

Romance e realismos

Lílian Paula Serra Deus*

Resumo

O presente artigo pretende perscrutar o gênero romance, perseguindo suas características de maneira a enfatizar sua relação com os muitos realismos encenados desde o surgimento da narrativa romanesca.

Palavras-chave: Gênero. Narrativa romanesca. Realismos.

1 Introdução

O romance, ao longo da historiografia literária, sempre se demonstrou arredo a qualquer tentativa de caracterização estanque. A narrativa romanesca desafia as tentativas de definição que almejam delimitar uma teoria acerca do romance, o que faz dele um gênero aberto e em constante diálogo com os tempos históricos que lhe atravessam. Adorno (2003), ao versar sobre o romance, ressalta o seu caráter arrivista, aventureiro e livre de quaisquer tentativas de uniformização e nivelamento deste enquanto gênero.

O romance surge em meados do século XVII, na Espanha, com **D. Quixote**, de Cervantes, e tem seu período de ascensão no século XVIII, sobretudo na Inglaterra. O gênero romanesco nasce motivado pelas transformações socioculturais da época: a burguesia assume o poder político e econômico e o mundo medieval, cujo poder era descentralizado e difundido pelos feudos, cede lugar à centralização do poder na mão dos monarcas, patrocinada pela burguesia, classe recém-surgida e em ascensão desde a crise do sistema feudal.

Os gêneros textuais são fenômenos históricos, atendem a uma necessidade social: uma nova organização social reclama uma nova forma de expressão artística. O processo de ruptura com a tradição, que se desenrolou com o surgimento da burguesia e o aparecimento das sociedades industriais modernas, é seguido por mudanças no âmbito da experiência e de sua expressão literária. A ascensão do romance acompanha, portanto, a ascensão da classe burguesa.

*Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutora em Literaturas de língua portuguesa.

Todorov pontua a importância de uma teoria dos gêneros para a compreensão da obra literária como objeto de estudo científico da Literatura. Evidencia, então, as relações entre as obras literárias e a necessária existência de uma teoria dos gêneros ao asseverar que:

O individual não pode existir na linguagem, e nessa formulação do caráter específico de um texto toma-se automaticamente a descrição de um gênero, cuja particularidade seria a de que a hora em questão fosse seu primeiro e único exemplo. Toda descrição de um texto, pelo próprio fato de se fazer com a ajuda das palavras, é uma descrição de gênero. (TODOROV, 2007, p. 11)

O romance, a despeito de todas as tentativas de teorização, faz-se esquivo a qualquer possibilidade de enquadramento, tornando movediças todas as definições que se querem fixas a seu respeito. Lobato e Pereira (2009, p. 47) afirmam que “o destino do romance é sempre negar a si mesmo enquanto gênero apreensível pela teoria estabelecida, para, então poder, mais a frente, reafirmar-se enquanto gênero novo, desnudado e indefinido/indefinível.” O desprezo às delimitações faz do romance um gênero aberto e em constante diálogo com os tempos históricos que lhe atravessam. Adorno (2003), ao versar sobre o romance, ressalta o seu caráter arrivista, aventureiro e livre de quaisquer tentativas de uniformização e nivelamento deste enquanto gênero. Robert (2007) corrobora essa perspectiva ao pontuar que:

O extraordinário destino percorrido em tão pouco tempo pelo romance resulta na verdade de seu caráter arrivista, pois, ao examinarmos de perto, ele o deve sobretudo a conquistas nos territórios de seus vizinhos, os quais ele pacientemente absorveu até reduzir quase todo o domínio literário à condição de colônia. (ROBERT, 2007, p. 13).

Portanto, o fato de o romance ter ampliado os seus domínios e ainda continuar a fazê-lo exalta o seu caráter arrivista, o seu permanente desejo de expansão. O gênero literário que, ao surgir, desperta olhares desconfiados e até certo desprezo, consegue desfazer os preconceitos e ocupar espaços antes dispensados exclusivamente aos gêneros tradicionais, principalmente a epopeia.

Robert enfatiza a natureza livre do romance. Segundo a autora:

Com essa liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as dos gêneros clássicos –, apropria-se de todas

as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego [...] ele tende irresistivelmente ao universal, ao absoluto, à totalidade das coisas e do pensamento; com isso, sem dúvida alguma, uniformiza e nivela a literatura, porém, fornece-lhe escoadouros inesgotáveis, uma vez que não existe nada de que não possa tratar. (ROBERT, 2007, p. 13).

A liberdade do romance vincula-se, sobremaneira, ao seu objeto, a dizer, o mundo, a realidade, a infinidade de possibilidades das experiências humanas. Diante dessa perspectiva, o romance possui a flexibilidade e a amplitude proporcionais à vastidão das experiências humanas. Nesse sentido, Robert postula que “[...] a fortuna histórica do romance deve-se evidentemente aos privilégios exorbitantes que a literatura e a realidade lhe concederam ambas com a mesma generosidade” (ROBERT, 2007, p.13). Com o intuito, pois, de encenar as múltiplas possibilidades de experiência, em virtude de seu objeto, a narrativa romanesca explora e se apodera de uma infinidade de formas de expressão e angaria para si uma liberdade estética que avaliza o seu caráter aberto.

2 Romance e realismos

A despeito da complexidade que permeia o romance, é ponto pacífico entre os teóricos que o realismo é inerente ao gênero. Ian Watt (1996) assegura que o realismo é intrínseco ao romance, embora acentue que:

Se este fosse realista só por ver a vida do lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1996, p. 13).

Para além disso, o teórico inglês afirma que é exatamente a forma realista do romance que o diferencia das narrativas que o precedem. Watt (1996) pontua que o caráter realista do romance, além de diferenciá-lo das prosas de ficção do passado, da Grécia, por exemplo, ou da Idade Média, vai ao encontro das premissas apregoadas pelos realistas franceses, que, segundo Watt, diziam que:

Se seus romances tendiam a diferenciar-se dos quadros lisonjeiros da humanidade mostrados por muitos códigos éticos, sociais e literários estabelecidos, era apenas porque constituíam o produto de uma análise de vida mais desapaixonada e científica do que se tentara antes. Não há evidência de que esse ideal de objetividade científica seja desejável e com certeza não se pode concretizá-lo: no entanto é muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. (WATT, 1996, p. 13).

Adorno reverbera o que foi postulado por Watt ao dizer que o romance já nasce realista, incorporando a categoria épica fundamental da objetividade, na tentativa de “decifrar o enigma do mundo exterior” (ADORNO, 2003, p. 60). Como enfatiza Adorno, o realismo é imanente ao romance:

[...] o romance foi a forma literária específica da era burguesa. No seu início está a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e o domínio artístico da mera experiência continuou sendo seu elemento. O realismo era-lhe imanente; mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real. (ADORNO, 1980, p. 262).

Northop Frye, ao distinguir romance de história romanesca, anuncia que “o romance tende a ser extrovertido e pessoal; seu principal interesse está na pessoa humana, tal como se manifesta em sociedade.” (FRYE, 1973, p.303). Diante de tais assertivas fica evidente a relação estreita existente entre Literatura e sociedade, que Candido (2008) anuncia ser de mão dupla, já que a arte sofre influências da sociedade e o contrário também é válido.

Faz-se oportuno, portanto, observar a relação que se estabelece entre romance e realismo. As formas com as quais o romance explorou o mundo e as experiências humanas desde o seu surgimento são variáveis e apontam para sua dimensão histórico-social. Embora se reitere que o realismo sempre foi da essência da narrativa romanesca, é necessário frisar que o termo traz em si certa complexidade e, para além disso, abarca múltiplas facetas ao longo da historiografia literária: o realismo do século XIX não é o mesmo do século XX, e, por conseguinte, o realismo do século XXI, sobrevivente às vanguardas literárias, não é o sinônimo

dos seus predecessores. Oportuno pontuar a ideia de que o termo deve ser significado no plural, pois o que há são realismos, que devem ser perscrutados mediante contextos, tempos e momentos históricos diversos. Reiterando-se a premissa de que o romance é fugidio a categorizações estanques, em sendo o realismo um dos seus constituintes, nada mais natural que ele assumir também um comportamento avesso a enquadramentos.

São muitos os teóricos que analisam as diversas formas de realismo desde o século XIX até os dias de hoje. Barthes (2004), no canônico texto “O efeito de realidade”, pontua a vocação inicial do romance para as descrições e discorre acerca do chamado excesso realista.

O teórico inicia o seu texto analisando um detalhe focalizado no conto de Flaubert “Coração Simples”. Nesse conto, ao descrever o espaço, o narrador traz para a cena a imagem de um barômetro: “um velho piano sustentava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas e caixotes” (apud BARTHES, 2004, p. 181). Desde então, muito esforço teórico foi dispendido na tentativa de elucidar o sentido da descrição do barômetro na cena narrativa. A conclusão assumida por muitos teóricos foi a de que o barômetro seria simplesmente um elemento supérfluo, portanto, sem utilidade e sua retirada não comprometeria a narrativa, apenas confirmaria o excesso descritivo realista.

Barthes enuncia que a descrição teve, por muito tempo, uma função estética e não estava subordinada, inicialmente, a nenhum realismo. Ao citar Flaubert, Barthes acentua que a finalidade estética da descrição ainda é forte, embora já se perceba a presença realista:

Todavia, a finalidade estética da descrição flaubertiana é toda mesclada de imperativos “realistas”, como se a exatidão do referente, superior ou indiferentemente a qualquer outra função, ordenasse ou justificasse sozinha descrevê-lo [...] ou denotá-lo; as injunções estéticas aqui se penetram – ao menos a título de álibi – às injunções realistas. (BARTHES, 2004, p. 162).

Segundo Barthes, “o realismo tem de procurar uma nova razão para descrever” (BARTHES, 2004, p. 162), que não seja simplesmente de caráter estético. O teórico acentua a representação da realidade como uma espécie de resistência ao sentido. Na perspectiva de Barthes: “A ‘representação’ pura e simples do ‘real’, a relação nua ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma uma oposição mítica do vivido (ou vivo) e do

inteligível.” (BARTHES, 2004, p. 163). Nesse sentido, pode-se pensar no discurso histórico que, ainda segundo o autor, sempre esteve ao lado do “real”, para melhor opor-se ao verossímil: “toda cultura clássica viveu durante séculos com a ideia de que o real não podia em nada contaminar o verossímil” (BARTHES, 2004, p. 163). Diante dessa perspectiva, Barthes opõe o que ele denomina de verossimilhança antiga, à qual se acreditava o discurso histórico atrelar-se, ao novo verossímil, que segundo ele:

É precisamente o realismo (entenda-se todo discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente). Semioticamente, o “pormenor concreto” é constituído pela colusão direta de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo [...], isto é, na realidade a própria estrutura narrativa (a literatura realista e, por certo narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos “pormenores”, e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo as vias irrealistas). É a isto que se poderia chamar a *ilusão referencial* [...] a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo; produz-se um *efeito de real*. (BARTHES, 2004, p. 164).

Em consonância com Barthes e a contrapelo do que afirmavam os modernistas a respeito do excesso descritivo realista, Rancière (2010) enuncia que a questão está para além do elemento supérfluo:

Ela aparece como um excesso que cobre uma falta: o excesso de coisas-mais precisamente o excesso de representação das coisas-substitui um catálogo de clichês para o profuso emprego da imaginação poética; ou ela fica no caminho do enredo e embaralha suas linhas; ou, novamente, ela apaga o jogo de significação literária e opõe sua falsa obviedade à tarefa de interpretação. (RANCIÈRE, 2010, p. 76).

Segundo Rancière, é Barthes, através do já mencionado texto “O efeito de real”, que possibilita contrapor a análise estrutural, que “tende preservar a ideia modernista da obra de arte como desenvolvimento autônomo da sua própria necessidade interna, invalidando a velha lógica da semelhança e da referencialidade.” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). A análise estrutural, de acordo com o teórico, fornece uma “formulação sistemática para o desprezo modernista pelos objetos inúteis que ficam no caminho da organização estrutural da obra de arte:

nada pode ser supérfluo” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). O detalhe, que parece inútil, traz em si a ideia de constatação, como se sua simples presença evocasse o real. Nesse sentido, o teórico francês afirma: “assim, o detalhe inútil diz: eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). Desse modo, o autor enfatiza que a comprovação do real parece retroceder a Aristóteles e aos seus apontamentos acerca da lógica da representação. Aristóteles, ao contrário de Platão, que via na arte simplesmente a cópia, evidenciou a ideia de verossimilhança. De acordo com Rancière, desse ponto de vista, o efeito de realidade rompe com a lógica clássica da representação. “Mas ele o faz, implementando uma estratégia intermediária: conforme toma o princípio “realista” da história, agarrando-se ao real enquanto real, ele cria um novo tipo de verossimilhança, oposta à clássica.” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). Nas palavras de Barthes:

“[...] o “real” supostamente basta-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de “função”, que sua enunciação não precisa ser integrada a uma estrutura que o “ter-estado-lá” das coisas é motivo suficiente para que sejam relatadas”. (BARTHES, 2004, p. 163).

Carlos Reis evidencia que as diferenças entre o realismo dos séculos passados e as novas formas de realismo surgidas no século XX estão no seu comportamento diante da realidade. Segundo o autor: “O realismo passado tem os seus alicerces na contemplação, na recepção e como tal é essencialmente descritivo” (REIS, 1981, p. 49). Reis denomina o descritivismo ao qual o realismo se atrela, inicialmente, de realismo do passado, e pontua que ele almejava, de maneira ingênua, descrever a realidade objetivamente, ou seja, a realidade tal qual ela é.

Reis denomina o realismo de hoje como sendo humanista. Ele deixa de ser simplesmente contemplação para ser ação: “toma contacto com a realidade e age dentro dessa realidade. É acção pela arte. O que interessa ao realismo humanista não é a natureza isolada. É a natureza e o homem” (REIS, 1981, p. 49). Assim, na pauta do que nos diz Reis, a realidade assume o papel de constructo. O artista intervém na realidade: “em face da vida real alienada destrói, porque quer construir. O realismo humanista não repele a faceta contemplativa estagnante do realismo passado, naturalista. Envolve-a e supera-a.” (REIS, 1981, p. 50). Nesse sentido, Adorno pondera que:

[...] o romance foi forçado a romper com esses aspectos e entregar-se a representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque, quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu, se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo. (ADORNO, 2003, p. 57).

Figueiredo, em consonância com Adorno, contrapõe a pureza objetiva pretendida pelo romance típico tradicional, à reflexão propiciada pelo romance moderno. Ao retomar os estudos de Adorno, Figueiredo ressalta a diferença entre o romance tradicional e o romance moderno:

Adorno lembra que, no romance realista típico, a reflexão era de ordem moral, isto é, uma tomada de partido contra determinados personagens, e assinala a diferença do romance moderno, pois, neste, a reflexão é contra a mentira da representação e, na verdade, contra o próprio narrador, que buscaria como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. Nas narrativas tardias de Thomas Mann, por exemplo, a ironia seria utilizada para revogar o discurso do próprio autor, que se eximiria da pretensão de criar algo real. (FIGUEIREDO, 2012, p. 120).

Figueiredo acentua que o romance moderno está imerso no que ela denomina de dissolução subjetiva, o que permite entrever:

a percepção por parte dos escritores de que, quanto mais firme o apelo ao realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se torna um “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. (FIGUEIREDO, 2012, p. 121).

A visão de Lukács acerca do romance contempla as perspectivas anteriores que atrelam o gênero ao realismo e segue a premissa de Hegel, segundo a qual o romance é a epopeia burguesa. Lukács, ao analisar a narrativa romanesca, desenvolveu os estudos **A teoria do romance** ([1914] - 2000), **O romance como epopeia burguesa** ([1934] - 1984) e **Romance histórico** ([1935] - 2011). Na perspectiva lukácsiana, o romance é a forma de expressão artística que surge em virtude da fratura entre o sujeito e o mundo, propiciada pelas guerras. O homem

contemporâneo, de acordo com Lukács, não é mais, portanto, contemplado por uma perspectiva de totalidade, como o era em períodos anteriores. A cisão entre o sujeito e o mundo possibilita o surgimento do novo gênero, posto que o gênero épico abarcava uma visão de um mundo ainda não fendido pelas guerras, o mundo da totalidade: o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 55). O gênero épico marca, diante dessa perspectiva, a forma de expressão da unidade do mundo grego. Já o romance sinaliza para a fratura entre interioridade e mundo e torna-se a forma de expressão do homem moderno, engendrado pela sociedade burguesa. Contudo, apesar de anunciar o fim da antiguidade e o nascer de uma nova forma de organização social, o romance, ao encenar a experiência humana, denota que o homem moderno ainda almeja atingir a totalidade perdida, embora a forma romanesca assinala a concretude da cisão. O romance denuncia a ausência do vínculo entre indivíduo e comunidade; opõe-se à completude épica, sinaliza para a perda do sentido imanente à vida, embora ainda o almeje.

Segundo Figueiredo, o romance moderno já traz em si a convicção manifesta “de que antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade”, o que apontaria para a crise do ato de narrar:

Já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos, e, de alguma forma, conferir sentido, através de um artil discursivo, ao que não tem sentido. Esse ceticismo, diante da possibilidade de uma representação objetiva, acentuou-se ao longo do século XX, colocando em xeque a estética realista. (FIGUEIREDO, 2012, p. 121).

Nesse sentido, segundo Figueiredo, a prevalência da primeira pessoa na ficção moderna afasta, de certa forma, a ambiguidade que o narrador de terceira pessoa assume, já que “o contínuo crível do romance realista é, ao mesmo tempo, verossímil e falso, e a terceira pessoa faz parte desse gesto ambíguo pelo qual o romance acabaria apontando com o dedo a máscara que usa.” (FIGUEIREDO, 2012, p. 122). Dessa forma, a prevalência da primeira pessoa abarca um tipo crescente de realismo que, segundo Figueiredo, “recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo,

muitas vezes, ao testemunho.” (FIGUEIREDO, 2012, p. 122). Nesse tipo de realismo, o relato se faz crível prescindindo da tentativa, já de antemão fracassada, de alcançar a objetividade do discurso e marca sua credibilidade exatamente pela ênfase no lugar de onde se fala. Nesse tipo de realismo, “o romancista quer servir apenas de veículo para que se ouçam outras vozes” (FIGUEIREDO, 2012, p. 123). Portanto, o que se tem hoje, ainda segundo Figueiredo, é um realismo “cuja ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso” (FIGUEIREDO, 2012 p. 124). Portanto, o realismo seria o realismo de cada indivíduo e, por conseguinte, um fenômeno da construção discursiva.

Mesmo que muito se tenha caminhado, desde o realismo do século XIX até o realismo dito moderno, a questão do realismo ainda encontra um entrave no que concerne à presença inevitável das mediações. Figueiredo assevera que a preocupação que marcou a narrativa literária moderna e certa vertente da narrativa cinematográfica, ao longo do século XX, foi a de desvelar as mediações, sejam estas da ordem da subjetividade, das convenções genéricas ou da técnica. Muitas vezes as instâncias mediadoras, que, nas palavras de Figueiredo, “recortam o real para nós, que guiam o nosso olhar como qualquer narrador”, fazem-se ocultas, e isso permite que, em muitos casos, a narrativa se confunda com a realidade, como no caso, por exemplo, da chamada transmissão televisiva em tempo real. São tipos de montagem que se esforçam para ocultar seu artifício e reduzir as instâncias intermediárias. Segundo Figueiredo:

Diante das novas técnicas de fabricação de imagens, realismo, na contemporaneidade, está relacionado, então, com o que desvenda as próprias mediações ou com o que parece ser espontâneo, sem artifícios, precário. E a própria ficção tem procurado, algumas vezes, situar-se no limiar dessa precariedade. (FIGUEIREDO, 2012, p. 130).

Os conceitos de novos realismos, surgidos nos séculos XX e XXI possibilitam entrever novas perspectivas de relação entre a arte e a realidade. Schøllhammer (2012) traz o conceito de realismo afetivo, em que o autor preconiza a ideia de se evocar o realismo além da representação:

trata-se de experiências literárias no limite da representação e que lançam mão de estratégias de performance e agenciamento à procura de efeitos e afetos no seu processo integral de realização. Aqui o

Realismo representativo é questionado pelo compromisso com a realidade social do objeto, por um lado, e, por outro, pela necessidade de encontrar estratégias criativas que se relacionem com a realidade ao valorizar a atividade literária e artística. Assim, ambiciona-se desenvolver a discussão estética das estratégias de expressão de uma realidade que desafia a representação e problematiza a criatividade literária e sua possibilidade de criar impactos afetivos e assim acentuar sua potência transformativa na realidade brasileira contemporânea. (SCHÖLLHAMMER, 2012, p. 141).

Benjamin (1980) aponta para os desafios com os quais a literatura moderna tem de conviver quando diz não haver mais o que narrar, em virtude do trauma provocado pelas guerras. Diante dessa perspectiva, cabe à arte e conseqüentemente à literatura buscar maneiras de vencer o desafio, partindo-se do pressuposto de que o trauma resiste à representação. Faz-se oportuno ressaltar que se trata da tentativa de encenar o trauma, portanto alude-se à ideia de real, no sentido freudiano do trauma. Seligmann-Silva (2003) corrobora a ideia de que o trauma provoca um silenciamento na linguagem, mas assevera que, ainda assim, a arte tenta encenar a realidade traumática, buscando mecanismos para dar forma ao indizível. Segundo Seligmann-Silva (2003), ao discorrer sobre a literatura de testemunho, que se faz bastante evidente na nossa época de catástrofes, aponta para a tensão assumida pela literatura ao tentar encenar o real: “A tensão que habita a literatura na sua dupla relação com o “real”— de afirmação e de negação — também se encontra no coração do testemunho. Literatura e testemunho só existem no espaço entre as palavras e as ‘coisas’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374). De acordo com Seligmann-Silva, o testemunho, por vezes, precisa da literatura para “resgatar o que existe de mais terrível no real e apresentá-lo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375), o que corrobora a ideia de que o limite entre a ficção e a realidade não pode ser traçado. A literatura vale-se de estratégias e artifícios vários na tentativa de apreender e dar forma ao real “indizível”. Nas palavras de Seligmann-Silva, “os autênticos sobreviventes são incapazes de narrar com tanta precisão os detalhes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375), em virtude do trauma.

Seligmann-Silva traz, em uma passagem do seu texto, a história de Jorge Semprún, um sobrevivente de Buchenwald, que redigiu o seu testemunho sobre a forma de romance. O exemplo trazido ratifica a arte como imprescindível na tentativa de dar forma ao real:

Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito. Semprún e outros sobreviventes da Shoah sabem que aquilo que transcende à verossimilhança exige uma reformulação artística para a sua transmissão. Mas a imaginação não deve ser confundida com a “imagem”: o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo *de evocar* o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 380)

Tânia Pellegrini (2009), em seus estudos sobre os novos realismos que surgem nos séculos XX e XXI, coloca um questionamento interessante: Por que o realismo, mesmo diante da propalada crise da representação, ainda persiste como técnica expressiva nas narrativas contemporâneas? Segundo a autora, nem mesmo a eclosão de novas possibilidades de expressão como, por exemplo, as vanguardas, impediram o realismo de sobreviver. Para além disso, Pellegrini (2009) afirma que cada vez mais se acentua a tendência realista das formas de narrar:

Convivendo com outras possibilidades expressivas, essa tendência cresce sensivelmente, desde a década de 1970, sustentando-se na veia imaginativa preferencialmente urbana que a alimenta, fértil de todo tipo de matéria humana, das mais elevadas às mais ignóbeis. A persistência desse realismo, ao mesmo tempo que fascina, intriga e faz pensar em possíveis razões e motivos: a que se deveria o eterno retorno dessas representações documentais, explícitas e figurativas/ que força teriam elas para competir com a consagração e poder das evoluções modernistas? Qual o sentido dessas reconfigurações miméticas da realidade? (PELLEGRINI, 2009, p. 12).

Pellegrini aponta para a ideia de que o realismo continua vivo e atuante nas formas narrativas contemporâneas, mas assume diferentes roupagens e possibilidades de expressão, e são exatamente essas novas roupagens que o fazem ainda vivo. Ainda segundo a autora, o termo realismo é um termo de difícil conceituação, pois esconde ambiguidades de sentido e imprecisões, já que o próprio conceito de realidade é bastante complexo, pois, apesar de se almejar atingir a realidade objetivamente, essa condição nos é impossibilitada, já que a realidade se apresenta para nós sempre como constructo. Ela é construída seja pela linguagem, pelo olhar, pela percepção, etc. Dentro dessa perspectiva, Pellegrini (2009), traz o conceito de refração propondo que o realismo “opera ao longo da história uma refração da realidade e não uma ‘cópia’, uma ‘imitação’, ou mesmo uma ‘interpretação’.” (PELLEGRINI, 2009, p. 14).

Pellegrini evidencia, ao tratar do realismo, que há algo para além da mediação. Segundo a autora, a realidade não é apenas mediada pelo romance, ela é refratada. A autora apropria-se de um termo da física, que diz que um raio, ao atingir dois meios com índices de refração diferentes, é deslocado e muda de direção. Metaforicamente, o mesmo ocorre com a realidade. Ela é, por nós, atingida apenas de forma subjetiva e o produto dessa subjetividade seria a refração. Pellegrini explica por que o termo refração lhe parece mais adequado para nomear a relação entre literatura e realidade:

É necessário enfatizar que a representação realista depende da mediação [...]. Desafiando a ideia de arte e literatura como simples reflexo- como algo que se vê através da janela-, a mediação pretende descrever um processo ativo, não limitado a uma simples reconciliação entre opostos, o real de um lado, a obra de outro. Ou seja, não se pode pretender encontrar realidades sociais refletidas diretamente na arte, pois estas passam por um processo de mediação, de refração-esse é o termo que proponho-, no qual seu conteúdo original é modificado, o que envolve, inclusive, questões ideológicas e políticas.

[...]

A refração reside ao mesmo tempo no sujeito e no objeto e não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado. (PELLEGRINI, 2009, p. 22).

O realismo é, diante da conceituação trazida por Pellegrini, historicamente transformável, o que permite entender sua continuidade e as suas múltiplas realizações: naturalista, mágico, fantástico, neorrealista, hiper-realista etc. O conceito de realismo, portanto, acompanha as mudanças da sociedade em que se insere; muda de roupagem, mas não deixa de existir, pois a busca pela realidade é incessante e a literatura tenta de várias formas e por meio de artifícios muitos “refratar essas realidades” nas mais diversas sociedades.

Em se pensando na diversidade das sociedades, cabe perguntar: como o romance, gênero originalmente europeu, foi apropriado pelos escritores africanos?

3 Considerações finais

Realismo e romance sempre andaram juntos, o que muda ao longo da história são as formas de lidar com a realidade. O romance, desde o início, buscou se relacionar com a realidade, muitas vezes de maneira equivocada, acreditando haver uma possibilidade de atingir a realidade concreta, objetiva.

Hoje, alicerçado na ideia de que a realidade objetiva é inatingível, o texto romanesco busca formas diferentes de refratar, conforme termo de Pellegrini (2009), a realidade das mais diversas sociedades.

Não obstante a nobreza que se atrela às formas que lhe antecedem, é no hibridismo e nas misturas que o romance se funda. Ele é, pois, um gênero bastardo, filho ilegítimo da epopeia, avesso a convenções, insubmisso aos limites, livre para se expressar, valendo-se da diversidade das experiências humanas, da vastidão das formas de expressão e aberto à impureza dos gêneros. Romance e realismo, portanto, caminham na mesma direção, perseguindo a vida, no afã de perscrutar o humano.

O romance apropria-se, pois, de discussões pungentes nas sociedades atuais, sejam elas ocidentais ou não. Dessa forma, o gênero tangencia a realidade, propondo maneiras para lidar com ela, caminhando, assim, ao encontro do que Candido [1988] (2004) diz ser uma das funções da literatura: a humanização.

Novel and realisms

Abstract

This article intends to examine the genre novel, focusing on characteristics that emphasize its relation with realism since the origin of the novel.

Keywords: Novel. Novelistic Narrative. Realisms.

Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução de Modesto Carone. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril, 1980. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: Nota sobre Fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril, 1980. (Coleção Os Pensadores).

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 1988-2004, p. 169-191.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 120- 132.

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

LOBATO, Andrea Teresa Martins; PEREIRA, Eduardo Oliveira. **Romance: o gênero errante**. Pesquisa em Foco, v. 17, n. 1, p. 43-51, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de J. M. Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. **O romance como epopeia burguesa**. Tradução de Letizia Zini Antunes. São Paulo: UNESP, 1984.

LUKÁCS, Georg. **Romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada**, São Paulo, n. 14, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. **Novos estudos - CEBRAP**. São Paulo, n. 86, 2010.

REIS, Carlos. **Textos teóricos do neo-realismo português**. Lisboa: Seara Nova - Editorial Comunicação, 1981.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**. O testemunho na era das catástrofes, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.133-143.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Recebido em 28/04/ 2016

Aceito em 09/08/2016