, evocando os seus estados mentais relativos (assim

ajudando a situar as posições de falantes e ouvintes dentro daquela coletividade).

Narrativas ficcionais fazem essas três coisas (ainda que não necessariamente ao mesmo tempo, nem na mesma composição). No caso do realismo, há uma remissão a um quadro de valores morais e políticos de cunho normativo, atuante na vida contemporânea; há a intenção de criar uma interpretação compartilhável de um presente marcado pela competição entre interpretações diferentes, atribuindo-se especial importância a certos elementos na estruturação do real; há, por fim, a disposição de situar tudo isso na vida prosaica, pequena como ela é, mas ainda assim contendo o espectro possível de realizações e frustrações que a vida atual pode oferecer. A vida particular se entrelaça à constituição global do mundo, mas não como na épica (em que Ulisses *era* a Grécia), pois a modernidade aumenta as opções de ação intramundana e, por isso, importa ao escritor simular erros e acertos que indivíduos limitados e falíveis podem cometer. Mas ao mesmo tempo o realismo preserva o impulso épico de mostrar ao leitor o seu mundo, sugerindo como ele deve ser moralmente julgado – totalização que revela a sua afinidade com o mito.

Note-se que, tal como numa narrativa mítica, o aspecto representado do mundo pode ser parcial. Mas, mesmo um fragmento do mundo pode comportar símbolos que remeterão a noções sobre a sua ordenação e funcionamento global, colocando em ação a imaginação moral do leitor. Na modernidade, os mitos que competem com outros mitos apresentam ao leitor um quadro “metafísico” com o qual ele não necessariamente concordará (como o autor sabe de antemão), sugerindo como esse quadro deve ser valorado. Mostrar como o mundo funciona, mostrando o que ele tem de

moralmente bom ou ruim: para que essa comunicação funcione retoricamente, é preciso que as interpretações e os valores conferidos aos elementos selecionados do real se apoiem sobre representações e valores já difundidos, confirmando parcialmente as expectativas do leitor. Como isso acontece no realismo?

Pensemos nos sistemas modais que Lubomir Dolezel identifica na construção dos mundos ficcionais: as restrições aléticas, deônticas, epistêmicas, e axiológicas. Restrições aléticas determinam o que é possível, impossível e necessário no mundo ficcional: condições de causalidade, relações temporais e espaciais, capacidades de ação (nos planos físico, instrumental e imaginativo), que fazem com que a existência e as ações do personagem sejam limitadas pela composição global daquele mundo, assim como pelas suas dotações subjetivas (Fabiano, de *Vidas Secas*, é limitado tanto pela pobreza, quanto pela sua ignorância). Limitações deônticas se referem ao que é proibido, permitido ou obrigatório, nos planos global e subjetivo: sob diferentes condições a mesma ação pode ter diferentes status e conseqüências; o que a estrutura deôntica suscita são noções, internas ao mundo ficcional, de violação da norma, da (necessidade da) punição e da recompensa, podendo gerar tensões entre a moral subjetiva (do personagem) e as normais sociais (do mundo ficcional). As respostas dos agentes serão, então, a “conformidade”, a “inovação”, a “rebelião”...

Restrições axiológicas, por sua vez, falam do “bom” e do “ruim”, do que é valorizado ou desvalorizado no mundo ficcional – mas não necessariamente pelo narrador; num certo mundo ficcional a ambição pelo dinheiro, por exemplo, pode ser valorizada pelos personagens, mas criticada pelo narrador. E aquilo que tem valor para um agente no mundo ficcional

pode não ter o mesmo valor para os demais; o “herói romântico”, por exemplo, nega a ordem axiológica do seu mundo a partir de uma axiologia subjetiva, atuando com “indiferença”, “rebeldia”, e assim por diante. Por fim, restrições epistêmicas estabelecem uma distribuição desigual de conhecimento – sobre o próprio mundo ficcional – entre os personagens, como acontece nas narrativas de mistério (em que uns sabem mais e outros menos sobre as situações e personagens do enredo), mas também em *Pelos olhos de Maisie* e *O coração das trevas*, cujos narradores e focos narrativos conhecem os seus mundos ficcionais pior do que tantos outros personagens.

A minha proposição é que esses quatro sistemas modais, na prosa “realista”, operam de maneira redundante em relação a expectativas disseminadas sobre o funcionamento do mundo atual: eles são manejados para confirmar expectativas sobre a estruturação do real. Soa contraditório? Eu disse que na modernidade há muitos mitos em competição, sugerindo que há certo teor de novidade em cada um deles; agora eu digo que esses mitos geram redundância. E então?

Ao falar daqueles sistemas modais, Dolezel está remetendo à constituição do mundo ficcional, e não ao juízo a seu respeito – e esse é o ponto. Ao apresentar a sua visão “realista” da seca no nordeste, Graciliano Ramos confirmou várias expectativas do leitor: quanto às restrições aléticas, Fabiano era pobre, e podia pouco por ser pobre; quanto às restrições deônticas, a norma moral era que Fabiano sustentasse a família, e ele lutava para isso; quanto às restrições axiológicas, ele sofria a violência do poder estabelecido, e criticava a injustiça sofrida; quanto às restrições epistêmicas, Fabiano, socialmente excluído, não entendia as transações econômicas e a exploração à qual ele mesmo se via submetido. Tudo isso parecia senso

comum; é assim que o Brasil funciona. Qual era a inovação, então? Onde estava a produção de “mito”, a competir com versões alternativas do Brasil? Ela estava nas sugestões de valoração, pelo narrador, do mundo apresentado. O mito diz: nosso mundo é assim, assim ele funciona, tal é a origem dos elementos que o constituem. Embalado numa estória de vida, o mito sugere que o nosso mundo é bom quando as coisas ocorrem de certa maneira, e ruim quando isso não acontece – as valorações sugeridas estão implicadas nas ações e nos contextos em que elas transcorrem. No realismo o equilíbrio é esse: redundância informacional na construção do mundo ficcional, informação ostensiva na valoração daquele mundo. O realismo seduz ao confirmar o já-sabido, permitindo que o leitor se apoie no hábito ao processar as novas informações.

Que novas informações serão essas? Isso varia, é claro. O que fica evidente é que a sugestão do juízo moral nunca sumiu de vista. Logo no começo de *Capitães da Areia*, aqueles meninos de rua – que eram vítimas, sim, mas que também roubavam, estupravam, agrediam... – são apresentados como “poetas” da cidade de Salvador. A sensação de familiaridade com a exclusão social era mobilizada para uma função retórica específica: atribuir àquele cenário familiar certo valor moral. O realismo é metonímico: o que vale para Salvador vale para o Brasil; representar a parte é remeter ao todo. O texto confirma certas noções consensuais para que o leitor acredite na representação oferecida; em cima disso, ele o seduz a aceitar valores especificamente sugestionados, levando-o, quem sabe, a pensar sobre o real de maneira distanciada, sob os vieses valorativos pelos quais o narrador organiza a representação. Em resumo: o realismo se apoia numa valoração habitual para sugestionar uma valoração derivada.

Essa operação acontece pela confiança estabelecida entre leitor e narrador. O filósofo Gregory Currie (1990), o psicólogo Richard Gerrig (1993) e os “psiconarratólogos” Peter Dixon e Marisa Bortolussi (2003) concordam neste ponto: leitores de ficção tendem espontaneamente a tratar os narradores como interlocutores numa conversa, a princípio acreditando no que eles dizem tal como acreditariam num interlocutor presencial, e só deixando de acreditar se pensarem haver motivos para isso. Dixon e Bortolussi sugerem que o narrador é uma construção mental do leitor, a partir de características que lhe são atribuídas pelo texto e de inferências do leitor sobre a sua identidade pessoal. Com esses elementos o leitor constrói a sua representação mental do narrador como um interlocutor numa conversa, um interlocutor que direcionará a sua atenção (até mesmo didaticamente) ao falar de certas coisas, sensibilizando-o sobre certos aspectos da realidade representada. Esse narrador-interlocutor se identificará preferencialmente com certos personagens, sugestionando o leitor a gostar ou desgostar, concordar ou discordar de uns e de outros. Ele lhe indicará o que pensar sobre personagens que não são nem seres de papel nem pessoas reais, mas construções mentais do leitor, sugestionadas pelo texto – o pressuposto da narratologia cognitiva é que os leitores criam representações mentais dos personagens a partir dos mesmos processos usados para criar representações de pessoas reais, num processo de cognição social como qualquer outro, mas em que as avaliações do narrador serão cruciais para as ideias formadas sobre as figuras envolvidas.

Vejo o realismo, em suma, como uma prosa que recorre a convenções textuais familiares para construir um mundo ficcional a partir de restrições modais familiares, confirmando expectativas morais e epistêmicas

disseminadas no público visado. O objetivo é sugestionar, pelo posicionamento do narrador diante do mundo ficcional, valores pelos quais o mundo real, do qual o mundo ficcional é metonímia, deve ser julgado. Essa combinação de familiaridade com distanciamento favorece – mas não garante – que o real seja visto à distância, criticamente. Nada disso implica que o realismo seja “menos ficcional” ou menos *construído* quanto qualquer outra forma literária. Mas ele esconde – nisso Barthes estava certo – a sua condição de construção. Eu acredito apenas que ele esconde menos os andaimes da construção da descrição, do que os andaimes da construção retórica dos valores sugestionados. A coisa funciona tão bem que o componente de dramatização, de sentimentalismo, de melodrama de Balzac, Dickens ou Jorge Amado pouco são comentados: eles simplesmente parecem “naturais”, diante dos quadros sociais representados. Este, eu diria, é o realismo bem-sucedido.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. “O efeito de real”, in: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.131-6.
- BORTOLUSSI, Marisa, DIXON, Peter. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CURRIE, Gregory. *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- DOLEŽEL, L. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- DUNBAR, Robin. *The human evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

FLUDERNIK, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. Nova Iorque :
Routledge, 1996.

GERRIG, Richard. *Experiencing narrative worlds. On the psychological
activities of reading*. New Haven: Yale University Press, 1993.