

DIRTY REALISM E FORMAS NARRATIVAS BREVES: O “RENASCIMENTO” DO CONTO NA LITERATURA AMERICANA

DIRTY REALISM AND BRIEF NARRATIVE FORMS: THE “REBIRTH” OF THE
SHORT STORY IN AMERICAN LITERATURE

Daniel ROSSI⁵⁷

RESUMO: *Dirty realism* foi o nome dado a um grupo de escritores estadunidenses que compartilhava elementos formais e de conteúdo, privilegiando formas narrativas breves como o conto e a novela em suas produções literárias. Saudado pela crítica literária pela novidade que trazia ao contexto literário estadunidense das décadas de 1970 e 1980, a visibilidade que o *dirty realism* deu às classes médias-trabalhadoras da sociedade era, à época e em certo sentido ainda hoje, inaudita nas produções literárias do período. Esta eleição de uma parcela da sociedade como foco principal das narrativas, a perspectiva realista de expressão, as narrativas sobre eventos corriqueiros e banais em conjunto com uma linguagem direta e sem inovações formais podem ser vistas como as fundadoras de tal estética. Tais características levaram a crítica estadunidense a ver os escritores *dirty realists* como responsáveis pelo “renascimento” do conto nos Estados Unidos. Neste artigo abordaremos os problemas de definição do *dirty realism*, bem como traçaremos um breve histórico desta estética.

PALAVRAS-CHAVE: *Dirty Realism*; Literatura Americana; Conto; Formas narrativas breves; Crítica Literária.

ABSTRACT: Dirty realism is the name given to a group of American writers that shared formal elements as well as similar themes, privileging brief narrative forms like the short story and the novella in their literary production. Hailed by the literary critique for the newness brought to the literary context of the 1970s and 1980s, the visibility given by the dirty realism to the working-middle class of American society was, at the time and to some extent to this day, unprecedented in the literary production of the period. The choice of a parcel of the society as the focus of its narratives, the realistic perspective, the narrative about commonplace and trivial events allied to a direct and plain language can be seen as constitutive of the dirty realist aesthetic. Those characteristics led American literary critics to see the dirty realist writers as responsible for the “rebirth” of the short story in the United States. This paper approaches some issues about in the definition of dirty realism as well as it brings a brief history of this literary aesthetic.

⁵⁷ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP/Araraquara. Professor voluntário da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.

KEYWORDS: Dirty Realism; American Literature; Short Story; Brief Narrative Forms; Literary Criticism.

Dirty realism é o nome dado a um grupo de escritores estadunidenses que compartilhava certos elementos formais e de conteúdo, além de privilegiar as formas narrativas breves como o conto e a novela em suas produções literárias. Os principais escritores reunidos sob tal nomenclatura são: Raymond Carver, Tobias Wolff, Jayne Anne Phillips, Ann Beattie, Elizabeth Tallent, Frederick Barthelme, Richard Ford e Bobbie Ann Mason. Segundo a crítica literária de fins da década de 1970 e década de 1980, tais escritores trouxeram ao campo literário certas características que haviam sido, em larga escala, abandonadas pela geração de escritores imediatamente anterior, principalmente no que tange à mudança de perspectiva frente às ambições “descritas como ‘pós-modernas’, ‘pós-contemporâneas’ ou ‘desconstrucionistas’”⁵⁸ (BUFORD, 1983, p. 4) que haviam tomado o centro da cena literária estadunidense, representada principalmente na obra de autores como Thomas Pynchon e John Barth. Os chamados *dirty realists* também se diferenciavam de outros autores que poderiam ser considerados seus pares, categorizados, *grosso modo*, como realistas, mas a amplitude de foco e as “ambições épicas de Norman Mailer ou Saul Bellow”⁵⁹ (BUFORD, 1983, p. 5) não se coadunavam com a atenção ao detalhe e aos enredos simples e diretos do *dirty realism*.

É importante fazermos um breve panorama histórico de como foi cunhado o termo *dirty realism* para que possamos entender e discutir os principais problemas de definição que a crítica ainda enfrenta ao tratar desta estética. Claro está que *dirty realism* não é um nome usual, o que ainda hoje causa questionamentos sobre sua validade e relevância no âmbito dos estudos literários por tal nomenclatura trazer o adjetivo *dirty* (sujo) e por sua origem ser externa aos Estados Unidos, além de outras

⁵⁸ Todas as traduções são de nossa responsabilidade. Trecho original: “*described as ‘post-modern’, ‘post-contemporary’ or ‘deconstructionist’*”.

⁵⁹ Trecho original: “*epic ambitions of Norman Mailer or Saul Bellow*”.

questões sobre a relevância em se tratar de uma gama tão grande de escritores de variada expressão literária sob uma mesma nomenclatura. Abordaremos esta questão mais à frente, por hora, voltemos à história do termo.

A revista literária inglesa *Granta* (BUFORD, 1983) e seu editor, Bill Buford, tiveram muitos motivos para buscar um tema de impacto para sua oitava edição. O principal deles era contar com o apoio da editora *Penguin*, que tinha ajudado na edição anterior, mas ainda não havia divulgado a parceria com a *Granta* de maneira explícita. Bill Buford encontrou então um assunto instigante que podia dar peso ao projeto conjunto: um grupo de escritores que vinha chamando atenção nos círculos literários dos Estados Unidos, grupo este que demarcava em suas narrativas um retorno ao conto como forma principal de expressão literária e o abandono do experimentalismo formal e linguístico que havia marcado as décadas de 1960 e início dos anos 1970. Estes elementos foram quase suficientes para que Buford aproveitasse a oportunidade de organizar uma coletânea de contos que desse uma noção de coesão aos escritos de tantos escritores diferenciados. A característica que faltava para Buford era um tema comum ou que pelo menos pudesse ser interpretado como compartilhado por tais autores, que foi identificado pelo editor na representação de uma parcela da sociedade que estava, em grande escala, esquecida pela literatura: a classe média-baixa e trabalhadora. Essa aparente escolha por uma parcela da sociedade e a maneira de narrar os eventos das vidas dessas personagens comuns sugere a Buford os elementos necessários para reunir autores de expressão variada sob uma mesma rubrica: *dirty realism*.

Discutamos com mais vagar os elementos que Bill Buford apresenta como sendo definidores do *dirty realism*. Segundo o editor da *Granta*, o *dirty realism* traz à tona o “[...]o lado oculto da vida contemporânea”⁶⁰ (BUFORD, 1983, p. 4) que, segundo ele, se torna de interesse pela característica geracional dos autores: jovens da década de 1960 que cresceram suspeitando de “heróis, cruzadas e idealismo

⁶⁰ Trecho original: “[...] *belly-side of contemporary life*”.

fácil”⁶¹ (BUFORD, 1983, p. 5). Tais escritores representam e partilham características comuns em suas narrativas curtas, principalmente por não produzirem “[...] uma ficção dedicada a fazer afirmações históricas de longo alcance”⁶² (BUFORD, 1983, p. 4). Outro ponto importante na caracterização de Buford é a percepção de que tais autores elegem o conto como forma de expressão privilegiada. Em conjunto com a eleição do conto, é o delineamento de uma forma de narrar e o escopo das histórias que também se diferenciam do que era produzido na época: tais narrativas eram “[...] dedicadas aos detalhes locais, às nuances, às pequenas alterações nos gestos e linguagem”⁶³ (BUFORD, 1983, p. 4), bem como aos pequenos eventos cotidianos, às narrativas da vida comum de pessoas que trabalham, não possuem muito dinheiro, estão às voltas em seus relacionamentos – pessoas comuns, com problemas comuns. Buford salienta ainda que a linguagem utilizada, contraponto do experimentalismo linguístico da literatura pós-moderna e moderna, é simples e sem surpresas estilísticas com “[...] sentenças despojadas de ornamentos, e [cujos narradores] mantém controle completo dos objetos e eventos simples que nos pedem para testemunhar”⁶⁴ (BUFORD, 1983, p. 5). Esta preocupação em expressar-se em uma linguagem simples se liga à tentativa de retirar tudo que é acessório na narrativa, na tentativa de tornar os contos diretos chegando ao ponto em que “[...] os silêncios, elisões, omissões”⁶⁵ (BUFORD, 1983, p. 5) possuem uma carga de sentido que não pode ser negligenciada.

Os escritores que citamos anteriormente (Carver, Barthelme, Mason, Tallent, Phillips etc.), primeiramente foram saudados como responsáveis por um “renascimento” do conto na literatura americana (BUFORD, 1983, p 4; DOHERTY, 2014, p. 87). Colocamos “renascimento” do conto entre aspas, pois o alardeado evento não pode ser entendido de maneira unilateral: a crítica jornalística tem por

⁶¹ Trecho original: “*heroes, crusades and easy idealism*”.

⁶² Trecho original: “[...] *fiction devoted to making the long historical statement*”.

⁶³ Trecho original: “[...] *devoted to the local details, the nuances, the little disturbances in language and gesture*”.

⁶⁴ Trecho original: “[...] *sentences [that] are stripped of adornments, and [in which the narrators] maintain complete control of the simple objects and events they ask us to witness*”.

⁶⁵ Trecho original: “[...] *the silences, the elisions, the omissions*”.

costume anunciar nascimentos e mortes na literatura e este não foi outro caso – é óbvio que contos continuavam a ser escritos, mas o que este “renascimento” vem a salientar é que o romance era visto anteriormente como o gênero por excelência da expressão literária da década de 1970. Além disso, a mudança do romance para o conto enquanto expressão majoritária da literatura estadunidense passa também pela diferença de perspectiva que tais escritores traziam à cena literária. O *dirty realism* se constitui quase como contraponto da geração de Pynchon, Barth e Vonnegut, marcando sua diferença tanto a partir da forma narrativa eleita (o conto), como também do ponto de vista da linguagem e de conteúdo de suas obras.

É desnecessário que dizer que a parcela da sociedade privilegiada pelo *dirty realism* já havia, é claro, sido representada antes na literatura: a mudança agora está na complementaridade que os representados (classe média-baixa e trabalhadora) acabam tendo com o tipo de linguagem utilizada e com a própria amplitude das narrativas. Vivendo uma vida sem surpresas, tais personagens não são nem pobres demais para serem considerados miseráveis, nem ricos o bastante para que se afastem da vida daqueles que têm que trabalhar muito para passar o mês sem grande sufoco; geralmente tais personagens possuem grau de instrução mediano e empregos de pouca visibilidade socioeconômica – são garçonetes, caminhoneiros, atendentes em lojas de departamentos etc. Com o olhar posto nessa camada da população, vemos sujeitos que não possuem grandeza ou peculiaridades pronunciadas. Os autores destacados por Buford tratam daquilo que podemos chamar de “grande massa”, geralmente não representada na literatura justamente por sua falta de expressão, pelo marasmo de suas vidas e pela falta de acontecimentos considerados relevantes do ponto de vista artístico: são os pequenos fatos e o breve clarão da mudança que afetam a vida de personagens sem grandes (ou nenhuma) aspirações.

Todas estas características do ponto de vista do conteúdo se aliam à linguagem dos narradores e à eventual dificuldade ou falta de habilidade em narrar sua história. Além disso, o conto enquanto forma narrativa breve permite que sejam narradas situações corriqueiras e sem a carga de “interesse” que carregam um

romance – o conto abre o caminho para os *dirty realists* contarem histórias sobre situações pontuais e específicas, com poucas personagens em narrativas que são emolduradas por objetos comuns do dia a dia. Exemplos disso podem ser encontrados em contos como “Popular Mechanics” (CARVER, 2009b, p. 302-303), onde a objetividade das frases curtas do personagem é pontuada por “*she said*” e “*he said*” ao final de todo trecho de diálogo, mostrando que o narrador do conto não possui muito traquejo ao contar uma história sem marcar a todo momento quais personagens estão em cena. É esta “falta” de habilidade que é responsável por dar a noção da inabilidade em narrar os eventos como um escritor profissional. Se as histórias são sobre pessoas comuns, os narradores também surgem do mesmo *locus* das personagens:

Devolve isso aqui, ele falou.

Só pega suas coisas e vai embora, ela falou.

Ele não respondeu. Ele fechou a mala, colocou o casaco, olhou para o quarto antes de desligar a luz. Então foi para a sala.

Ela estava na porta da pequena cozinha, segurando o bebê.

Eu quero o bebê, ele disse.⁶⁶ (CARVER, 2009b, p. 302)

Ao cunhar o termo *dirty realism*, Buford o trata como uma estética mais do que como um movimento literário organizado. Suas hipóteses sobre a ascensão desta nova estética parecem fazer eco ao ensaio “On Writing” (CARVER, 2009, p. 728-733), de Raymond Carver, considerado o autor de maior destaque dentre os *dirty realists*, mesmo que ele nunca tenha caracterizado sua literatura por meio desta

⁶⁶ Uma tradução mais condizente com a repetição de “*he said/she said*” em português seria talvez a adaptação com a adição de “daí”: “Daí ele falou, devolve isso aqui”; “Daí ela falou só pega suas coisas e vai embora”. Trecho original: “*Bring that back, he said.*

Just get your things and get out, she said.

He did not answer.

He fastened the suitcase, put on his coat, looked around the bedroom before turning off the light. Then he went out to the living room.

She stood in the doorway of the little kitchen, holding the baby.

I want the baby, he said”.

nomenclatura. Em “On Writing”, Carver insiste que muita inovação formal aliena e “brutaliza” o leitor:

Muitas vezes tal estilo de escrita não nos fala nada do mundo, ou então descreve uma paisagem deserta e isso é tudo – umas dunas e lagartos aqui e ali, mas sem pessoas; um lugar inabitado por qualquer coisa reconhecidamente humana, um lugar de interesse apenas para alguns poucos especialistas científicos.⁶⁷ (CARVER, 2009a, p. 729)

Carver quer deixar claro que tenciona colocar o elemento humano e cotidiano como ponto central de seus contos. Mas este elemento humano está ligado a toda uma gama de objetos que precisam ser dotados de significado para que possam interagir e dar os contornos de onde a ação se desenrola, mesmo que o local não seja descrito de forma exaustiva: “É possível, em um poema ou conto, escrever sobre coisas e objetos comuns utilizando linguagem comum e precisa, e dotar tais coisas – uma cadeira, uma cortina, um garfo, uma pedra, um brinco de mulher – com imenso, surpreendente poder”⁶⁸ (CARVER, 2009, p. 730). Novamente, “Popular Mechanics” nos oferece um bom exemplo: tudo que sabemos sobre o local onde a ação se desenrola é marcado por objetos e localizações (o quarto onde está mala, a foto do bebê, a cozinha, o fogão, o vaso atrás do fogão), mas não há uma descrição mais extensa sobre como é a casa, quantos cômodos ela possui etc. Ainda assim, são as poucas noções geográficas que nos fazem perceber que a casa não é grande: a personagem feminina sempre está apoiada nas portas, enquanto a personagem masculina ocupa os cômodos procurando por suas coisas, como se não houvesse espaço que comportasse os dois após a decisão da separação. Quando a ação do conto se torna mais violenta, a impressão de um local pequeno é ainda mais forte:

⁶⁷ Trecho original: “*Too often such writing gives us no news of the world, or else describes a desert landscape and that’s all – a few dunes and lizards here and there, but no people; a place uninhabited by anything recognizably human, a place of interest only to a few scientific specialists*”.

⁶⁸ Trecho original: “*It’s possible, in a poem or a short story, to write about commonplace things and objects using commonplace but precise language, and to endow those things – a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman’s earring – with immense, even startling power*”.

Pelo amor de Deus! ela falou. Ela deu um passo para trás na cozinha.
 Eu quero o bebê.
 Vai embora daqui!
 Ela deu as costas e tentou segurar o bebê num canto atrás do fogão.
 Mas ele foi para cima. Ele se esticou por sobre o fogão e fechou as mãos sobre o bebê.
 Solta, ele falou.
 Sai daqui, sai daqui! ela gritou.
 O bebê estava vermelho e gritando. No meio da briga eles derrubaram um vaso pendurado atrás do fogão.⁶⁹ (CARVER, 2009b, p. 302-303)

Oferecer uma descrição específica das dimensões do cômodo não importa quando a impressão de um lugar pequeno é passada pelo tanto de obstáculos que são colocados entre as personagens. É essa precisão da linguagem comum e sem grandes floreios que dá toda uma dimensão diferenciada aos contos do *dirty realism*: a linguagem é direta, cheia de lacunas, como se houvesse uma dificuldade por parte dos narradores de estender-se sobre o assunto, como se a história que contam fosse tão corriqueira que não existe a necessidade de estender-se sobre o assunto – tudo de mais importante está na ação e sua importância é limitada pela banalidade do evento. É justamente na capacidade de tratar de eventos comuns com linguagem comum para descrever coisas comuns que Carver identificou adquirir impulso a partir da metade da década de 1970:

Alguns meses atrás, no *New York Times Book Review*, John Barth disse que há dez anos a maioria dos estudantes em seu seminário de escrita

⁶⁹ Trecho original: “*For God’s sake! she said. She took a step back into the kitchen.*

I want the baby.

Get out of here!

She turned and tried to hold the baby over in a corner behind the stove.

But he came up. He reached across the stove and tightened his hands on the baby.

Let go of him, he said.

Get away, get away! she cried.

The baby was red-faced and screaming. In the scuffle they knocked down a flowerpot that hung behind the stove”.

estavam interessados em “inovação formal”, e que este não parece mais ser o caso. Ele está um pouco preocupado que escritores irão começar a escrever romances água-com-açúcar nos anos 1980. Ele está preocupado que a experimentação esteja caindo fora, junto com o liberalismo.⁷⁰ (CARVER, 2009, p. 729)

Carver se inclui como um dos que abraçaram esta mudança e, porque não, entre os que ajudaram a colocá-la em marcha. Precisamos salientar que isto não significa que “acabaram” os exemplos de outras tendências literárias: o que percebemos com esse movimento é que a expressão literária fragmentária e altamente experimental pós-moderna começa a entrar em declínio enquanto outra tendência começa a se tornar mais pronunciada⁷¹. Esta orientação é embasada em uma atitude quanto ao ofício do escritor: a definição de conto fornecida por Carver é importante para entendermos sua obra e também o *dirty realism*.

[Um conto é] o vislumbre (*glimpse*) que ganhou vida, transformado em algo que ilumina o momento e que pode, se formos sortudos – esta palavra de novo – ter ainda mais consequências de significado e de longo alcance. A tarefa do escritor de contos é investir esse vislumbre com tudo que tiver em seu poder. Para conseguir suportar, ele trará sua inteligência e habilidade literária (seu talento), seu senso de proporção e de adequação das coisas: de como as coisas realmente são e como ele vê essas coisas – como ninguém mais as vê.⁷² (CARVER, 2009a, p. 732)

Assim como o vislumbre é uma visão específica do escritor para aquele momento específico, é necessário que a linguagem a ser utilizada como forma de

⁷⁰ Trecho original: “Some months back, in the New York Times Book Review, John Barth Said that ten years ago most of the students in his fiction writing seminar were interested in ‘formal innovation’, and this no longer seem to be the case. He’s a little worried that writers are going to start writing mom and pop novels in the 1980s. He worries that experimentation may be on the way out, along with liberalism”.

⁷¹ Esta mudança também tem seus desdobramentos histórico-políticos, que não abordaremos aqui para não nos desviarmos demais do tema principal. Uma análise mais aprofundada da questão pode ser encontrada em *Towards a Definition of Dirty Realism*, de Tamas Dobozoy (2000).

⁷² Trecho original: “the glimpse given life, turned into something that illuminates the moment and may, if we’re lucky – that word again – have even further-ranging consequences and meaning. The short story writer’s task is to invest the glimpse with all that is in his power. He’ll bring his intelligence and literary skill to bear (his talent), his sense of proportion and sense of the fitness of things: of how things out there really are and how he sees those things – like no one else sees them”.

transmitir tal vislumbre seja o mais exata possível: sem excessos e com uma perspectiva centrada no evento a ser narrado. É necessário que seja uma “[...] linguagem usada de maneira a trazer à vida o detalhe que iluminará a história para o leitor. Para os detalhes serem concretos e carregarem significado, a linguagem deve ser exata e precisamente comunicada. As palavras podem ser tão precisas que podem até soar monótonas, mas ainda conseguem comunicar”⁷³ (CARVER, 2009, p. 733). Por meio da leitura dos contos de Carver e de outros *dirty realists*, essa precisão da linguagem começa e se delinear como uma das características da estética do *dirty realism*, gerando uma querela entre os críticos americanos e a crítica inglesa que havia cunhado o termo.

A crítica estadunidense desarticula a noção de que existam escritores que possam ser agrupados sob uma mesma nomenclatura e os inclui em um estilo específico de produção literária, o *literary minimalism*. Agrupando os *dirty realists* nesta tendência minimalista, a crítica americana acredita poder trabalhar melhor cada escritor individualmente, deixando de lado a perspectiva de estudo que privilegia os laços temáticos e formais que possam oferecer outra interpretação para este grupo de escritores que produziram literatura em uma mesma época, partilhando de várias premissas comuns. Colocando tais escritores sob a definição de *minimalists*, John Barth, por exemplo, chegou a afirmar que o *dirty realism* reencenava “[...] uma característica cíclica na história (e nas micro-histórias) da literatura e da arte em geral: um ciclo que pode também ser encontrado, com intervalos maiores, na história da filosofia, na história da cultura” (BARTH, 1986, p. 1). O artigo de Barth diz ainda que o *dirty realism* é nada mais que uma reação a um estilo que se tornou hegemônico, no caso, a literatura pós-moderna. Sendo assim, Barth não percebe nenhum tipo de novidade nesta estética, bem como questionou o chamado “renascimento” do conto: o que o autor percebe é uma mudança de foco da crítica para essa parcela de escritores em particular, uma tentativa de forçar uma “novidade”

⁷³ Trecho original: “language used so as to bring to life the detail that will light up the story for the reader. For the details to be concrete and convey meaning, the language must be accurate and precisely given. The words can be so precise they may even sound flat, but they can still carry”.

em um campo literário que estava consignado a alguns grandes nomes. Adam Fleming Petty trata do período em que esse último termo foi mais utilizado e a que ele servia:

Começando na metade dos anos 1970 e se estendendo até os anos 1980, um grupo “solto” de escritores, conhecidos variavelmente como ‘*dirty realists*’ ou ‘*literary minimalists*’ ou, meu favorito, ‘*K-mart realists*’, produziram uma notável literatura de classe-média-baixa e da vida da classe trabalhadora. Raymond Carver ainda é o escritor mais conhecido desta era, mas na época existiam vários escritores cujas reputações se igualavam a dele, incluindo Tobias Wolff, Jayne Anne Phillips e Bobbie Ann Mason. Eles geralmente publicavam contos, publicando-os primeiro na *The New Yorker* e outras revistas, depois os juntavam em coletâneas que acabavam na primeira página do *New York Times Book Review*.⁷⁴ (PETTY, 2016, s. n.)

No entanto, uma característica externa à produção literária unia tais escritores, que era o patrocínio estatal. Margaret Doherty (2014) mostrou como as questões temáticas e de estilo do *dirty realism* estavam intimamente ligadas ao patrocínio estatal (representado pela National Endowment for the Arts), que buscava nos anos 1980 uma forma artística que pudesse ter tanto apelo junto ao grande público quanto o aval da crítica, trazendo à literatura uma noção de unidade nacional que havia sido pulverizada pela geração anterior, já adulta durante a guerra do Vietnã e descendente direta do pós-guerra. Todas essas nuances históricas e teóricas marcam a dificuldade em trazer uma definição sobre o que “é” o *dirty realism*: movimento literário, estética, nomenclatura midiática, uma etapa na história do *American literary minimalism*? Mais ainda, como coadunar tantos elementos exteriores que

⁷⁴ Trecho original: “*Beginning in the mid-70s and continuing through the 80s, a loose group of writers, variously known as ‘dirty realists’ or ‘literary minimalists’ or, my personal favorite, ‘Kmart realists,’ produced a sizable literature of lower-middle-class and working-class life. Raymond Carver remains the best known writer from this era, but at the time, there were several writers whose reputations were nearly equal to his, including Tobias Wolff, Jayne Anne Phillips and Bobbie Ann Mason. They mostly wrote stories, publishing them first in The New Yorker and other magazines, then gathering them into collections that landed on the front page of the New York Times Book Review*”.

parecem influir diretamente em sua definição enquanto literatura, como o patrocínio estatal, a origem de sua definição estrangeira ao seu país de origem, a recusa dos escritores em se reconhecerem como *dirty realists*. Todas estas características nos deixam com mais dúvidas do que com certezas ao tratar desde momento específico em que a literatura americana foi dominada por este tipo de escrita – em que o conto foi considerado a forma de expressão mais significativa durante mais de uma década.

Como tratar, então, de um grupo de escritores que se expressava utilizando a mesma forma (o conto), utilizando marcas estilísticas comuns (linguagem simples, “enxuta”) e que utilizava como tema a classe média-baixa e trabalhadora, tratando de eventos considerados banais e corriqueiros? O minimalismo não congrega as características do *dirty realism*, principalmente porque o minimalismo não é sempre predominante nas narrativas: Jayne Anne Phillips⁷⁵, por exemplo, consegue introduzir ritmos e um estilo em sua linguagem que a afastaria de uma categorização enquanto minimalista, mas as outras características do *dirty realism* estão presentes em seus contos (representação da classe média, narração de eventos banais e corriqueiros). Mais ainda, a produção dos autores citados como principais *dirty realists*, pode-se perceber um jogo de aproximação e afastamento desta estética, o que ainda gera conflitos de categorização de tais escritores sob uma nomenclatura específica.

Neste artigo, que funciona como introdução a esta estética literária, defendemos o termo *dirty realism* por três motivos principais: primeiro, o nome é estratégico para o estudo desta geração de escritores, que partilhava de várias características comuns; segundo, ele nos dá a oportunidade de investigar as aproximações e afastamentos a partir de um conjunto de características norteadoras, características essas sugeridas pela literatura crítica e pela leitura da produção dos escritores elencados; por último, a circunscrição de tal estética a um período histórico específico em que ela se torna hegemônica, sua ascensão no fim da década de 1970

⁷⁵ *Black Tickets* [1979], primeira coletânea de contos da autora, já possui tais características (PHILLIPS, 2001).

e seu declínio no início dos anos 1990. Talvez seja esta característica histórica que seja a mais relevante quando falamos do *dirty realism*. Em *Como viver junto*, Barthes apresenta um ideia muito interessante que nos oferece um início possível para a pesquisa sobre o *dirty realism*:

A título de excursão fantasiosa, isto: certamente tomaremos o Viver-Junto como fato essencialmente espacial (viver num mesmo lugar). Mas, em estado bruto, o Viver-Junto é também temporal, e é necessário marcar aqui esta casa: “viver ao mesmo tempo em que...”, “viver no mesmo tempo em que...” = contemporaneidade. Por exemplo, posso dizer sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos. Ainda mais, teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido – último índice do Viver-Junto – “conversar”. Freud tinha então vinte anos, Nietzsche trinta e dois, Mallarmé trinta e quatro e Marx cinquenta e seis. (Poderíamos nos perguntar qual é, agora, o mais velho.) Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? Com quem é que eu vivo? O calendário não responde bem. É o que indica nosso pequeno jogo cronológico – a menos que eles se tornem contemporâneos agora? [...] Desembocaríamos talvez neste paradoxo: uma relação insuspeita entre o contemporâneo e o intempestivo – como o encontro de Marx e Mallarmé, de Mallarmé e Freud sobre a mesa do tempo. (BARTHES, 2013, p. 11-12)

Barthes assegura que entendamos tais assertivas enquanto “excursão fantasiosa”. No entanto, ele fornece uma proposição pregnante de sentido para começara pensar em como tratar os chamados *dirty realists*: se tais autores não aceitavam ser agrupados sob tal nome e não possuíam vínculos materiais que pudessem reuni-los sob um “movimento”, é fato que a contemporaneidade que partilhavam os aproxima, ainda mais quando vemos indícios estilísticos na produção de tais autores, além da partilha do conto como forma eleita como principal para sua literatura. Mas a proposição de Barthes é ainda mais instigante por trazer à baila a noção de intempestivo⁷⁶ e sua relação com o contemporâneo: o intempestivo para Nietzsche não é um avesso da história, mas a própria bruma que recobre os

⁷⁶ Barthes marca em nota que cita o intempestivo “em sentido nietzschiano” (BARTHES, 2013, p. 12).

acontecimentos históricos, uma bruma a-histórica que demarca o tempo enquanto “intensivo” e fora de uma “medição” ou mesmo “pertencimento” a um determinado tempo histórico. Ao marcar a contemporaneidade enquanto intempestiva, Barthes traz à tona a ideia de que o contemporâneo não é simplesmente o fato de “viver ao mesmo tempo que...”, mas a própria noção de que a contemporaneidade se fabrica em um tempo outro; é a possibilidade de um novo arranjo das relações entre os termos em interação que transforma em contemporâneos autores distintos ou que não se viam como compartilhando características comuns; que, apesar de terem vivido “no mesmo tempo”, só se tornaram contemporâneos em outro. É esta característica de uma contemporaneidade que se torna possível apenas “fora” do tempo que nos interessa: ela traz uma possibilidade crítica de tratar de escritores de forma relacional, em que as características principais de suas obras forneceram o “estofa” crítico que justifica o nome *dirty realism*. O que Buford percebeu tão cedo, e foi renegado pela crítica estadunidense, volta a ser relevante pela própria proximidade entre as obras dos *dirty realists*, pelo tempo compartilhado em que produziram e, talvez a característica principal, pela noção de que existiu um esforço conjunto circunscrito pela época em que foi importante para a literatura buscar representar uma parcela da sociedade que estava relegada ao limbo da “falta de relevância” enquanto tema da literatura justamente pela falta de “interesse e tédio” de vidas comuns.

Estamos frente, ainda hoje, a duas opções quando tratamos do *dirty realism*: a primeira delas nos força a abdicar de tratar Raymond Carver, Tobias Wolff, Jayne Anne Phillips, Ann Beattie, Elizabeth Tallent, Frederick Barthelme, Richard Ford e Bobbie Ann Mason como partilhando de uma mesma estética, alinhando-os individualmente como escritores que fizeram parte de mais um capítulo da história do *American literary minimalism*; ou, a segunda opção, que nos obriga a admitir que exista movimento literário coeso sob o termo *dirty realism*, sem considerar as diferenças entre tais escritores e sem levar em conta a necessidade de trabalhar a definição do que é, afinal, o *dirty realism*. As proposições do texto de Roland Barthes nos ajudam justamente nisto: elas propõem o traçar de outro percurso teórico,

apontam para necessidade de levar em consideração a contemporaneidade partilhada por tais autores e, também, a contemporaneidade de nossa leitura. Temos então delineado um possível trajeto de pesquisas, que possa oferecer saídas teóricas e críticas para esta falsa opção que se apresenta quando tratamos do *dirty realism*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CARVER, Raymond. On Writing. In: CARVER, Raymond. *Collected Stories*. New York: Library of America, 2009a, p. 728-733.

CARVER, Raymond. Popular Mechanics. In: CARVER, Raymond. *Collected Stories*. New York: Library of America, 2009b, p. 302-303.

DOBOZY, Tamas. *Towards a Definition of Dirty Realism*. Vancouver: University of British Columbia, 2000. (Dissertation). Disponível: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/831/items/1.0089734>.

Acessado em: 30/05/2016.

PETTY, Adam Fleming. Dirty Life and Times: the Past, Present and Future of Working-Class Literature. Publicado em 16 fev. 2016. Disponível: <http://electricliterature.com/dirty-life-and-times-the-past-present-and-future-of-working-class-literature/>.

Acessado em: 06/06/2016.

PHILLIPS, Jayne Anne. *Black Tickets*. New York: Vintage Contemporaries, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Debolsillo, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Escritos sobre história*. Tradução de Noéli Correia de Melo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015, p. 47-118.

Recebido em 16/02/2017.

Aceito em 24/08/2017.