

## Realismo: a persistência de um mundo hostil

*Tânia Pellegrini\**

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é procurar explicar a persistência do realismo como técnica expressiva, nas narrativas contemporâneas, com base na análise de alguns aspectos da evolução do conceito, propondo que ele esteticamente opera, ao longo da história, uma refração da realidade e não uma “cópia”, uma “imitação” ou mesmo uma “interpretação”. Tal ponto de vista, de caráter histórico e social, permite entender sua continuidade como corolário da persistência do mesmo “mundo hostil” que lhe deu origem.

**PALAVRAS-CHAVE:** realismo, romance, representação, refração.

**ABSTRACT:** This text aims to explain the persistence of realism as an expressive technique in contemporary narrative, departing from the analysis of some aspects of its evolution. It defends that it esthetically operates, in the course of history, a refraction of reality and not a “copy”, or “imitation”, or either an interpretation of it. This point of view, of a historical and social character, allows understanding realism’s continuity as a corollary of the persistence of the same “hostile world” which allowed its birth.

**KEYWORDS:** realism, novel, representation, refraction.

*Le débat de ma vie a été celui de l'expression des choses qui existent en dehors de moi, qui m'ont précédé en ce monde et y subsisteront quand j'en aurai été effacé. Dans le langage abstrait cela s'appelle le réalisme.*

(Louis Aragon, 1963)

---

\* Departamento de Letras e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

## Gênero e realidade

Um exame mais cuidadoso da produção ficcional brasileira das últimas décadas chama a atenção para um dado no mínimo curioso: 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, figurativas? Que força teriam elas para competir com a consagração e poder das soluções modernistas? Qual o sentido social dessas reconfigurações miméticas da realidade? Com base nestas questões, o fio condutor deste texto, de viés histórico-teórico, é exatamente a ideia de que o realismo em literatura continua vivo e atuante nas formas narrativas contemporâneas, assumindo as mais diferentes roupagens e possibilidades de expressão.

A aparente obviedade do termo **realismo** esconde ambiguidades de sentido e imprecisões que sempre o fizeram difícil de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário, uma vez que evidência e visibilidade – sua “visualidade” – aparentam constituir o segredo de sua longa vida. Além disso, as duas palavras das quais ele depende, **real** e **realidade**, têm uma história bastante complexa, ligada a concepções filosóficas intrincadas, que remontam a séculos, nas diferentes línguas. Mesmo depois da explosão das vanguardas artísticas do início do século XX, quando passou a carregar uma espécie de estigma, significando atraso estético e conservadorismo político, permanecendo esmaecido no convívio com soluções expressivas de ponta, as controvérsias sobre seu sentido continuaram fortes, indicando que seu potencial expressivo não se esgotara. E hoje, ressurgindo com força na prática dos ar-

---

<sup>1</sup> É importante advertir que este texto é um *work in progress*, etapa de um projeto maior que venho desenvolvendo desde 2007, primeiro com um pós-doutorado no Centre for Brazilian Studies, da Universidade de Oxford, com auxílio da Fapesp, e depois com uma bolsa-produtividade do CNPq, investigando as recorrências realistas na ficção brasileira contemporânea.

tefatos culturais contemporâneos, tanto literários quanto audiovisuais – e não só brasileiros –, suscita novas interrogações sobre seu valor e vitalidade.<sup>1</sup>

Visto como um fenômeno que encontrara tempos propícios para eclodir em meados do século XIX, na França, no bojo do positivismo, espalhando-se pelo ocidente, **realismo** tem sido usado para definir qualquer representação artística que se disponha a “reproduzir” o mundo concreto e suas configurações. E, de modo geral, qualquer que seja o ponto de vista teórico, aceita-se que ele emergiu de um processo histórico-social específico, traduzindo a natureza turbulenta da realidade oitocentista: corresponde ao poder crescente da ideologia burguesa europeia, procurando dar forma própria à cultura e trazendo o povo para o centro da cena, com uma postura politicamente revolucionária, ligada, em muitos autores, aos ideais socialistas surgidos da Revolução Francesa. Libertário, subversivo, confiante, contestador de tradições e instituições, filho dileto de um século de revoluções, para dizer como Hobsbawm (1981), encarnava então o que havia de mais moderno em termos de arte e literatura. Dessa maneira cresceu e se ramificou, fazendo da objetividade da experiência do indivíduo, de sua vida articulada e contínua e de sua luta contra um “mundo hostil” o tema preferencial.

Sabe-se que não se trata apenas de um conjunto de ideias, mas também de uma convenção artística extremamente adequada principalmente ao romance. Sabe-se também que os mesmos traços que o valorizaram seriam, mais tarde, o motivo de seu repúdio, tornando-o, assim, um dos mais fascinantes problemas relacionados à arte e à literatura, graças a sua persistente capacidade de transmudar-se, travestir-se, transformar-se, espantando críticos e teóricos com a sua vitalidade.

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é analisar alguns aspectos da evolução desse conceito – nos termos adequados a um trabalho como este –, propondo que ele esteticamente opera, ao longo da história, uma **refração da realidade** e não uma “cópia”, uma “imitação” ou mes-

mo “interpretação”, o que permite entender sua continuidade como corolário da persistência do mesmo “mundo hostil” que lhe deu origem.

Desde o início, o romance acomodou-se de modo mais que perfeito ao realismo, por sua incompletude e berço incerto e por eleger como epicentro da narração um indivíduo determinado. De ossatura ainda não consolidada, segundo Bakhtin, o gênero era capaz de refletir “mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade” (Bakhtin, 1988, p. 400).

A relação entre sua constante mudança e a transformação da realidade é que lhe dá abertura para a incorporação do povo como um critério maior ou menor de veracidade, num momento histórico em que a pressão das massas afirma-se como poder e como ameaça. Pode-se afirmar, então, que o chamado “realismo clássico” ou “burguês” – independentemente da extração social dos seus autores – é a **representação necessária** de uma nova realidade, em que o confronto das forças sociais e a figuração da vida de sujeitos comuns são tomados de modo “sério” e até mesmo “trágico”, como frisa Auerbach (1974), de acordo com a nova ordem social e o novo gênero, cuja forma lhe corresponde. A representação séria desses sujeitos não aristocráticos está ligada sobretudo à dimensão biográfica no interior da qual o romance os coloca, construindo para eles espaços e tempos sem transcendência; não existem mais deuses, nem o peso do destino ou do sangue, mas a carga de determinações diversas, como o meio, a hereditariedade e a própria história, tão terríveis quanto a imponderabilidade do *fatum*.

Alguns estudiosos identificam no realismo do século XIX dois traços essenciais: uma **exigência** e uma **contradição**. A exigência consistiria na palavra-chave “verdade”, que, para eles, acabou por destronar, na escala dos “valores estéticos e morais”, outros valores como o “bom gosto e o sentimento”, relacionados à aristocracia. A contradição

residiria no estatuto da representação, pois, escolhendo representar o homem médio ou inferior, corria-se o risco de cair no estereótipo e no clichê, dos quais precisamente se pretendia escapar, pois representar “un personnage simple empêche l’approfondissement psychologique” (Larroux, 1995, p. 76).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “um personagem simples impede o aprofundamento psicológico.”

Opiniões de outro tipo apontam a contradição em termos de um conflito difícil de resolver entre a subjetividade do artista e a objetividade que almeja; assim, o realismo seria mais bem percebido não em termos de uma objetividade inatingível, da “cópia fiel”, mas da técnica da impessoalidade, por meio da qual o artista constrói uma estrutura de persuasão aparentemente autônoma, uma ilusão de realidade forte e convincente (Williams, 1978, p. 13).

Digamos que aí se enfrentam questões de conteúdo e de forma, uma espécie de nó-cego, alimentando a polêmica até hoje não resolvida, desde quem considera o realismo como uma “estética ruim”, por exemplo, até quem o toma como uma “necessidade histórica”. Na verdade, o que está em jogo é a interpretação dos conceitos de **realidade** e de **representação**, mutável ao longo da história.

## Realidade e ilusão

A possibilidade de uma representação fiel, isto é, a complexa relação estabelecida entre o sujeito criador e o objeto criado já era um problema consciente para os realistas da primeira hora. Champfleury e Duranty,<sup>3</sup> no alvorecer do novo estilo, já apontavam as “deformações” inerentes ao ato de representar, como comprovam seus inúmeros artigos. Afirma o primeiro:

La reproduction de la nature par l’homme ne sera jamais une reproduction ni une imitation, ce sera toujours une interpretation. [...] À quoi tient cette difference? À ce que l’homme, quoi qu’il fasse pour se rendre l’esclave de la nature, est toujours emporté par son tempérament particulier qui le tient depuis les ongles jusqu’aux cheveux et

---

<sup>3</sup> Champfleury é o pseudônimo do escritor francês Jules Husson (1821-1889), tido como o iniciador do movimento realista na literatura francesa; Duranty refere-se ao também escritor Louis Emile Edmond Duranty (1833-1880).

qui le pousse à rendre la nature suivant l'impression qu'il en reçoit. (L'aventurier Challes) (Champfleury, 1973, p. 171).<sup>4</sup>

Flaubert, discordando deles, já nesse tempo, sonha fazer uma obra com o mínimo possível de matéria real, como se depreende do conhecido fragmento de uma carta sua a Louise Colet, em 1852:

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut (*apud* Glaudes, 1999, p. 187).<sup>5</sup>

Mas, de modo geral, os “realistas clássicos” procuram adquirir primeiro uma competência específica em relação à matéria selecionada, para depois criar, a partir de um acúmulo de informações. Contudo, não renunciam ao ato ficcional propriamente dito, pois sabem que o texto realista não copia o real, mas **pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável**. Daí a ideia de ilusão, de mentira, que se perpetuou, pois existe um sujeito, um olhar que enquadra, recorta, organiza, confere um sentido àquilo que se observa e documenta, ainda como desordem e ausência de significado.

É o que atesta também uma carta de Zola ao seu amigo Antony Valabrègue, escrita em agosto de 1864, no auge das grandes discussões a respeito da afirmação do novo movimento artístico:<sup>6</sup>

Je me permets, au début, une comparaison un peu risqué: toute oeuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la creation; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d' Ecran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus au moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans

---

<sup>4</sup> “A reprodução da natureza pelo homem nunca será uma reprodução nem uma imitação, mas sempre uma interpretação. A que se deve essa diferença? A que o homem, por mais que faça para se tornar escravo da natureza, é sempre levado por seu temperamento particular, que o prende das unhas aos cabelos e que o leva a tomar a natureza de acordo com a impressão que dela recebe (*O aventureiro Challes*)”.

<sup>5</sup> “O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem ligação exterior, que por si mesmo se mantivesse, devido à força interna de seu estilo, como a terra se mantém no ar sem sustentação, um livro que quase não tivesse assunto ou cujo assunto fosse quase invisível, se isso é possível.”

---

<sup>6</sup> Sob o termo “realismo”, nesse momento, abrigam-se ainda vários significados, às vezes coincidentes, às vezes contraditórios. Apenas em 1879 define-se o naturalismo como um movimento diferente e articulado, com a publicação de *O romance experimental*, de Zola.

---

<sup>7</sup> “Permito-me, de início, uma comparação um tanto arriscada: toda obra de arte é como uma janela aberta sobre a criação; existe, encaixada na esquadria da janela, uma espécie de tela (*écran*) transparente, através da qual se percebem os objetos mais ou menos deformados, com modificações mais ou menos sensíveis nas suas linhas e cores. [...] A realidade exata é, portanto, impossível em uma obra de arte. [...] Há deformação do que existe. Há mentira.”

---

<sup>8</sup> Apenas como exemplos, Phillipe Hamon, Michel Rifaterre, Tzvetan Todorov e o próprio Roland Barthes. Ver Barthes, R. (Org.). *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984. Pode-se reconhecer nesses autores a influência do texto de Roman Jakobson em “Du réalisme artistique”, publicado em 1921. Ver Todorov, T. (Ed.). *Théorie de la littérature*. Paris: Le Seuil, 1965. p. 98-108.

leur couleur. [...] La réalité exacte est donc impossible dans une oeuvre d’art. [...] Il y a déformation de ce qui existe. Il y a mensonge (*apud* Becker, 2005, p. 154).<sup>7</sup>

Pesquisando a história do surgimento e evolução do realismo na França, lendo as obras, os manifestos, os artigos e cartas pessoais dos envolvidos – hoje já exaustivamente analisados pelas mais diferentes linhas críticas –, nota-se que a polêmica travada naquela época revela traços muito semelhantes aos que, a partir da eclosão das vanguardas modernistas, consideraram morta a própria ideia de representação, e quase a mesma de hoje, momento em que novas possibilidades e dimensões criadas pelas tecnologias audiovisuais aguçaram a questão, introduzindo outras perspectivas, novos (ir)realismos, novos ilusionismos.

As análises críticas de viés formalista e estruturalista,<sup>8</sup> grosso modo, enfatizando que as formas e estruturas dos textos não deveriam ser “contaminadas” pela atenção a quaisquer forças externas, reiteravam a “arte pela arte”, já postulada por Flaubert; concentrando a atenção na “tela”, tentavam solucionar o dilema, encarando o texto realista como um modelo funcional ancorado num pacto de leitura entre o autor e o leitor, de acordo com um conjunto de regras por ambos conhecido, que remonta a Aristóteles. Ou seja, toda a complexa problemática realista reduzia-se a uma questão de linguagem, de organização discursiva pura e simples. Essas postulações foram resultado de um novo momento histórico, cujo correspondente estético era consequência da famosa “crise da representação”, como veremos adiante.

Há, entretanto, um ponto de vista diverso, defendido por Raymond Williams, nessa mesma época, que introduz outra nuance no debate: existe uma importância histórica ligada ao realismo, ancorada, 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, não se aceitando que estas estejam voltadas apenas para si mesmas ou que nada se representa além do

próprio texto. Definido como uma relação essencial entre indivíduo e sociedade, que não se esgota em nenhum dos termos, trata-se de uma categoria fundamental da interpretação estética do mundo, em qualquer época:

Neither element, neither the society nor the individual, is there as a priority. The society is not a background against which the personal relationships are studied, nor are the individuals merely illustrations of aspects of the way of life. Every aspect of personal life is radically affected by the quality of the general life, yet the general life is seen at its most important in completely personal terms. We attend with our whole senses to every aspect of the general life, yet the centre of value is always the individual human person – not any isolated person, but the many persons who are the reality of general life (Williams, 2001, p. 304-305).<sup>9</sup>

Para o autor, toda a tradição realista está vinculada, desse modo, a um tipo de romance que cria e atribui valor às especificidades de um modo de vida, em termos e características específicas dos sujeitos; isso confere valor ao conjunto, a uma sociedade maior que qualquer dos indivíduos que são parte dela e, ao mesmo tempo, considera-os importantes e absolutos em si mesmos. No interior dessa tradição de representação realista há, com certeza, múltiplas variações ou graus de êxito, mas esse ponto de vista, buscando uma apreensão específica da relação entre indivíduo e sociedade, relativiza a transparência ou a opacidade da “janela”, a espessura da “tela”, pois o que se valoriza são a organização e o amálgama de diversas modalidades de experiência representadas: individual e social, subjetiva e objetiva, reflexiva e prática, pessoal e geral, uma refletida na outra, de modo a compor uma visão do todo, incluindo tudo aquilo que diz respeito às atividades humanas, quaisquer que sejam elas.

No mesmo diapasão, Ian Watt (1991), discorrendo sobre a formação do romance inglês, em que identifica um “realismo formal”, sustenta que, todavia, não se trata de

---

<sup>9</sup> “Nenhum elemento, 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 âmago, 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.”

uma questão ligada apenas ao objeto (o tipo de vida representada), mas ao ponto de vista (a maneira pela qual o realismo é representado):

[...] um conjunto de procedimentos narrativos [...] organizados segundo a premissa de que o gênero constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história [...] detalhes que são apresentados através de um emprego de linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (Watt, 1991, p. 31).

Visto também por esse ângulo, o realismo pode ser tomado como uma **postura** geral e um **método** específico, aplicável a qualquer época, na medida em que é historicamente transformável. Tal postura sempre teve um forte componente **moral**, quando não político; tal método é preferencialmente **documental**, sendo esses dois adjetivos aqui empregados em sentido lato, significando, em conjunto, um compromisso de descrever os fatos e coisas como realmente existem. Daí a possibilidade dos muitos realismos: naturalista, mágico, fantástico, subjetivo, feroz, sujo, traumático, lírico, romântico, neo, hiper, pós...

## Realidade e refração

Posto nesses termos, o realismo adquire um sentido trans-histórico – que apoia e explica em parte sua persistência – e volta a conferir importância particular ao clássico conceito de representação, hoje destronado pela ideia pós-moderna de “desreferencialização” da realidade.

A representação realista, aspirando a levar os objetos a uma espécie de evidência imediata, empenha-se em apagar a distância que os separa da realidade, mas sempre considerando ser a imitação do real menos uma questão de semelhança que de conformidade a regras de composição. E os autores realistas, desde o início, intuem que, baseada em representações compartilhadas com o público, a

obra constrói seu próprio objeto, essencialmente fictício, em referência às imagens mentais que preexistem à obra.

A referência à **presença** está no centro da ideia de representação. Na origem, representar qualquer coisa é fazê-la aparecer, é mostrá-la *in praesentia*. Pensando em termos históricos, Glaudes (1999, p. 8-10) ensina que o cristianismo aceita, em nome da encarnação, a figuração de Deus, ao passo que as outras religiões monoteístas veem perversão da natureza divina em toda imagem concreta de Deus e de sua criação. Desde a Antiguidade, o culto à imagem viva do Imperador, considerada divina, conferiu dignidade à representação; em decorrência, a teologia cristã nascente, definindo suas condições a partir de dogmas – invisibilidade da essência divina, criação do homem à imagem de Deus –, faz nascer a literatura e a arte cristãs, legitimando a ambição de representar. Durante a Idade Média, a representação visa a estabelecer no mundo sensível o que, pela própria natureza, é inacessível aos sentidos, compensando uma ausência concreta dificilmente tolerável, em relação às crenças e valores coletivos da época. Assim, as imagens proliferam, contendo em si o espiritual e o temporal, afirmando a presença de Deus na Terra.

Depois de um longo período em que se mesclam prevenção e liberação, inclusive com a Reforma Protestante, que provocou uma regulação rígida das formas de culto, foi Kant quem associou o gênio do artista ao estado místico, colocando o “sublime” acima do “belo” na escala dos valores estéticos, o qual, para o filósofo, na verdade não reside em nenhum objeto da natureza, mas apenas no espírito. Desse modo, ele coloca a arte fora da esfera da representação, elevando-a ao infinito. Para Glaudes (1999), ganha corpo, portanto, uma espécie de prevenção religiosa ligada à parte mais sensível e concreta da representação, alimentando todos aqueles, desde Baudelaire até os surrealistas, que tentarão escapar dos limites tradicionalmente atribuídos à figuração, essência da concepção esté-

tica realista, bem como à crítica que defende a “arte pela arte”.

A noção de representações compartilhadas, acima citada, reintroduz o dado conceitual básico – fonte de antigos e não resolvidos antagonismos – que norteia este trabalho: a dependência de todas as artes em relação às coletividades humanas de que surgem, inscrita na própria história da representação, pois, “if literature is a ‘representation of life’, then representation is exactly the place where ‘life’, in all its social and subjective complexity, gets into the literary work” (Lentricchia; McLaughlin, 1990, p. 15).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “Se literatura é ‘representação da vida’, a representação é exatamente o lugar em que a vida, em toda a sua complexidade social e subjetiva, penetra no trabalho literário.”

Por conseguinte, pode-se dizer que o realismo, tomado como nova **postura** e novo **método**, sobretudo no período em que aos poucos passa a dominante na literatura, a partir do século XIX, aguça a problemática da representação do mundo, pois, a partir de então, estão postos os termos “modernos” do debate sobre as relações entre literatura e sociedade: os modos de percepção e de compreensão do mundo social, que sustentam a representação, são determinados pelas formas sociais e culturais a que pertencem; à diversidade dos objetos a representar corresponde uma diversidade de modos de composição que organiza globalmente essa representação, em cada autor e em cada época. Portanto, o processo representacional efetivado pelo realismo – sua dimensão mimética – não é de qualidade apenas referencial, descritiva, fotográfica; trata-se de **imitação em profundidade**, cuja perspectiva geral está inextricavelmente ligada à história e à sociedade.

É necessário enfatizar que a representação realista depende da **mediação** – termo também de longa história –, que se firma a partir do início do século XIX, como uma maneira de tentar conciliar as antigas divergências referentes ao ato de representar. 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 en-

tre 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. Entretanto, isso não significa simplesmente que existe um “meio” (a linguagem, as cores, os volumes etc.) traduzindo a realidade, pois “todas as relações ativas entre diferentes tipos de ser e consciência já são inevitavelmente mediadas antes e esse processo não é uma instância separada – um ‘meio’ – mas é intrínseca às propriedades dos tipos correlatos” (Williams, 1979, p. 101).

A **refração**, portanto, reside ao mesmo tempo no sujeito e no objeto 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 sempre como constitutivo das relações sociais.

Em Lukács encontra-se a abordagem histórico-teórica mais abrangente que se conhece a respeito de realismo no romance,<sup>11</sup> de que são tributários, com diferenças, Auerbach e também R. Williams. Para o pensador húngaro, o realismo é o paradigma artístico por excelência e o romance do século XIX, a sua mais alta realização, por causa da complexidade da representação da vida humana em seu contexto histórico como totalidade. Assim, passa a ser critério essencial de valor a relação da obra com esse contexto:

[...] os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social (Lukács, 1968, p. 57).

---

<sup>11</sup> O livro *Problemas do realismo*, publicado em 1954, reúne os principais ensaios do autor, inclusive “Narrar ou descrever”.

---

<sup>12</sup> É importante pelo menos mencionar o amplo debate sobre as proposições das vanguardas, que desafiavam as concepções do realismo (o “realismo socialista”) aceito pelas posições políticas dominantes dentro do marxismo de então (1937-1938). Entre outros, envolveram-se Lukács, Brecht e Adorno, de cujos textos há versões em vários números das revistas *New Left Review* e *Aesthetics and Politics*.

<sup>13</sup> “não é o conceito de estreiteza, mas o de amplitude que cabe ao realismo. A própria realidade é ampla, variada e está cheia de contradições: a história cria e rejeita modelos.”

Mas é necessário aqui introduzir Brecht,<sup>12</sup> que, com acerto, reclama um conceito de realismo mais amplo que o lukacsiano: “no es el concepto de estrechez, sino el de amplitud, el que sienta bien al realismo. La realidad misma es amplia, variada, está llena de contradicciones; la historia crea y rechaza modelos” (Brecht, 1973, p. 257).<sup>13</sup>

E é a ideia de refração, com sua multiplicidade de ângulos, linhas e matizes, que pode acolher essa amplitude e as contradições da realidade apontadas por Brecht, sem ignorar a totalidade, enfrentando a história, que mais uma vez obriga a rever os conceitos de real e realidade, hoje inclusive mergulhados nas possibilidades virtuais das novas tecnologias.

## Outro caminho

Sendo o realismo imitação em profundidade e a refração o fenômeno que lhe permite representar artisticamente a realidade, o próximo passo no seu desenvolvimento – aceitando-se o percurso histórico traçado por Auerbach (1974, p. 491) – 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, abrange os movimentos da história, mesmo que pareça, às vezes, não existir nenhuma realidade concreta exterior a essa consciência. Esse realismo exige outra posição do escritor diante do real, pois ele perdeu sua segurança objetiva, dada pela certeza positivista; ele não é mais a instância suprema; esta passa a ser a consciência das personagens, que tudo transforma e refrata. O monólogo interior e/ou o fluxo de consciência, aquisições estilísticas agora comuns, correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui, como reais e **representáveis**, as tensões e ambivalências da consciência humana. Como frisa Luiz Costa Lima: “A compreensão da realidade passa a depender do acordo prismático de várias subjetividades e não mais é ditada pelo ponto de vista e

pela imaginação do sujeito mediador, isto é, o narrador” (Lima, 2009, p. 174).

O autor fundamental dessa passagem é Proust, que conseguiu representar uma dimensão completa da sociedade francesa, refratada **em apenas uma** subjetividade. *Em busca do tempo perdido* (publicado entre 1913 e 1927) é uma interrogação dos incontáveis signos por meio dos quais se manifestam as pessoas e as coisas, mas o objetivo não é a representação da realidade, e sim o seu **desvelamento**; trata-se da realidade refratada na consciência do narrador. Como percebe Adorno, explicando sua “técnica micrológica”: “o narrador parece fundar um espaço interior [...] – e o que quer que se desenrole no exterior ocorre [...] como um retalho interior, um momento da corrente de consciência...” (Adorno, 1980, p. 271). Assim, Proust ultrapassa a objetividade realista “clássica” e também a subjetividade pura e simples, por meio de uma gama de incontáveis refrações, que, mesmo questionando a ideia de totalidade, remete a ela em cada fragmento representado.

Dostoiévski já antecipara o que Kafka, Joyce e Virginia Woolf realizariam logo depois. Manifestações tênues, lábeis, difusas, que acompanham nossos pensamentos e atos cotidianos, aparentemente insignificantes, tornam-se matéria da narração; o romancista agora penetra em refolhos desconhecidos dos realistas da primeira hora, aprofundando a pesquisa de antes em direção aos meandros da consciência: busca-se então um real mais recôndito, o fundo obscuro dos estados psicológicos, muito além da concretude das coisas.

Aceita-se, grosso modo, que o esgotamento do primeiro realismo e de sua exacerbação naturalista deve-se principalmente à deterioração da situação europeia em geral, no final do século XIX, por causa das consequências da industrialização desenfreada, que efetivamente não abria as portas do paraíso para todos. Questiona-se a razão, o mais importante de todos os instrumentos de perquirição herdados do Iluminismo; a especificidade da experiência

material de uma individualidade poderosa, como determinante na relação com o mundo, desaparece aos poucos. É outra vez um momento de redefinição do sujeito, como acontecera antes, na gradativa substituição da tradição coletiva pela individual, observada desde o Renascimento (Watt, 1991, p. 30). Agora, a unidade e a permanência subjetivas positivistas são relativizadas, inclusive pela ascensão das forças do inconsciente,<sup>14</sup> o que exige novos códigos de representação. Instaure-se uma crítica sistemática à concepção de realidade: ela está alocada na mente, atomizando-se na extrema subjetividade dos pontos de vista.

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 ideia de criação artística, contribuindo para desvalorizar a ambição mimética da literatura e das artes; os aparelhos agora desempenham melhor e mais rapidamente que a escrita ou a pintura a missão de representar.

A partir da última década dos oitocentos, assiste-se, então, ao crescimento de uma crítica cerrada às convicções realistas e também naturalistas, no centro das quais, na França, estão Flaubert e Zola. Desde a morte de Flaubert, em 1880, começam a surgir dissensões, entre elas a ideia de um “romance psicológico”, mais voltado para as questões interiores, espirituais, mentais, a que se seguiriam depois o decadentismo e o simbolismo. Entre os inúmeros artigos e declarações às vezes virulentas que se levantam, principalmente contra o naturalismo, são dignos de nota os de Huysmans,<sup>15</sup> que sempre desenvolvera temas caros aos naturalistas, mas agora propõe a necessidade de encontrar um novo caminho, como no excerto abaixo, retirado do primeiro capítulo de seu romance *Là-bas*, de 1891.

Il faudrait [...] garder la veracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il

---

<sup>14</sup> Importante assinalar a influência de Freud, que publica, em 1895, seu *Estudo sobre a histeria* e, em 1899, *A interpretação dos sonhos*.

---

<sup>15</sup> Joris Karl Huysmans (1848-1907), escritor e crítico de arte. Publicou, entre outros mais, *A rebours* (1884).

faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens [...] Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste [...] (*apud* Becker, 2000, p. 180).<sup>16</sup>

Aos poucos fica cada vez mais difícil, portanto, acreditar na possibilidade de conseguir objetividade genuína por meio da literatura, mesmo porque essa objetividade significa agora a aceitação do próprio “mundo hostil” que a gerara e a alimentara até então, com as consequências visíveis, em todos os campos da vida social.

### Recusa e invenção

Como resposta a tudo isso, assiste-se a uma avassaladora perturbação do regime tradicional da representação, a “crise da representação”, traduzindo-se ao mesmo tempo no questionamento ou recusa das práticas anteriores e na invenção de novas poéticas ou modos expressivos. Mas a rejeição da interpretação realista não despojou a ficção de sua ambição de representar; é uma concepção de representação que se esgotou: a da civilização calcada na razão iluminista, a qual, pretendendo ser emancipadora, levara o mundo ocidental à mais sangrenta guerra do século XX; a que encarnava o todo-poderoso e empreendedor espírito burguês positivista e transformara a arte em mercadoria. Já não é mais possível “se entregar ao mundo com um amor que pressupõe que o mundo tem sentido” (Adorno, 1980, p. 269). Buscam-se, então, novos caminhos como possibilidades de resistência: emerge, como negação radical, a fantástica multiplicidade de soluções encontrada pelas vanguardas do início do século XX, notadamente o Surrealismo.

Enquanto o realismo, de modo geral, determina racionalmente o sentido da representação, definindo os códigos

---

<sup>16</sup> “Seria preciso guardar a veracidade do documento, a precisão do detalhe, a língua abundante e nervosa do realismo, mas seria preciso também mergulhar na alma e não querer explicar o mistério por meio das doenças dos sentidos. [...] Em uma palavra, seria preciso seguir o largo caminho aberto por Zola, mas também seria necessário traçar no ar um caminho paralelo, uma outra rota, alcançar o daqui e o de lá, fazer, em uma palavra, um naturalismo espiritualista [...]”.

de leitura e de apreciação, sem dissipar a ilusão da transparência – a verdade da “mentira” –, as novas tentativas expressivas remetem às falhas, às fissuras da representação – às fissuras da própria realidade social –, pois “reality has a myriad forms” e “experience is never limited and it is never complete; it is an immense sensibility [...] it is the very atmosphere of the mind”, tal como define Henry James – cuja obra o demonstra – no seu conhecido texto *The art of fiction*, de 1884.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “a realidade possui uma miríade de formas”; “a experiência nunca é limitada ou completa; é uma imensa sensibilidade [...] é a verdadeira atmosfera da mente”. Disponível em: <<http://www.mantex.co.uk/ou/aa810/james-o5.htm>>. Acesso em 09 mar. 2007.

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://www.culturalbrasil.org/zip/breton.pdf>>. Acesso em 04 mar. 2007.

Seja como for, a ênfase no não dito, proveniente da experiência individual e da visão subjetiva, torna-se cada vez mais acentuada, até atingir sua forma final no Surrealismo. Em 1924, André Breton define, no seu *Manifesto do Surrealismo*,<sup>18</sup> a natureza do movimento, procedendo a uma implacável condenação do realismo e insistindo na procura de outros rumos, que não os da razão e da lógica.

O processo da atitude realista precisa ser instaurado, em seguida ao da atitude materialista. [...] a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção (Breton, 1924, p. 2).

O que está em jogo e se desenha como a questão central para o Surrealismo é o julgamento da realidade; nesse sentido, a nova postura é lutar por um novo conceito de real e pela possibilidade de instaurar formas também novas de representação. Qual é, pois, a realidade do sonho e do desejo? Como representá-los? A “escrita automática” foi a possibilidade proposta, apoiada nas contribuições de Freud, que Breton saúda.

Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vigorosamente, há todo interesse em captá-las (Breton, 1924, p. 5).

Mas aqui é importante lembrar que o impulso inicial do realismo “burguês” baseava-se também num julgamento da realidade de então, todavia vista como concretude exterior ao sujeito. Veja-se o exemplo do fragmento retirado do prefácio de *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt, em 1865:

Vivant au XIXe siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle 'les basses classes' n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs [...]. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble, [...] si dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas, pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut (*apud Chartier, 2005, p. 152*).<sup>19</sup>

A tendência surrealista, portanto, parece inverter o princípio do realismo em que se funda a arte ocidental moderna, pois se refere a um mundo puramente interior, rejeitando os elementos da realidade concreta e o impulso transformador da sociedade, vista então como indigna, cruel e injusta, de acordo com a postura moral que sustentava o movimento oitocentista. Mas, numa leitura mais atenta, percebe-se que Breton acredita “na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer” (Breton, 1924, p. 6).

Na verdade, é possível pensar que na junção desses dois aspectos, sonho e realidade – vista como interioridade –, estabelece-se apenas uma refração do real e não seu desaparecimento, uma vez que um depende intrinsecamen-

---

<sup>19</sup> “Vivendo no século XIX, época de sufrágio universal, de democracia e liberalismo, perguntamo-nos se o que se chama de “classes baixas” não teria direito ao romance; se esse mundo abaixo do mundo, o povo, deve continuar esmagado pela proibição literária e o desprezo dos autores [...]. Perguntamo-nos se existem ainda, para o escritor e para o leitor, nesses anos de igualdade em que estamos, classes indignas, infelicidades baixas demais, dramas tão pouco elevados, catástrofes de um terror tão pouco nobre, [...] se num país sem castas e sem aristocracia legal, as misérias dos pequenos e dos pobres falariao ao interesse, à emoção e à piedade, tão alto quanto as misérias dos grandes e ricos; se, em uma palavra, as lágrimas que se choram embaixo poderiam fazer chorar como aquelas que se choram em cima.”

te do outro, articulando-se esteticamente nas montagens, a linguagem surrealista por excelência. Concretiza-se, portanto, nova possibilidade de representação, outro caminho, que não exclui a realidade, apenas considera suas “refrações”. Como aponta Adorno:

As composições surrealistas podem ser consideradas, no máximo, como análogas ao sonho, na medida em que a lógica costumeira e as regras do jogo da existência empírica são descartadas, embora respeitem nesse processo os objetos singulares retirados à força de seus contextos, ao aproximar seus conteúdos, principalmente os conteúdos humanos, da configuração própria aos objetos. Há decomposição e rearranjo, mas não dissolução (Adorno, 2006, p. 136).

Pouco depois da segunda Grande Guerra, em 1950, Nathalie Sarraute publica um artigo intitulado “L’ère du soupçon”, com feições de manifesto, no qual assume sua posição em relação ao romance, rejeitando a antiga receita realista: “nous sommes entrés dans l’ère du soupçon” (Sarraute, 1997, p. 63).<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> “Entramos na era da suspeita.”

Percebe-se no subtexto de Sarraute a ideia já cristalizada pelas vanguardas, grosso modo, de que uma totalidade perfeitamente apreensível pelo olhar do artista tornou-se inviável; o próprio processo histórico encarregou-se disso: duas guerras terríveis, além de fazer esmorecer qualquer impulso de ação política, destruíram a ilusão da representação total e seus avatares. Suspeita-se agora de um mundo reconstruído à imagem e semelhança da burguesia; suspeita-se de sua estética; suspeita-se, portanto, dos ambientes minuciosamente descritos, dos fatos perfeitamente documentados, dos narradores isentos e impassíveis, dos personagens construídos segundo um “estatuto de verdade”, a fim de manter intactas a “mentira”, a ilusão da referência, a “paisagem através da janela”.

Em suma, na esteira do Surrealismo, que durou até 1939 – embora com diferenças, impossíveis de explorar aqui

–, Sarraute postula “outra realidade” como inspiração do romance, composta de inquietações profundas, movimentos indefiníveis deslizando rapidamente nos limites da consciência e que estão na origem dos gestos, das palavras e dos sentimentos manifestos, parecendo constituir a fonte secreta da existência: “il n’était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues” (Sarraute, 1997, p. 8).<sup>21</sup>

Todavia, a representação continua necessária, pois ainda há algo a representar; como **refrações** – a decomposição, a fragmentação, a atomização – pode-se representar aquilo que para a autora são os “tropismos”, a essência de sua busca, constituindo mais uma resposta à interminável “crise da representação”. A impossibilidade da figuração transparente do mundo administrado torna-se clara para uma consciência traída pela “irrealidade da realidade”, pela impotência dos atos e da própria linguagem. É possível aventar que as inquietações de Sarraute e dos surrealistas testemunham a tensão entre “a busca de uma liberdade subjetiva em uma situação de não liberdade objetiva” (Adorno, 2006, p. 138), acentuando-se então a interrogação sobre os signos, descartadas sua concretude e transcendência.

Provavelmente, o último assalto à ideia de um “realismo clássico” tenha surgido com o *nouveau roman*, de Alain Robbe-Grillet. Recusando expressamente o que chama de “mitos” das profundezas de Sarraute, ele se levanta contra qualquer tentativa de exprimir “a alma oculta das coisas”. E afirma que o novo romance deve se concentrar sobre a reprodução literal de um mundo reduzido apenas a superfícies, que diluem e desarticulam os personagens, em descrições longas e minuciosas; daí o nome de “escola do olhar”. Denunciando qualquer interioridade, todavia também não aceita a objetividade de tipo naturalista, pois pretende o registro puro e simples da concretude das coisas. No seu texto de 1963, *Pour un nouveau roman*,<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> “Só é possível comunicar ao leitor por meio de imagens que lhes sejam equivalentes e façam-no experimentar sensações análogas.”

---

<sup>22</sup> Por um novo romance.

o autor pondera que o romance tradicional cria uma ilusão de ordem e significado inconsistente em relação à natureza radicalmente descontínua e aleatória da experiência moderna. Resultando de uma tensão não resolvida entre as palavras e as coisas – que evidentemente não vale apenas para o romance, desde Mallarmé, Valéry e Rimbaud –, a tarefa do novo romance seria, portanto, dispensar qualquer organização ou interpretação da realidade, simplesmente porque a realidade “está lá”: “C’est déjà la vieille ambition de Flaubert: bâtir quelque chose à partir de rien, qui tienne debout tout seul sans avoir à s’appuyer sur quoi que ce soit d’extérieur à l’oeuvre; c’est aujourd’hui l’ambition de tout le Roman” (Robbe-Grillet, 1963, p. 137-139).<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> “Trata-se da velha ambição de Flaubert: construir alguma coisa a partir do nada, que se mantém em pé sozinha, sem ter que se apoiar em nada exterior à obra; essa é hoje a ambição de qualquer romance”.

De Flaubert a Robbe-Grillet parece ter-se desenhado um círculo perfeito. O “pai” do realismo já intuía aquilo a que se chegaria, em termos de possibilidades de representação, um século depois; foi também a recusa insistente do realismo que aguçou as condições de possibilidade de suas múltiplas refrações.

Apesar das diferenças radicais entre si, tanto Sarraute quanto Robbe-Grillet não pretendem opor a aparência à essência, ou seja, o concreto ao abstrato, pois, segundo Chartier (2005, p. 191), suas formulações teóricas não são isentas de resquícios de positivismo: se, na primeira, persiste um sujeito que interroga e analisa, no segundo está sempre presente o olhar de um observador. De qualquer modo, ambos procuram dar, às exigências do mundo pós-guerra, conturbado pela ascensão de novas formas de exploração e controle, em meio aos quais se debate um sujeito destituído de certezas, algumas respostas que decididamente passam longe de qualquer interpretação fácil.

Olhando para trás, hoje se pode afirmar que as tentativas do *nouveau-roman* situam-se a meio caminho entre as conquistas das vanguardas, principalmente do Surrealismo, e as postulações pós-modernas de morte do sujeito, descentramento, desterritorialização, desidentificação etc.

deles derivadas, que continuam a incidir diretamente sobre as concepções de realismo. Sua tonalidade austera e anódina, com descrições “físicas” precisas e estáticas, elevado sentido de ambiguidade dos pontos de vista, radicais disjunções de tempo e espaço, comentários autorreflexivos dos processos de composição e obediência à lógica dos próprios textos, na verdade **representam** – ainda e sempre – as vivências absolutamente novas do período pós-guerra, em que um “eu mínimo” se vê perdido e só num mundo em que reina a gestão tecnológica e a mercadoria, tanto quanto a objetividade fotográfica do realismo clássico **representou** a potência de um “eu soberano”, racional, seguro de seus poderes e prerrogativas, o “eu solar”, cartesiano, de que fala Luiz Costa Lima (2000, p. 84).

### **Eterno retorno**

A ideia de **refração** que procurei desenvolver, acompanhando a história do realismo, parece-me operacional, nos tempos que correm, para o dilema da representação realista, uma vez que, em nenhum momento, desde o surgimento de um realismo consciente, articulado e sistemático, correspondente ao sujeito positivista, até a sua aparente destruição, cem anos depois, com a crise da representação – o mais sério e duradouro assalto que se lhe fez –, ele deixou de resistir, escondendo-se sob as mais diversas aparências. Desde a transparência absoluta da “tela”, no início, até sua total opacidade, no final, ele resistiu, estilhaçado, para ressurgir reconstituído e forte, sobretudo na produção narrativa de massa, mas também em muitos textos considerados de qualidade.

Cabe perguntar, portanto, a que se deve esse eterno retorno. Evidentemente não pode haver resposta conclusiva para uma questão de tal envergadura – e nem é essa a pretensão deste texto –, mas acreditamos ter encontrado uma pista para discussão no viés escolhido desde o início: aquele fornecido pela conceituação de R. Williams, o qual

encara o realismo como um **modo de representar as relações entre o social e o pessoal** que não se limita a um simples processo de registro e/ou descrição, pois sempre depende, para sua plena elaboração, da **apreensão das formas dessas relações**, além da capacidade de também **manejar as formas de percepção e de representação artística, mutáveis ao longo da história**. Nesse sentido, trata-se de um modo de compreensão estética do mundo social, que o representa em profundidade, e não uma forma de representação presa apenas a aspectos aparentes ou a possibilidades dadas pela linguagem em si.

Evidentemente existe aqui uma ideia de totalidade, rejeitada pela maioria da crítica contemporânea, que reafirma a crise da representação, admitindo a fragmentação, a atomização, o estilhaçamento como as únicas formas possíveis de representação de um mundo repetidamente dilacerado por guerras terríveis, tornado maior e menor pelas tecnologias de comunicação, administrado pelo espetáculo e desestabilizado das antigas certezas em relação às identidades e papéis sociais e à eficácia da própria linguagem. Nesse contexto, a noção de “progresso”, tão cara à razão iluminista, foi substituída pela recusa da ideia de história e por um acúmulo de experiências espetaculares administradas, que se sucedem num panorama caleidoscópico de fatos sem relação de causa e consequência. A negação cabal do realismo ou sua condenação crítica como uma “estética ruim”, para dizer o mínimo, viria a ser, então, a única resposta possível a esse admirável mundo novo.

Todavia, fragmentação, atomização, indeterminação, ambiguidades traduzindo conceitos como fluidez de identidades, morte do sujeito e outros, nascidos do contexto histórico presente, admitidos como critério único de valor estético e crítico, são elementos que enfatizam apenas a recusa individual como esfera de sentido. Desse modo, o mundo exterior – quando é considerado – passa a ser apenas um dado material de que o eu se alimenta, que existe fora de si como mera contiguidade. Desaparece qualquer

possibilidade de completude, de complementaridade, de interdependência ou mesmo de contato entre sujeito e objeto, o que desobriga de qualquer compromisso.

O ponto a reter aqui é que, talvez justamente pela exacerbação desses aspectos, o realismo, saindo pela porta da frente, volta sempre pela dos fundos, como um modo – uma forma – de se impor ao sujeito como **presença inescapável, representação** da existência concreta do mundo, mesmo como simulacro. Volta como afirmação da própria impotência da criação autônoma diante do “superpoder do mundo-coisa” (Adorno, 1980, p. 270), do “mundo hostil”, infinitamente multiplicado e reiterado pelo espetáculo, que é sua linguagem. Volta despido de sua postura libertária dos primeiros tempos, de seu sentido coletivo, de sua intenção de penetrar profundamente no reino dos objetos para devorá-los por dentro, pois essa seria a prova – ilusória – da integridade e da potência do sujeito que os representa; volta refratado, como um modo de representar as relações de hoje entre o social e o pessoal; volta como sintoma e diagnóstico de um estado de coisas de alguma forma parecido com o do momento em que ele eclodiu como necessidade histórica. Assim, a violência, o choque, o trauma e mesmo a barbárie, mais que temas realistas, tornam-se estratégias estéticas, e o real avassalador – que deveria, mas não pode ser mudado – volta congelado em texto e imagem, cobrando caro o preço do espetáculo, não como simples “paisagem através da janela” ou como “efeito de real”, mentira, ilusão, mas sim “como testemunha da reversão da liberdade abstrata em uma supremacia das coisas” (Adorno, 2006, p. 139).

## Referências

ADORNO, T. W. *A posição do narrador no romance contemporâneo*. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. Revendo o surrealismo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2006.

ARAGON, Louis. Préface. In: GARAUDY, Roger. *D'un réalisme sans rivages*. Picasso, Siant-Jean Perce, Kafka. Paris: Plon, 1963.

AUERBACH, Eric. *Mimesis* – The representation of reality in Western literature. Princeton: Princeton University, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BARTHES, R. (Org.). *Literatura e realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris: Armand Colin, 2005.

BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1973.

BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. Disponível em: <<http://www.culturalbrasil.org/zip/breton.pdf>>. Acesso em: 04 mar. 2007.

CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris: Bordas, 1990.

GLAUDES, Pierre. *La représentation dans la littérature et les arts*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999.

HOBBSAWN, Eric. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

JAMES, Henry. *The art of fiction*. Disponível em: <<http://www.mantex.co.uk/ou/aa810/james-o5.htm>>. Acesso em: 09 mar. 2007.

LENTRICCHIA, Frank; MCLAUGHLIN, Thomas (Orgs.). *Critical terms for literary study*. Chicago and London: University of Chicago, 1990.

LARROUX, Guy. *Le réalisme*. Paris: Nathan, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário e a formação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, George. Narrar ou descrever. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963.

SARRAUTE, Natalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1997.

TODOROV, T. (Ed.). *Théorie de la littérature*. Paris: Le Seuil, 1965.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WILLIAMS, D. A. (Ed.). *The monster in the mirror: studies in nineteenth century realism*. Oxford: Oxford University, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Toronto: Encore, 2001.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.