



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Paulo Ricardo Moura da Silva

Realismo e intimismo no romance brasileiro:
o conceito de técnica introdiccionista a partir da perspectiva do discurso
interior

São José do Rio Preto
2020

Paulo Ricardo Moura da Silva

Realismo e intimismo no romance brasileiro:

o conceito de técnica introdiccionista a partir da perspectiva do
discurso interior

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2020

S586r

Silva, Paulo Ricardo Moura da

Realismo e intimismo no romance brasileiro : o conceito de técnica introdiccionista a partir da perspectiva do discurso interior / Paulo Ricardo Moura da Silva. -- São José do Rio Preto, 2020
219 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto

Orientador: Márcio Scheel

1. Discurso Interior. 2. Enunciação. 3. Intimismo. 4. Realismo. 5.
Romance Brasileiro. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Paulo Ricardo Moura da Silva

Realismo e intimismo no romance brasileiro:

o conceito de técnica introdiccionista a partir da perspectiva do discurso
interior

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. André Luiz Dias Lima
UFF – Câmpus de Gragoatá

Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini
UEM – Câmpus de Maringá

São José do Rio Preto
12 de novembro de 2020

A Carlos e Maria.

AGRADECIMENTOS

A minha família, em especial, aos meus avós Maria Gonçalves de Oliveira (*in memoriam*) e João Gomes de Oliveira (*in memoriam*), que mesmo sem terem frequentado regularmente a escola, acreditavam, sem exitar, na potência transformadora da educação. Meu avô apenas sabia escrever seu nome e minha avó conseguia ler, juntando, vagarosamente, as sílabas, o que, às vezes, era seguido de um sorriso ao final da frase. As palavras desta tese têm as marcas de quem nunca chegará a lê-la.

À professora Mauraci Angela Torquato, quem, durante o terceiro ano do Ensino Médio, teve o olhar sensível de me dizer palavras gentis, acolhedoras e, sobretudo, libertadoras, para quem vive com ideias na cabeça. Segundo ela, eu era um menino que sabia muito, mas com muito mais a descobrir ainda. Profecia essa que se mostra como verdade que se atualiza incessantemente. A ela, devo a palavra que conduz o meu modo de existir no mundo: Literatura.

Ao amigo Gustavo da Silva Andrade, que desde o primeiro momento na universidade até hoje é um signo de confiança e de lealdade, para quem devo agradecimentos por afiar a minha língua, a fim de que eu pudesse dizer, com mais firmeza e segurança, as minhas palavras ao mundo. Essa amizade, à primeira vista, transcende o compreensível da vida.

Ao professor doutor Márcio Scheel, cujo significado de orientador rompe com os limites da pesquisa acadêmica e com suas convenções sociais, para se alojar no âmbito do companheirismo. Ao longo desses 10 anos de trabalho juntos, pude ressignificar o meu olhar para o mundo através de seus olhos. Com ele, aprendi a duvidar de palavra bem dita, sempre bem engomadinha, para instaurar a crítica contundente, sem nunca fugir de suas consequências.

À espiritualidade amiga que me ensina todos os dias a linguagem do silêncio que transfigura qualquer significado precário que possa ser construído para esta existência. No silêncio, meu espírito torna-se uma escuta para o amadurecimento pessoal em benefício de todos os seres que me cercam.

À Coordenadoria de Língua Portuguesa (CODALIP) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais, câmpus de Ouro Preto, pela empatia e pelo carinho, que foram de fundamental importância, sobretudo, no período de elaboração deste trabalho. Com todas e todos, sinto que juntos trabalhamos para oportunizar que o dito seja ressignificado pela voz de quem também sabe escutar o não-dito das palavras.

Ao governo Lula, que por meio de políticas públicas e de programas sociais, como, por exemplo, o Bolsa Família, proporcionou-me uma vida de maiores possibilidades, não apenas profissionais, mas, também, intelectuais. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

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

Clarice Lispector (*apud* ROCHA, 2011, p. 27)

RESUMO

Uma das possibilidades de abordagem crítica do romance brasileiro é a partir do reconhecimento do realismo e do intimismo como duas tendências dicotômicas da ficção brasileira. As obras realistas privilegiariam a representação do social, de modo a focalizar, em terceira pessoa, as ações dos personagens no espaço social, enquanto as obras intimistas colocariam em cena a subjetividade de um narrador-personagem, que investigaria seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Entretanto, essa dicotomia entre realismo e intimismo mostra-se problemática, sobretudo quando nos atentamos para as realizações estéticas das obras literárias, nas quase as relações dialéticas entre indivíduo e sociedade são perceptíveis tanto em romances considerados realistas, como intimistas. Nesses termos, elaboramos, teoricamente, um conceito de intimismo como técnica de representação realista, a fim de oportunizar discussões críticas que desfaçam com a referida dicotomia. Para tanto, preferimos renomear o intimismo com o neologismo “introdiccionismo”, que se refere à técnica de representação realista que coloca em cena o discurso interior, o qual é compreendido a partir da perspectiva enunciativa de Bakhtin (2014) e de Benveniste (1976).

Palavras-chave: Discurso Interior. Enunciação. Intimismo. Realismo. Romance Brasileiro.

ABSTRACT

One of the possibilities for a critical approach to the Brazilian novel is based on the recognition of realism and intimacy as two dichotomous tendencies of Brazilian fiction. Realistic works would privilege the representation of the social, in order to focus, in third person, the actions of the characters in the social space, while the intimate works would put on the scene the subjectivity of a narrator-character, who would investigate his own thoughts, feelings and perceptions. However, this dichotomy between realism and intimacy proves to be problematic, especially when we pay attention to the aesthetic achievements of literary works, in the almost dialectical relations between individual and society are noticeable in both novels considered realistic and intimate. In these terms, we theoretically elaborate a concept of intimacy as a realistic representation technique, in order to provide critical discussions that undo the aforementioned dichotomy. To do so, we prefer to rename intimacy with the “introductionist” neologism, which refers to the technique of realistic representation that puts the inner discourse on the scene, which is understood from the enunciative perspective of Bakhtin (2014) and Benveniste (1976).

Keywords: Brazilian Novel. Enunciation. Inside Discourse. Intimacy. Realism.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 09 |
| 2 | REALISMO E INTIMISMO NO ROMANCE BRASILEIRO | 19 |
| 2.1 | Distinções terminológicas para o realismo | 19 |
| 2.2 | Realismo geracional no romance brasileiro | 23 |
| 2.3 | Problematizações sobre a permanência do realismo formal no romance brasileiro | 46 |
| 2.4 | Relações entre realismo formal e intimismo a partir do romance de 1930 | 69 |
| 3 | REALISMO FORMAL: A MULTIPLICIDADE DO CONCEITO, A MULTIPLICIDADE COMO CONCEITO | 88 |
| 3.1 | <i>Mimesis</i> narrativa: <i>poiesis</i> ou <i>imitatio</i> ? | 88 |
| 3.2 | Uma reflexão conceitual sobre o realismo formal a partir da multiplicidade | 96 |
| 3.3 | Relações (tensivas) entre realismo formal, realidade e linguagem | 112 |
| 4 | INTIMISMO SOB A PERSPECTIVA DO REALISMO FORMAL NO ROMANCE BRASILEIRO | 129 |
| 4.1 | Problematizações teóricas sobre o intimismo | 129 |
| 4.2 | Introdiccionismo como técnica de representação realista | 153 |
| 4.3 | Aspectos e tendências do introdiccionismo a partir de três romances brasileiros | 180 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 201 |
| | REFERÊNCIAS | 203 |

1 INTRODUÇÃO

“As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”. Benjamin (1984, p. 56)

Para estabelecermos uma metáfora, as obras literárias parecem cintilar como estrelas no céu, tão singulares em seu brilho noturno. Em sua mania de construir significados, alguns seres humanos inquietos buscam traçar constelações, as quais podemos nos referir às teorias. Quando se estabelece uma constelação, sempre ficam estrelas de fora, bem como outras constelações poderiam ser elaboradas. Assim também são as formulações teóricas nos estudos literários, uma vez que não conseguem atingir a plenitude e a perfeição (sobretudo em seu sentido etimológico de “feito por completo”) que possibilitariam uma compreensão definitiva de seu objeto de estudo.

Nas últimas décadas, poderia discutir-se uma possível falência da reflexão teórica, ao tomar consciência de tais limitações. Contudo, acreditamos no contrário: a Teoria vive da contradição entre a impossibilidade de compreensão absoluta e da possibilidade de ser repensada, a partir de outros referenciais. Em outras palavras, é sua incompletude que lhe dá vigor, porque lhe garante a possibilidade de novas discussões, problematizações e propostas, constituindo seu movimento vital.

Embora uma obra literária compartilhe características com outras obras literárias, permitindo a elaboração de conceitos teóricos *a partir da* e *para* a sua leitura crítica, ela, a obra, é sempre mais do que esse conjunto de características. Portanto, sempre ultrapassaria as definições, as classificações e as sistematizações. Nos estudos literários, a flexibilidade dos conceitos é fundamental para relação dialética entre o aspecto geral das concepções teóricas e o específico da obra literária, de modo que se parta do específico para o geral e que o geral possa manter diálogos significativos com o específico, sem que isso resulte em distorções dos limites interpretativos da obra literária.

O presente estudo constitui-se como uma reflexão, inserida no campo teórico, o que não significa, necessariamente, um afastamento das obras literárias no processo de investigação científica, uma vez que a construção do problema de pesquisa, o levantamento e a verificação de hipóteses a partir de uma elaboração argumentativa bem fundamentada foi realizada sempre em diálogo com obras

literárias que pudessem contribuir para a reflexão teórica que propomos, a saber, as relações entre realismo e intimismo no romance brasileiro.

Para o estabelecimento do problema de pesquisa, partimos de alguns pressupostos, observáveis nos estudos teóricos, críticos e historiográficos sobre o sistema literário brasileiro, sobretudo no que diz respeito ao gênero romanesco. Primeiramente, o termo “realismo”, sob muitos aspectos, pode referir-se tanto ao movimento literário de fins do século XIX, que almejou uma aproximação com as ciências positivistas da época, o qual nomeamos de “realismo geracional”, como, também, a toda e qualquer obra literária que represente uma realidade, independentemente do período em que foi produzida, denominado de “realismo formal” por Ian Watt (2010).

Em segundo lugar, haveria uma discussão crítica sobre a permanência do realismo formal na literatura brasileira, principalmente, no que diz respeito à produção literária dos séculos XX e XXI, com destaque para o romance de 1930, a ficção do período da ditadura civil-militar e do período da redemocratização do país. As reflexões de Flora Süssekind (1984) e de Tânia Pellegrini (2018) são as duas grandes referências na problematização do constante retorno do realismo na literatura brasileira e na proposição, de modo sistemático, uma discussão teórica sobre essa tendência da ficção de nosso país.

Flora Süssekind defende a tese de que o realismo, ou o naturalismo, conforme prefere chamar, seria uma ideologia estética na literatura brasileira, porque a grande maioria dos romances brasileiros camuflariam a diversidade constitutiva do Brasil, na busca por estabelecer uma identidade nacional que seja unívoca, objetiva e totalizante. Como esse projeto estético-ideológico é fadado ao fracasso, a ficção brasileira estaria presa em um círculo vicioso de tentativas, de insucessos e de reformulações de novas alternativas dentro da estética realista/naturalista.

Em contrapartida, Tânia Pellegrini compreende o realismo como uma multiplicidade de modos de representação das relações entre indivíduo e sociedade, a partir de uma postura geral e de um método específico. A pesquisadora propõe que o realismo formal na ficção brasileira, a partir do século XX, não seria a repetição de um mesmo projeto estético-ideológico, que teria se iniciado com o movimento realista-naturalista do século XIX, conforme defende Süssekind. O realismo formal passaria por importantes transformações, de acordo com os diferentes momentos sócio-históricos em que as obras literárias são produzidas.

A partir, sobretudo, do romance de 1930, haveria uma tendência em compreender o romance brasileiro, a partir de duas linhas de força, quais sejam: o realismo e o intimismo. Embora haja ressalvas, essas duas tendências da produção romanesca nacional seriam compreendidas de forma dicotômica. Sumariamente, o realismo seria a representação do social, enquanto o intimismo se restringiria à representação da subjetividade.

A dicotomia entre realismo e intimismo implica na dissociação entre sociedade e indivíduo em duas instâncias isoladas uma da outra. Dissociação essa que se torna problemática ao considerarmos as reflexões de Tânia Pellegrini sobre o realismo, que ressaltam as relações dialéticas entre indivíduo e sociedade e, portanto, sua inseparabilidade. Conforme argumenta Nibert Elias (1994, p. 56-57), ao mesmo tempo em que os indivíduos são formados no interior de uma sociedade, não é possível que uma sociedade exista sem indivíduos que estejam, socialmente, organizados, apontando para os equívocos da dicotomia entre indivíduo e sociedade.

Em consonância com a perspectiva de Pellegrini, assumimos que o realismo é um conjunto de várias técnicas representacionais, que não visam, necessariamente, realizar cópias fiéis de uma realidade, senão explorar as potencialidades de colocar uma realidade em cena, a partir de múltiplas possibilidades representacionais, que são ressignificadas ao longo do processo sócio-histórico da literatura brasileira.

A partir do contraste entre a realização estética de romances brasileiros e o discurso crítico, historiográfico e teórico sobre a literatura em nosso país e sobre o realismo, como uma estética literária, pudemos identificar tensões, contradições e inadequações, configurando-se como nosso procedimento metodológico fundamental. Em outras palavras, utilizamos o contraste entre obras literárias e estudos literários para a observação de incompatibilidades que nos permitissem construir nossa reflexão teórica, o que indica o contraste como nosso método de investigação científica.

Em termos gerais, o problema de pesquisa deste estudo pode ser definido pela seguinte questão: é possível pensarmos o intimismo como uma das técnicas representacionais que constitui o realismo formal? Se sim, qual aspecto seria capaz de manifestar realidade na representação intimista para que possamos compreendê-la como uma técnica realista?

Nosso objetivo geral foi elaborar, teoricamente, um conceito de intimismo que seja capaz de romper com a dicotomia entre realismo e intimismo, uma vez que,

embora haja alguns estudos críticos e historiográficos sobre os romances brasileiros de viés intimista (cf. MARTINS, 2009; MELLO, 2009; RUFINONI, 2010), parece não haver ainda uma reflexão teórica sistematizada que se dedique ao conceito de intimismo no Brasil.

Mikhail Bakhtin (2014, p. 50), em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, afirma que a realidade do psiquismo é a realidade da linguagem e, mais especificamente, do discurso interior. Ao compreender a linguagem *nas e a partir das* interações sociais e, ao mesmo tempo, como concretude real do psiquismo, Bakhtin nos permite pensar as representações intimistas de modo a romper com a dicotomia entre sociedade e subjetividade, já que a linguagem seria um “território comum”, para utilizarmos uma expressão do próprio Bakhtin (2014, p. 58), dos aspectos subjetivos e sociais. A linguagem constitui-se como a materialidade da vida psíquica e da vida social, possibilitando ser um ponto de contato entre as dimensões subjetivas e sociais.

Nesses termos, defendemos a tese de que o intimismo é uma técnica de representação realista que coloca em cena não a subjetividade, como uma substancialidade, mas o discurso interior. A produção linguística de um eu que, pela rememoração de suas vivências, enuncia a si mesmo *para e a partir de* outros no aqui-agora da enunciação. Como afirma Benveniste (1976, p. 286), a subjetividade se constituiria no ato de se dizer eu, isto é, ao se propor como sujeito para um outro por meio dos elementos fonéticos, morfossintáticos e semânticos que a língua lhe dispõe, como, por exemplo, pronomes pessoais.

Considerando as relações constitutivas entre sociedade, subjetividade e linguagem, o discurso interior seria o aspecto central de nossa elaboração conceitual. Aspecto esse que nos levou a propor o neologismo “introdução”, para significar, por meio de uma única palavra, esse “dizer na interioridade” e, a partir dele, nomear de introduccionismo a técnica de representação realista que coloca em cena o discurso interior, a introdução.

Para levarmos a cabo esta reflexão teórica, estabelecemos como *cópus* três romances, a saber: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis (1839-1908); *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos (1892-1953); e *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector (1920-1977).

Como salienta Anna Fraedrich Martins (2009, p. 17), a ficção de viés introspeccionista constitui-se de diferentes gêneros literários, como, por exemplo, a autobiografia, a autoficção e o diário íntimo. Entretanto, para fins metodológicos, o

cópus foi formado de modo a concentrar-se, exclusivamente, em um único gênero literário: o romance em primeira pessoa, em que não haja implicação representacional explícita entre narrador e autor. A princípio, a questão de o narrador-personagem encontrar ou não certa referencialidade no autor parece não promover transformações profundas nas representações introdiccionistas, o que pode ser pesquisado melhor em trabalhos futuros.

A escolha dos três romances que constituem nosso cópus considera a divisão proposta por Antonio Candido, em *Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiro* (1950) e presente no livro *Literatura e Sociedade: estudos de Teoria e História Literária*, no qual reconhece três momentos distintos na literatura brasileira. Da primeira etapa, de 1880 até 1922, elegemos o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*; da segunda etapa, situada entre 1922 e 1945, selecionamos *Angústia*; e da terceira etapa, que se inicia em 1945, optamos por *A paixão segundo G.H.*

Considerando o desenvolvimento da ficção brasileira posterior à publicação do texto de Candido, podemos pensar em um quarto momento, que começaria a partir de 1964, com o golpe civil-militar, e estende-se até os dias atuais. Entretanto, acreditamos que os três romances escolhidos já são suficientes para o objetivo da pesquisa de elaboração conceitual das relações entre realismo e intimismo e que, portanto, não pretende construir um percurso histórico de toda a produção intimista no Brasil.

Como não se trata de um estudo crítico, mas, sim, teórico, não propomos uma análise crítica dos referidos romances, uma vez que compreendemos que a análise crítica, em todo o seu rigor metodológico, seria um segundo momento, que, por si só, constitui uma segunda pesquisa. Para este estudo, objetivamos a formulação de um aparato teórico, que poderá ser utilizado em futuros trabalhos de análise crítica, em trabalhos que investiguem produções literárias, cuja técnica de elaboração estética seja introdiccionista. A função do cópus é servir como eixo central que orienta a reflexão teórica, de maneira que nossas proposições não estejam distantes da concretização estética das obras literárias e, com isso, não se percam em generalizações abstratas.

A importância de um estudo de formulação teórica ter um cópus não é simplesmente para aplicar suas formulações por meio da análise crítica, porque seria admitir que as obras literárias servem apenas para ser analisadas sob os critérios metodológicos da crítica literária. O cópus deve estar integrado ao processo de

formulação do problema de pesquisa, elaboração de hipóteses e construção reflexiva de proposições teóricas, o que explicita o referencial literário que fundamenta o estudo para que ele possa ser mais bem examinado, discutido e repensado, futuramente, por outros pesquisadores.

Para a melhor organização e desenvolvimento da argumentação, sistematizamos nosso estudo em cinco capítulos. Este capítulo, o primeiro, apresenta uma breve introdução ao tema. No capítulo 2, intitulado “Realismo e intimismo no romance brasileiro”, discutimos o romance produzido em nosso país a partir das relações entre realismo e intimismo, de modo a não apenas sintetizar as principais tendências que podem ser observadas na produção romanesca no Brasil, mas, sobretudo, problematizar as concepções teóricas que parecem orientar determinadas perspectivas da crítica literária e da historiografia literária no estudo de nossa ficção. O capítulo dedica-se à reflexão atenta dos pressupostos de nossa pesquisa, já mencionados anteriormente, a fim de que sejam analisados criteriosamente por meio de questionamentos que possam proporcionar um ponto de vista crítico.

Na seção 2.1, intitulada “Distinções terminológicas para o realismo”, propomos uma distinção entre realismo geracional e o realismo formal. Esse, conforme proposto por Ian Watt (2010), diz respeito às obras literárias que colocam uma realidade em cena por meio de técnicas representacionais ao longo do processo histórico da literatura, sem que estejam restritas a um único período literário. Aquele se refere ao movimento realista-naturalista do século XIX, cujo projeto estético-ideológico era elaborar representações literárias de modo objetivo, imparcial e totalizante, a partir de um diálogo profundo com as ciências positivistas da época. Essa diferenciação é fundamental para que se evite certa ambiguidade quanto ao uso do termo “realismo”, de maneira que seja possível especificar com maior precisão a qual dos dois conceitos estamos nos referindo ao longo de nossa argumentação.

Na seção 2.2, “Realismo geracional no romance brasileiro”, problematizamos as relações tensivas entre o projeto estético-ideológico do movimento naturalista e as realizações estéticas das obras literárias produzidas no Brasil, já que a objetividade de teor científico do projeto estético-ideológico parece contrastar-se, ao considerarmos a concretização estética dos romances, com, por exemplo, a permanência de aspectos românticos, que tendenciam, inclusive, aos excessos na representação naturalista da animalidade humana.

Refletimos também sobre a impossibilidade de perceber, na literatura brasileira, a formação de uma corrente estética realista no século XIX, que esteja separada dos escritores naturalistas, formando dois grupos distintos (ARARIPE JÚNIOR, 1960; MERQUIOR, 1996). Dois romancistas poderiam constituir uma escola realista no Brasil: Machado de Assis e Raul Pompeia. Entretanto, ambos são conhecidos por não se filiarem diretamente a nenhum movimento literário específico. Ademais, observamos, criticamente, que o fato de os romances de Machado de Assis e Raul Pompéia representarem aspectos psicológicos fundamentais da experiência humana, além de importantes questões sociais, não inviabilizou que fossem considerados realistas pela crítica e pela historiografia literária. Supostamente porque o par opositivo do realismo para compreender a ficção oitocentista não é o intimismo, como seria a partir do romance de 1930, mas, sim, o romantismo.

Na seção 2.3, “Problematizações sobre a permanência do realismo formal no romance brasileiro”, repensamos as argumentações da crítica literária, principalmente das reflexões de Flora Süssekind (1984) e de Ana Cristina Chiara (2004), de que o realismo formal é uma presença constante na ficção brasileira. Segundo nossas concepções, o realismo formal é um aspecto característico do gênero romanesco. Portanto, não singularizaria, necessariamente, a literatura brasileira em relação a outras literaturas nacionais, o que significa haver uma tendência ao realismo formal, mas que se deve muito mais ao romance, como gênero moderno, do que ao sistema literário brasileiro.

Na seção 2.4, “Relações entre realismo formal e intimismo a partir do romance de 1930”, identificamos que a dicotomia entre realismo e intimismo parece surgir, com mais proeminência, nos estudos literários sobre a ficção brasileira a partir da reflexão crítica do romance de 1930. Como forma de estabelecer uma sistematização, o romance de 1930 é, frequentemente, pensado, em termos críticos e historiográficos, a partir das vertentes realista e intimista, compreendidas em oposição. Salvaguardando-se algumas exceções, como, por exemplo, Graciliano Ramos.

A corrente realista dedica-se à representação do social, afirmando-se como uma literatura engajada politicamente, que buscaria a objetividade documental de uma realidade, representada, fundamentalmente, por meio das exterioridades da ação narrativa no espaço social, focalizadas por um narrador onisciente. Por sua vez, a corrente intimista seria marcada pela representação da psique humana, em um enclausuramento do sujeito em si mesmo, de modo que a narrativa seja tomada por

um fluxo de percepções, de sentimentos e de pensamentos que reverberam na interioridade do narrador-personagem, promovendo uma literatura alienada e, por vezes, de cunho religioso, mais especificamente católico.

O capítulo 3, “Realismo formal: a multiplicidade *do* conceito, a multiplicidade *como* conceito”, é uma discussão teórica sobre o conceito de realismo formal, atentando-se para as múltiplas concepções de realismo que fundamentam o debate crítico. Bem como indicar que nos valem das reflexões de Tânia Pellegrini sobre o realismo formal, sempre com um ponto de vista crítico para as suas formulações teóricas, as quais, sob muitos aspectos, ressaltam a dimensão múltipla que constitui as possibilidades de representação realista. Nesse capítulo, nossos apontamentos teóricos sempre têm em perspectiva o romance brasileiro, enquanto forma de orientação no processo argumentativo, que visa uma compreensão conceitual do realismo formal.

Na seção 3.1, “*Mimesis* narrativa: *poiesis* ou *imitatio*?”, atentamo-nos para o conceito de *mimesis* na filosofia da Grécia antiga, a partir do pensamento de Platão e de Aristóteles, a fim de observarmos como o processo de mimetizar a realidade foi inicialmente concebido em termos teóricos. Enquanto Platão (2001) pensa a *mimesis* por meio do seu distanciamento da verdade e, por isso mesmo, da realidade última do Mundo das Ideias, Aristóteles (2006) compreende a *mimesis* por meio da verossimilhança, que se refere à elaboração não com o verdadeiro, mas com o que se torna possível, diante da organização estética. Interessante observar que tanto Platão como Aristóteles não acreditam que a *mimesis* seja uma cópia fiel de uma realidade. Segundo Costa Lima (2003, p. 27), o conceito grego torna-se sinônimo de duplicação objetiva da realidade com a tradução latina de *mimesis* por *imitatio*, um equívoco tradutório que modificou, consideravelmente, as concepções gregas.

Na seção 3.2, “Uma reflexão conceitual sobre o realismo formal a partir da multiplicidade”, refletimos sobre alguns aspectos significativos que fazem parte da discussão teórica sobre o realismo, presentes nas reflexões de Émile Zola (1995), Erik Auerbach (2015), Georg Lukács (1968; 1970; 1992), Raymond Williams (2003), Roland Barthes (1984; 2009b) e Tânia Pellegrini (2007; 2009; 2012; 2018). De modo especial, dedicamo-nos às discussões de Pellegrini com o objetivo de não apenas sintetizá-las e comentá-las, mas, também, de aprofundar ou ressignificar teoricamente alguns aspectos de sua reflexão.

Uma das importantes contribuições de Pellegrini (2007) para os estudos teóricos sobre as obras realistas é a compreensão do realismo, a partir da metáfora da refração. Diferentemente da metáfora da reflexão especular, frequentemente utilizada nos estudos literários, que busca indicar o realismo como uma cópia fiel de uma realidade, para Pellegrini, a metáfora da refração sugere não haver apenas o modo documental de representar uma realidade, mas diversas possibilidades representacionais. No processo criativo, o realismo refrata a realidade que representa, isto é, a transforma por meio da linguagem literária.

Na seção 3.3, “Relações (tensivas) entre realismo formal, realidade e linguagem”, consideramos que a crise da representação, como tomada de consciência dos limites da linguagem em representar o mundo e os seres humanos, que se intensifica, principalmente, a partir do século XX, coloca em xeque um conceito de realismo. Mais especificamente, aquele que se vincula ao projeto estético-ideológico do realismo geracional. Entretanto, não significa que a crise da representação aniquilou as possibilidades de uma literatura realista. Pelo contrário, impulsionou a busca por novas construções estéticas que objetivem colocar uma realidade em cena, porém não mais sob os moldes do realismo geracional, resultando na necessidade de o realismo formal ser repensado no âmbito dos estudos literários.

Com a crise da representação, o realismo apresenta-se como um constructo de linguagem elaborada literariamente. Desse modo, implica considerar a dimensão polissêmica e opaca da linguagem verbal no processo representacional, o que apontaria para as tensões e para as dissonâncias da representação que (re)elabora esteticamente uma realidade, conforme afirma Márcio Scheel (2009, p. 88). Entretanto, não apenas o realismo seria construído *pela* e *na* linguagem, mas, também, a própria realidade. Enquanto matéria primordial das obras literárias de viés realista, a realidade teria as contribuições da linguagem para se constituir, indicando que os aspectos linguísticos seriam um ponto de contato possível entre realismo e realidade.

No capítulo 4, “Intimismo sob a perspectiva do realismo formal no romance brasileiro”, dedicamo-nos aos aspectos teóricos do conceito de realismo, apresentando, de modo mais preciso, o desenvolvimento argumentativo das nossas proposições acerca da elaboração conceitual que possa ressignificar as relações entre realismo e intimismo no romance brasileiro.

Na seção 4.1, “Problematizações teóricas sobre o intimismo”, analisamos detidamente a linguagem, ou, mais especificamente, o discurso interior como sendo a realidade da subjetividade, de acordo com Bakhtin (2014) e Benveniste (1976). Também nos atemos a compreender, de um ponto de vista mais teórico, o intimismo em suas relações dicotômicas com o realismo formal, ressaltando outros pares de dicotomias, relacionadas à oposição antagônica entre realismo e intimismo, a saber: sociedade e indivíduo; objetividade e subjetividade; exterioridade e interioridade; e ação e reverberação interior.

Ademais, investigamos o conceito de introspecção e suas possíveis contribuições e limitações para pensar a representação do discurso interior como um modo de realismo. Após uma análise etimológica dos termos “intimismo” e “introspecção”, notamos ser necessário estabelecer um neologismo que pudesse se aproximar mais das nossas concepções, resultando no termo “introduicção”, que se refere ao discurso interior. A partir dele, propomos o termo “introduccionismo” para nomear a técnica de representação realista que coloca em cena a introduicção.

Na seção 4.2, “Introduccionismo como técnica de representação realista”, apontamos aspectos fundamentais da técnica do introduccionismo, sobretudo no que diz respeito ao processo enunciativo que está em questão, uma vez que se trata de um eu que enuncia a si mesmo *para e a partir de* outros, bem como ao processo de rememoração, já que o que se enuncia são as vivências passadas do sujeito-enunciador.

Na seção 4.3, apresentamos algumas tendências e possibilidades de elaboração estética da técnica introduccionista a partir de uma leitura sistematizada do córpus, de maneira a especificar e a aprofundar mais alguns aspectos de nossa formulação teórica. Pudemos observar, por exemplo, a focalização simultânea de aspectos externos e internos; a focalização de detalhes, com destaque para o olhar e o silêncio; a representação do encontro consigo e da fuga de si; e a introduicção que rememora uma introduicção e a tendência ao mórbido. Ao final, no último capítulo, apresentamos nossas considerações finais, seguidas das referências utilizadas.

2 REALISMO E INTIMISMO NO ROMANCE BRASILEIRO

2.1 Distinções terminológicas para o realismo

Em termos iniciais, é necessário estabelecer uma distinção, essencial à reflexão proposta, entre o realismo como movimento literário de fins do século XIX e o realismo como conjunto de técnicas de representação, que se manifesta, literariamente, em diferentes culturas e momentos históricos, a fim de que a precisão da discussão não seja comprometida em decorrência da ambiguidade que o termo “realismo”, por si só, pode suscitar.¹

Ao pensar criticamente sobre as relações entre o realismo e o gênero romanesco, em sua obra *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, Ian Watt (2010) propõe que o realismo, enquanto técnica representacional, ou, em suas próprias palavras, como “método narrativo”, seja designado como “realismo formal”. O termo “realismo formal” parece bem adequado para caracterizar, conceitualmente, o realismo que se constitui da representação literária do humano, quanto a seus aspectos sociais, culturais, políticos, econômicos, históricos, psicológicos e afetivos, uma vez que o adjetivo “formal” apontaria para os procedimentos estéticos que, inseridos na dinâmica sociohistórica, expressam o ser e o estar do ser humano no mundo.

Em seu artigo *Realismo afetivo: evocar realismo para além da representação*, Karl Erik Schøllhammer (2012), por sua vez, discute criticamente o realismo contemporâneo, sobretudo na literatura brasileira, e utiliza a denominação “realismo histórico” para se referir ao movimento literário realista-naturalista que surge na segunda metade do século XIX. Embora Schøllhammer não se detenha à reflexão do termo que emprega, o adjetivo “histórico” poderia tratar-se do realismo localizável em um período específico da história literária, a saber, fins do século XIX. Se

¹ Na seção 2.2, refletiremos criticamente sobre o movimento realista-naturalista de fins do século XIX, sobretudo na literatura brasileira e com especial atenção para o contraste entre o projeto estético-ideológico e as realizações estéticas do romance brasileiro, para o qual Nelson Werneck Sodré (1992, p. 248) já esteve atento em sua reflexão sobre o naturalismo em nossa literatura. Já na seção 3.2, discutiremos, mais detidamente, o conceito de realismo, enquanto conjunto de técnicas representacionais, a fim de observar, em termos teóricos, a problemática do realismo no âmbito dos estudos literários. Desse modo, a distinção apresentada nesta seção é apenas uma abordagem inicial, no que diz respeito à terminologia empregada neste estudo.

compreendido nesse sentido, “realismo histórico” seria um termo eficaz para a designação da corrente estética realista-naturalista.

Entretanto, se os termos “realismo formal” e “realismo histórico” forem tomados conjuntamente, a fim de estabelecer relações que possam permitir uma maior compreensão do conceito de realismo, haveria uma possível incoerência: somente o movimento realista-naturalista do XIX seria histórico e, por conseguinte, as técnicas de representação realistas seriam a-históricas.

No artigo *Realismo: postura e método*, Tânia Pellegrini traça um panorama reflexivo sobre a presença do realismo na literatura e, mais especificamente, na literatura brasileira contemporânea. A partir dessas reflexões, podemos afirmar que o realismo formal se faz histórico por

[depende], para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

Sob essa perspectiva, as técnicas de representação realistas não permanecem alheias às transformações estéticas e sociais que marcam a literatura, senão se modificam ao longo do processo histórico-literário. Dessa maneira, tanto o movimento realista-naturalista do XIX como o realismo formal são históricos, porém cada um a seu modo.

Nesse sentido, na falta de um adjetivo, em Língua Portuguesa, capaz de denotar movimento literário, propomos que a corrente estética realista-naturalista seja designada por “realismo geracional”, uma vez que os conceitos de “movimento literário” e “geração literária”, embora não estabeleçam uma relação de sinonímia muito próxima², apontando para os limites do termo proposto, expressam a noção de um grupo de escritores de uma mesma época que compartilham, mais ou menos, de princípios ideológicos e procedimentos estéticos semelhantes.

² Para tornar mais evidente a diferenciação entre movimento literário e geração literária, vale salientar que se pode ter várias gerações literárias dentro de um mesmo movimento literário, como, por exemplo, as três gerações que constituem o movimento romântico no âmbito da poesia brasileira. Esta exemplificação demonstraria que o conceito de movimento literário parece se referir a uma dimensão mais ampla do fenômeno literário, situado historicamente, do que a sugerida pelo conceito de geração literária.

Embora não seja comum a utilização de “geração” para se referir aos romancistas realistas-naturalistas de nosso país, o curto período de efervescência do realismo-naturalismo nas letras brasileiras, mais especificamente nas décadas de 1880 e 1890 (SODRÉ, 1992), favorece a possibilidade de aproximar o conceito de “geração literária” dos escritores do período literário em questão, ainda que de modo limitado.

Ademais, vale ressaltar que, na literatura portuguesa, escritores que desenvolveram as inovações realistas em solo português, como Eça de Queirós (1845-1900), Antero de Quental (1842-1891) e Teófilo Braga (1843-1924) são chamados de Geração de 1870 (SARAIVA; LOPES, 1979), o que poderia apontar para a possibilidade de uma analogia que favorecesse a utilização do termo “realismo geracional” para se referir ao movimento realista-naturalista brasileiro.

Entretanto, não se deve compreender o realismo formal e o realismo geracional de modo dicotômico, uma vez que os romances pertencentes à corrente estética realista-naturalista constituíram-se por meio da utilização de uma ou mais técnicas de representação realistas, a partir das compreensões estético-ideológicas de fins do século XIX. Desse modo, dialeticamente, o realismo geracional vale-se do realismo formal, ao mesmo tempo em que o realismo formal faz parte do realismo geracional.

Como afirma Nelson Werneck Sodré (1992, p. 178), a técnica empregada nos romances naturalistas, a saber, a descrição minuciosa da realidade³ sociocultural, com pretensões de objetividade, já havia sido utilizada por outros romancistas, como, por exemplo, Honoré de Balzac (1799-1850). Todavia, como alerta o historiador, o simples fato de valer-se dessa técnica representacional não faz de Balzac um naturalista. Os naturalistas apropriaram-se e ressignificaram a técnica representacional utilizada por Balzac, a partir da perspectiva científica em voga na época, conferindo-lhes particularidades em relação ao autor d’*A Comédia Humana*.

Nesses termos, um dos aspectos problemáticos que se coloca na discussão crítica sobre o movimento realista-naturalista do XIX, em especial no romance brasileiro, é como entender as relações entre realismo e naturalismo, no que se refere a sua distinção e, conseqüentemente, até que ponto seria possível diferenciá-los.

³ Embora compreendemos que não exista a realidade, mas sim múltiplas realidades, o que justificaria o uso do plural sempre que empregarmos a palavra “realidade”, quando nos referirmos especificamente ao movimento realista-naturalista do século XIX, bem como a determinadas concepções de representação que pressupõe a realidade como um todo unificado, utilizaremos este termo no singular.

De acordo com Haroldo Ceravolo Sereza (2012, p. 61), não há, no século XIX, diferenças nítidas e precisas na utilização dos termos “realismo” e “naturalismo” que fossem capazes de constituir a percepção de dois grupos de escritores distintos naquele momento. Embora, atualmente, seja comum a separação entre realistas e naturalistas, sobretudo no que diz respeito à relação entre, de um lado, os realistas Gustave Flaubert (1821-1880), na França, e Machado de Assis, no Brasil, e, de outro lado, os naturalistas Émile Zola (1840-1902), na França, e Aluísio Azevedo (1857-1913), no Brasil.

Para verificar a afirmação de Sereza, pode-se recorrer aos textos de Sílvio Romero, importante historiador e crítico literário brasileiro do século XIX, dos quais destacamos o livro “O naturalismo em literatura”, em que Romero faz as seguintes considerações.

[...] quaesquer que sejam as diferenças entre Gottschall e Swinburne, Sully-Pradhomme e Maurice Bouchor, Zola e Daudet, Coppée e Richepin, todas estas maneiras de encarar a arte e a litteratura pisam um terreno commum; diversificam-se apenas em alguns pontos accessorios e podem abrigar-se sob a bandeira do naturalismo. Esta palavra exprime mais nitidamente a feição geral da litteratura contemporânea do que o termo *realismo* (ROMERO, 1882, p. 09).

As palavras de Sílvio Romero parecem sugerir que, ao menos para ele, como estudioso das Letras no século XIX, “realismo” e “naturalismo” não designam, conforme acabou tornando-se recorrente nos estudos literários atuais (SEREZA, 2012, p. 61), dois grupos de romancistas com projetos estético-ideológicos distintos. Isso pois, ainda que suas obras literárias apresentem certas diferenças em termos estéticos e representacionais, os escritores em questão, de modo geral, estariam preocupados em produzir uma literatura que representasse a realidade sociocultural com objetividade.

A partir de um jogo de oposições, Romero estabelece certa diferença entre realismo e naturalismo que permitiria delinear melhor as motivações de sua preferência pela utilização do termo “naturalismo” para se referir à corrente estética do século XIX.

Si houve clássicos idealistas como Tasso, também os houve realistas como Camões. Si houve românticos idealistas como Schiller também os houve realistas como Goethe. Realismo é o oposto de idealismo.

O naturalismo é o contrario da intuição phantasista, do romanticismo aéreo, mórbido, inconsistente, hysterico (ROMERO, 1882, p. 09-10).

Para o historiador e crítico literário, enquanto o realismo se oporia ao idealismo, o naturalismo, à imaginação fantasiosa romântica. Essa diferenciação acentuaria o caráter geral do realismo, no sentido de realizar-se, literariamente, em diferentes momentos históricos. Em contrapartida, destaca-se o caráter específico do naturalismo, relacionado à manifestação literária de fins do século XIX. Nesse sentido, a percepção crítica de Sílvio Romero, quanto à necessidade de distinguir o realismo e o naturalismo, a partir, respectivamente, da manifestação literária que perpassa a história da literatura e da corrente estética do século XIX, poderia aproximar-se, sob esse ponto de vista, da proposta apresentada anteriormente quanto aos termos “realismo formal” e “realismo geracional”.

O realismo geracional constitui-se tanto das obras realistas como das obras naturalistas produzidas em fins do século XIX, para retoma a separação entre realismo e naturalismo, seja como movimentos literários distintos (SEREZA, 2012, p. 95), seja como duas tendências de uma mesma corrente estética (FRANCHETTI, 2013). Entretanto, vale ressaltar que a distinção entre realismo e naturalismo, no âmbito da produção literária do XIX, não se efetiva de modo muito nítido e rigoroso, conforme lembra Antônio Soares Amora (1977, p. 124). Há sempre muito mais aproximações do que, necessariamente, aspectos que possam diferenciar, com precisão, um romance realista de um romance naturalista.

2.2 Realismo geracional no romance brasileiro

Em termos do projeto estético-ideológico que anima o realismo geracional, observa-se a busca pela elaboração de representações literárias que sejam fiéis aos aspectos constitutivos da realidade sociocultural de modo objetivo, neutro e totalizante, com descrições atentas dos pormenores, como se nada pudesse escapar aos olhos analíticos do romancista.

Segundo Alfredo Bosi (2006, p. 169), em *História concisa da literatura brasileira*, a perspectiva estético-ideológica do realismo geracional de colocar em cena a realidade sociocultural intensifica, em termos literários, a representação dos costumes da sociedade contemporânea ao escritor, já presentes nos romances

européus do século XVIII, como em Daniel Defoe (1660-1731), e do início do século XIX, por exemplo, Honoré de Balzac.

Em *Presença da literatura brasileira: História e antologia*, Antonio Candido e José Aderaldo Castello advertem, também, que, com relação à literatura brasileira, “[...] de fato, a nossa ficção romântica fôra sempre muito atenta à descrição da vida social, sobretudo nos romances regionais, que levavam o escritor a observar o ambiente e a contrabalançar, dêste modo, o império da fantasia” (CANDIDO; CASTELLO, 1964, p. 115), o que, em outra passagem, os críticos e historiadores literários caracterizam como “as sementes de realismo dos românticos” (CANDIDO; CASTELLO, 1964, p. 116).

Sob a perspectiva da periodização da história da literatura, no viés de herança positivista, em que a literatura é compreendida a partir do encadeamento lógico e esquemático de movimentos literários, essa presença do realismo nos romances românticos pode ser interpretada como traços precursores da corrente estética realista no romantismo.

Contudo, se considerarmos a diferenciação entre realismo geracional e realismo formal, pode-se notar que, mesmo sem pertencer ao realismo geracional, há romances românticos brasileiros que apresentariam, de modo mais enfático, certo viés realista, no sentido do realismo formal, especialmente o romance regionalista, como, por exemplo, *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar (1829-1877), e *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora (1842-1888), e o romance urbano, como, por exemplo, *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), e *Senhora* (1875), de José de Alencar.

No livro *A sociedade como ficção: romance e interpretação social no Brasil do século XIX*, Edison Bariani Junior salienta o “[...] subjetivismo [romântico], ao escamotear as questões profundas da sociedade brasileira, introjetava inconscientemente no alheamento dos personagens e em seus sentimentos os conflitos sociais candentes” (BARIANI JUNIOR, 2017, p. 44). Embora sem grandes enfrentamentos da ordem social e sem disjunções críticas dos personagens com a sociedade, Bariani Junior indica que o romance romântico brasileiro não deixa de colocar em cena certas dinâmicas das realidades socioculturais do Brasil da época.

Em nossa perspectiva, que objetiva uma reflexão teórica e não historiográfica sobre o realismo (formal), não se trata de reconhecer entre os romances românticos aqueles que seriam os precursores do realismo geracional, mas compreender que

mesmos os romances românticos, com a valorização da subjetividade, do devaneio e da intensidade na vivência dos sentimentos, puderam valer-se do realismo formal em suas construções representacionais.

Em relação às idealizações e aos sentimentalismos exacerbados do romantismo, o realismo geracional lançou-se ao desafio de dedicar-se à verdade dos fatos por meio de personagens desenvolvidos em histórias que pretendiam espelhar as vivências humanas. A concepção materialista do ser e do estar do ser humano em sociedade pauta as representações que almejam documentar, em termos estéticos, a vida tal como ela se apresenta, sem as ilusões, as fantasias e as falsificações tipicamente românticas, que, de acordo com o ponto de vista dos romancistas realistas do XIX, poderiam afastar a literatura da verdade do mundo.

No realismo geracional, a realidade é compreendida como um todo unificado. É capaz de ser apreendida em plenitude por regras estabelecidas pela ciência, a partir das quais o escritor, com uma postura de imparcialidade científica, busca construir uma linguagem literária que seja unívoca, translúcida e precisa para colocar a realidade em cena.

Como afirma Alfredo Bosi, ao discutir os principais aspectos do movimento realista-naturalista em sua *História da literatura*, “[...] o Realismo se tingirá de *naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado” (BOSI, 2006, p. 168, grifos no original). Para o historiador e crítico literário, o elemento que conferiria alguma distinção do naturalismo em relação ao realismo, embora sem rupturas drásticas, seria a inserção dos conceitos e das ideias científicas da época como fundamento da representação.

Sob muitos aspectos, o naturalismo detém-se, com mais afinco, na representação das paixões, dos comportamentos e das práticas humanas inseridas nas dinâmicas sociais, com especial destaque para os grupos marginalizados, a partir das concepções científicas da época, sobretudo no que diz respeito ao Positivismo, ao Determinismo e ao Evolucionismo social. O homem é concebido como produto dos seus determinantes biológicos e sociais. Logo, seu caráter e sua conduta são resultados inescapáveis do meio, da raça e da hereditariedade que o constituem. Desse modo, as taras sexuais, as perversões morais, os desvios de temperamento, bem como as misérias e as precariedades sociais são temas constantes das obras

naturalistas, que acentuam a dimensão patológica e animalesca na concepção do que é o humano para os naturalistas.

O grande representante e líder modelar do naturalismo é o francês Émile Zola, escritor da série de romances d'Os *Rougon-Macquart*, cujo objetivo primordial era observar, na confluência entre literatura e ciência, as determinações da hereditariedade e do meio em uma família francesa do Segundo Império. Para além desse projeto monumental, Zola dedicou-se, também, a elaborar alguns estudos teóricos e críticos, nos quais pôde desenvolver o conceito de romance experimental de tese.

Após ser aplicado inicialmente na Física e na Química, o método experimental, no século XIX, estava sendo desenvolvido também no âmbito da Medicina e da Fisiologia, sobretudo a partir dos estudos de Claude Bernard. O escritor francês busca os fundamentos para adaptar o método das ciências experimentais à literatura. De acordo com as concepções metodológicas das ciências experimentais, os fenômenos estão dados *a priori*. Desse modo, caberia ao cientista a postura imparcial, passiva e objetiva diante do objeto de análise para conhecê-lo do modo como se apresenta no meio ambiente, estabelecendo uma separação nítida entre o pesquisador e o seu objeto de estudo.

Gérard Fourez sintetiza, muito bem, o método científico que integra essa concepção de ciência, afirmando que

[...] as ciências partem da observação fiel da realidade. Na sequência dessa observação, tiram-se leis. Estas são, então, submetidas a verificações experimentais e, desse modo, postas à prova. Estas leis testadas são, enfim, inseridas em teorias que descrevem a realidade (FOUREZ, 1995, p. 38).

Nas ciências experimentais, a observação é o ponto de partida essencial para o estabelecimento do conhecimento científico e, conseqüentemente, torna-se também o aspecto indispensável para a elaboração das bases fundamentais do romance experimental de tese, uma vez que, para Émile Zola, o romancista, de acordo com a proposta do romance experimental,

[...] é feito de um observador e de um experimentador. Nele, o observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver. Depois, o experimentador surge e

institui a experiência, quer dizer, faz as personagens evoluírem numa história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual a exige o determinismo dos fenômenos estudados (ZOLA, 1979, p. 31).

A busca por fidelidade documental na representação da realidade sociocultural seria um dos aspectos elementares da relação entre literatura e ciência nesse período da história literária. Isso pois, as leis científicas, em voga na época, forneceriam aos romances experimentais de tese as bases fundamentais para o desenvolvimento narrativo que propiciaria ao leitor uma compreensão totalizante, objetiva e verossímil da realidade.

Os estudos teóricos de Émile Zola foram referências primordiais para a crítica e para a historiografia literárias delinearem melhor o projeto estético-ideológico do movimento naturalista, sobretudo no que se refere à ênfase na representação literária como processo especular capaz de plasmar a realidade sociocultural, em sua completude, por meio da linguagem literária que seria, esteticamente, elaborada sob os moldes da ciência positivista.

Contudo, ainda que as reflexões de Zola tenham significativa influência sobre os escritores que se filiaram ao movimento naturalista nos diferentes países em que o naturalismo fez parte da vida literária em fins do século XIX, seria um equívoco considerar que as obras naturalistas reduzem-se à realização plena do conceito de romance experimental de tese, sem que se possam observar transformações, dissonâncias e singularidades do romance naturalista, como realização estética, em relação à proposta inicial do escritor francês, elaborada em termos teóricos.

Para estabelecermos uma analogia, René Wellek adverte, por exemplo, que o conceito de realismo, como movimento literário, também “[...] não pode ser inteiramente realizado por nenhuma obra isolada e certamente em cada obra terá traços diferentes, sobrevivências do passado, antecipações do futuro e peculiaridades totalmente individuais” (WELLEK, 1963, p. 220). Seja o conceito de romance experimental de tese, seja o conceito de realismo (geracional), há tensões e contradições entre as pretensões conceituais e as realizações estéticas das obras literárias.

Vale ressaltar que os ensaios de Zola não se propunham a ser uma teoria do romance, como salienta o crítico brasileiro Ítalo Caroni, na introdução do livro *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*, escrito por Émile Zola, muito menos uma

teoria que fosse capaz de explicar o funcionamento estético e o fundamento ideológico do romance naturalista, antes, “trata-se de reflexões mais ou menos teóricas a serviço da prática” (CARONI, 1995, p. 11).

Os escritos teóricos de Émile Zola parecem apresentar-se mais como motivadores da literatura de cunho naturalista, em que o romance experimental de tese se colocaria como um ideal literário a ser alcançado, pois “[...] a teoria de Zola está voltada para o futuro, apontando para um farol que talvez nunca se atingirá, mas cuja luz já começa a guiar nossos passos” (BERRETTINI, 1979, p. 20), como ressalta Célia Berrettini em introdução ao livro *O romance experimental e o naturalismo no teatro*, também de Zola.

Sob muitos aspectos, nem mesmo os romances de Zola são concretizações estéticas perfeitamente ajustadas às características do romance experimental, conforme enfatiza Neide Faria (1989, p. 125). Contudo, a proposta do romance experimental parece ter cristalizado uma leitura crítica do romance naturalista, que, apenas, evidencia sua relação subserviente com as correntes científicas de fins do século XIX, conforme observa criticamente Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina.

A nosso ver, Zola torna-se vítima de si próprio, pois, ao tentar instaurar uma literatura que ele qualificava de moderna e ao associá-la à medicina experimental, ele codificaria a chave de leitura de sua própria obra, fazendo com que outros aspectos igualmente importantes da estética naturalista como, por exemplo, sua hipertrofia descritiva e sua relação com as artes plásticas, fossem relegadas a segundo plano, ou mesmo desconsiderados (MENDES; CATHARINA, 2009, p. 114).

A perspectiva crítica assumida por Mendes e Catharina atenta-se para o reducionismo crítico, com o qual as obras naturalistas podem sofrer caso sejam tomadas como sinônimo de romance experimental de tese, sem mediações críticas, permitindo a observação de tensões e de contradições entre o romance naturalista, como concretização estética, e o romance experimental, como proposta teórica.

Em relação ao romance brasileiro, Leonardo Mendes aponta que grande parte dos estudos literários sobre o naturalismo no Brasil parece pautar sua discussão na afirmação do fracasso das obras naturalistas produzidas no país diante de um padrão, sempre ideal, de romance naturalista constituído a partir de Zola. Nesses termos, Mendes indica que “[...] se o ponto de partida da crítica é a idealização, os romances

serão lidos não pelo o que eles são, mas pelo o que eles deveriam ser (na França). Haveria um lugar ideal para as idéias de Zola, mas esse lugar não era o Brasil” (MENDES, 2008, p. 194).

Ao invés de deterem-se, mais atentamente, na compreensão das principais dinâmicas, vinculações e tendências que constituíram o naturalismo no Brasil em fins do século XIX, o modelo zoliano parece ganhar a centralidade nos referidos estudos literários, nos quais os escritores naturalistas brasileiros são tomados, com relação à elaboração estética de suas obras literárias, “sempre como quem executa uma receita” (PEREIRA, 1973, p.124), para citar as palavras de Lúcia Miguel Pereira. Sob esse ponto de vista crítico, os naturalistas assumiriam uma posição servil no que diz respeito à moda literária europeia em voga na época, de modo que os romances naturalistas brasileiros apresentariam uma profunda artificialidade por estarem desvinculados das exigências sócio-históricas do país ao simplesmente copiar as tendências naturalistas vigentes na Europa.

Entretanto, Antonio Candido indica outras possibilidades de percepção crítica do naturalismo brasileiro em seu artigo *De cortiço a cortiço*, no qual analisa criticamente o romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Sobretudo, a partir das disputas entre raças e nacionalidades que marcam, significativamente, as dinâmicas sociais, culturais, econômicas, políticas e históricas do Brasil, ao considerarmos o processo de extermínio indígena e de escravidão africana, bem como os grandes fluxos imigratórios de europeus para o país.

Ao contrapor os diferentes modos como os portugueses João Romão e Jerônimo relacionam-se com o meio brasileiro (João Romão explora os recursos naturais e humanos para enriquecer, enquanto Jerônimo é submetido aos encantados da terra por Rita Baiana), Candido (1991, p. 128) sugere que a questão do meio e da raça e dos aspectos caros ao naturalismo são elementos pulsantes das realidades socioculturais brasileiras em suas contradições, tensões e conflitos. A percepção crítica de Antonio Candido, de que a vinculação entre o naturalismo brasileiro e as demandas das realidades socioculturais do país, dá-se por meio dos “[...] problemas de ajustamento e luta com o meio, assim como problemas ligados à diversidade racial” (CANDIDO, 2011a, p. 181) também está presente no capítulo *Literatura e subdesenvolvimento*, do livro *A educação pela noite*, o que reafirmaria este posicionamento do crítico literário.

Em sua reflexão crítica sobre *O Cortiço*, Candido afirma que “[...] como sempre, quando a Europa diz ‘mata’ o Brasil diz ‘esfola’” (CANDIDO, 1991, p. 126), em uma metáfora que ressaltaria o naturalismo brasileiro, e, por extensão, a própria literatura brasileira, como a intensificação, a reelaboração e a ressignificação do projeto estético-ideológico que anima a literatura europeia e não necessariamente uma duplicação mal-feita da matriz europeia, que apontaria para relações de subserviência à cultura proveniente da Europa.

Sendo uma manifestação literária de múltiplas faces, os romances naturalistas brasileiros representavam desde problemas sociais, como a situação precária das habitações coletivas e as relações de poder estabelecidas entre os grupos étnico-raciais, como se pode observar em *O Mulato* (1881) e *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, a implicações da seca no Nordeste, como em *A Fome* (1890), de Rodolfo Teófilo (1853-1932), e *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio (1851-1906), passando ainda pelo estudo do temperamento de personagens femininas entregues às paixões carnis, como, por exemplo, em *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890), e *Dona Guidinha do Poço* (1892-1952)⁴, de Manuel de Oliveira Paiva (1861-1892), até temas tabus para a sociedade brasileira, como, a título de exemplificação, o homossexualismo⁵ entre os marinheiros e a relação inter-racial, em *Bom-crioulo* (1895), de Adolfo Caminha (1867-1897).

As propostas do projeto estético-ideológico naturalista, por um lado, preconizavam a objetividade científica como posição modelar para os escritores do naturalismo a fim de promover, no âmbito literário, uma reação às idealizações, fantasias e sentimentalismos próprios do romantismo. Por outro, em termos de concretização estética, haveria nos romances naturalistas, em especial nos romances naturalistas brasileiros, uma tendência à permanência de certos traços característicos do romantismo, frequentemente apontada pela crítica e pela historiografia literária (BOSI, 2006; FRANCHETTI, 2013; SODRÉ, 1992).

O romance *O Mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, apontado, pela historiografia literária, tradicionalmente, como o marco inicial do naturalismo nas letras nacionais,

⁴ O romance *Dona Guidinha do Poço* foi escrito em 1892, mas seus originais somente foram publicados em 1952, após serem encontrados por meio de uma pesquisa realizada por Lúcia Miguel Pereira.

⁵ Preferimos a utilização de “homossexualismo” a “homossexualidade” ou “homoeerotismo”, termos mais utilizados atualmente nos estudos no âmbito da sexualidade, para se referir ao romance de Adolfo Caminha, porque, como é característico do movimento naturalista, a relação amorosa entre os personagens Amaro e Aleixo se aproxima da patologia – ainda que não se restrinja a ela –, noção expressa pelo sufixo “ismo” empregado em “homossexualismo”.

apresentaria traços do romance romântico folhetinesco, juntamente com a representação, de viés naturalista, da problemática racial nas relações sociais da época. De modo geral, o referido romance de Aluísio Azevedo parece valer-se, esteticamente, do modelo narrativo, muito utilizado pelo romance romântico⁶, que representa a impossibilidade do amor entre dois jovens devido a proibições de ordem familiar, que, no caso de *O Mulato*, a interdição familiar tem por fundamento o preconceito racial, o qual é também de ordem social.

Mesmo *O Cortiço*, um dos romances mais representativos do naturalismo brasileiro, em que as tendências do projeto estético-ideológico naturalista encontram-se mais bem realizadas, não se afastou por completo de determinados aspectos românticos. A título de exemplificação, o triângulo amoroso entre a “mulata”⁷ Rita Baiana, o português Jerônimo e o capoeirista Firmo é representado, essencialmente, a partir do duelo entre dois homens corajosos, que, pela luta, enfrentam-se para decidir com quem ficará a bela mulher, desejada por ambos. Um dispositivo narrativo não somente usado pelo romantismo, como também pelas novelas de cavalarias⁸.

Embora seja preciso destacar que *O Cortiço* transforma a donzela meiga e virginal em uma “mulata” sedutora e cheia de remelexos sensuais, bem como os honrados cavaleiros em homens brutos que, ao invés de espadas, lutam com o corpo, com navalha e com paus, colocando esse dispositivo narrativo em uma esfera rebaixada em relação à idealização romântica.

Já no século XIX, Machado de Assis, ao criticar o romance *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, nota a tentativa naturalista de renovação estética da literatura, que, até então, era concebida a partir das primícias românticas, que não obtive muito mérito, por “[...] sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção” (ASSIS, 1962a, p. 912).

Os romances românticos colocavam em cena as idealizações amorosas em tons carregados de excessos sentimentalistas, já os romances naturalistas, sem,

⁶ Esse esquema narrativo tão presente no romance romântico, como, a título de exemplificação, em *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco (1825-1890), já foi explorado literariamente, inclusive, em obras anteriores ao Romantismo, como, por exemplo, na tragédia *Romeu e Julieta* (1595), de William Shakespeare (1564-1616).

⁷ Embora estejamos conscientes da problemática da utilização do termo “mulato” para se referir às pessoas negras, discussão levantada pelo movimento negro nas últimas décadas, optamos por empregar esta denominação por ser a utilizada pelo romance de Aluísio Azevedo.

⁸ Vale ressaltar a presença do medievalismo na constituição das propostas estético-ideológicas do romantismo, para melhor compreender a referência ao dispositivo narrativo que se faz presente tanto no romance romântico, como na novela de cavalaria.

muitas vezes, abolir a concepção romântica de amor em seus exageros de valorização e de expressão da experiência amorosa, também exploravam esteticamente o excesso, não necessariamente dos sentimentos sublimes, mas, principalmente, do rebaixamento, da crueza e do zoomorfismo. Desse legado romântico, nem mesmo Émile Zola, chefe da escola naturalista, pôde fugir ao elaborar, esteticamente, seus romances, conforme lembra Alfredo Bosi (2006, p. 171), o que poderia indicar o quão significativo é a tensão entre os traços românticos e as propostas naturalistas nos romances de fins do século XIX.

Sob muitos aspectos, a obscenidade, a animalidade e a vulgaridade dos romances naturalistas parecem aproximar-se do melodrama folhetinesco, tão marcadamente romântico. Sobretudo, ao ressaltar o sensacionalismo na representação das vivências excepcionais, extravagantes e extraordinárias, a fim de promover impactos emocionais no público leitor (SODRÉ, 1992, p. 59).

A partir das reflexões de Marlyse Meyer (1996), notamos que, com as implicações entre literatura e jornalismo, no século XIX, o bizarro, o catastrófico e o intenso possibilitam relações intertextuais entre o melodrama, o romance de folhetim e o *faits divers* – texto jornalístico que noticia escândalos da vida cotidiana sob a perspectiva do inusitado (BARTHES, 2009a) –. Desse modo, sugere-se a percepção crítica de possíveis relações entre o naturalismo geracional e o jornalismo, que foram, ainda, pouco discutidas e que são importantes, na medida em que possibilitariam uma compreensão crítica dos romances naturalistas não exclusivamente pautada no diálogo direto com as correntes científicas do século XIX. Embora a ciência possa estar presente indiretamente nas relações entre naturalismo e jornalismo.

De acordo com o projeto estético-ideológico do naturalismo, a ciência conferiria às obras literárias naturalistas um teor objetivo, imparcial, totalizante e documental na representação da realidade sociocultural. Entretanto, no que se referem às concretizações estéticas dos romances naturalistas, as concepções científicas da época, sobretudo no que se referem às determinações do meio, da raça e da hereditariedade, parecem resultar em representações da animalidade humana, em que, não raro, a precisão dos fatos cede lugar aos exageros representacionais.

Nesses termos, os excessos presentes nos romances naturalistas, na representação de paixões, condutas e práticas rebaixadas, poderiam ser um aspecto para pensar em possíveis diálogos entre o naturalismo (ciência do século XIX, que ressalta as determinações “animalizantes” do ser humano), o romantismo (em seus

aspectos melodramáticos) e o jornalismo (em especial, no que se refere ao *faits divers*).

Sem o exercício consciente e, por isso mesmo, racional da liberdade de escolha, o fatalismo romântico, proveniente dos clássicos, ganha os contornos das imposições incontornáveis do meio, da raça e da hereditariedade (SODRÉ, 1992, p. 55). Consequentemente, grande parte dos romances naturalistas estruturam-se a partir de certos esquematismos. A maioria dos personagens naturalistas guia-se, no mundo, por meio de seus instintos, desnudando, em tons excessivos, as cruezas e as baixezas do comportamento humano em sociedade.

Entretanto, Sodré (1992, p. 58) atenta-se, também, para os processos de deformação da realidade nas representações naturalistas, que, em contraposição as pretensões de fidelidade documental do projeto estético-ideológico naturalista, resultaram na elaboração de certas inverossimilhanças em algumas passagens de determinados romances naturalistas, motivados pela expressão estética do excesso.

No romance *Bom-crioulo*, o protagonista Amaro, escravo foragido, que se tornou marinheiro, é representado com uma força máscula, vigorosa e potente, conferindo-lhe traços animais. Amaro apaixona-se por Aleixo, um jovem grumete, loiro e dos olhos azuis, envolvendo-se em uma briga com outros marinheiros para defender o amado. Acaba, por fim, embriagado. Nesse trecho do romance, vemos o motivo romântico do duelo do herói com o vilão para proteger o ser amado. Como castigo pela má-conduta, incomum ao protagonista até o momento, Amaro é condenado a cento e cinquenta chibatadas.

Entretanto, já iam cinqüentas chibatadas! Ninguém lhe ouvira um gemido, nem percebera uma contorça, um gesto qualquer de dor. Viam-se unicamente naquele costão negro as marcas do junco, umas sobre outras, entrecruzando-se como uma grande teia de aranha, roxas e latejantes, cortando a pele em todos os sentidos (CAMINHA, 2007, p. 23).

Somente quando uma das chibatadas, executada com uma força truculenta, atinge o rim de Amaro é que se vê um estremecimento do corpo do protagonista. Após a última chibatada, “[...] só então houve quem visse um ponto vermelho, uma gota rubra deslizar no espinhaço negro do marinheiro e logo este ponto vermelho se transformar numa fita de sangue” (CAMINHA, 2007, p. 23).

A resistência silenciosa de Amaro diante do castigo ultrapassa os limites corporais do ser humano, quebrando com as lógicas realistas da verossimilhança e com os anseios documentais do projeto estético-ideológico naturalista, em prol da afirmação, em primeira instância, da força animalizada do personagem e, por conseguinte, da dimensão estética do exagero, da sordidez e da brutalidade. Contudo, essa mesma passagem, de modo ambíguo, poderia apontar também para aspectos heroicos em Amaro, se compreendemos sua força como um elemento sobre-humano. Paradoxalmente, a ferocidade que o constitui, ao mesmo tempo em que o rebaixa a condição de bicho, também o eleva ao heroísmo de uma força imbatível. Aspecto esse que é, marcadamente, romântico.

Vale ressaltar, nesse trecho do romance de Adolfo Caminha, o tom melodramático ao justapor-se a intensidade das cento e cinquenta chibatadas e o detalhe de um único fio de sangue que escorre pelo corpo de Amaro ao final, que exploraria, em termos estéticos, o caráter veemente que emana da singularidade.

Considerando a diversidade característica do romance naturalista brasileiro, é possível reconhecermos, ainda, um conjunto de escritores e de obras literárias que, relacionados ao público leitor, ao mercado editorial e às circunstâncias sócio-históricas, partilhariam, de modo mais ou menos coeso, de certas aspirações, objetivos e princípios estético-ideológicos. Entretanto, não parece ser possível estabelecer um grupo de escritores brasileiros que, sem aderirem, diretamente, às propostas naturalistas, constituiriam um movimento realista a parte.

Araripe Júnior, em *“A Terra”, de Emílio Zola, e “O Homem”, de Aluísio Azevedo*, na primeira parte intitulada *“Evolução das formas do romance”*, estudo publicado inicialmente em 1888, tem a percepção crítica de que o realismo de Gustave Flaubert teve pouca influência nos romances brasileiros do século XIX. Em contrapartida, o naturalismo de Émile Zola pôde encontrar, em nossas letras, escritores que tiveram forte interesse nas propostas estético-ideológicas naturalistas.

Estávamos todos imbuidíssimos de V. Hugo, de Lamennais, de Quinet, de Dumas e de outros; poucos houveramos percebido as formas intermediárias de Balzac, Champfleury, Stendhal, Flaubert; quando, portanto, a belfa destes tipos se hipertrofiou na larga tromba do autor de *Assommoir*, todo o sussego literário desapareceu, e o susto manifestou-se pelas formas mais exageradas que já puderam inventar a preguiça e a mediocridade (ARARIPE JÚNIOR, 1960, p. 27-28).

A saga d' *Os Rougon-Macquart*, de Zola, é publicada entre 1870 e 1893, durante esse período, mais especificamente em 1881, temos, no Brasil, a publicação dos romances *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, os quais, segundo a historiografia literária, dariam início ao realismo geracional na literatura brasileira. Nesses termos, Araripe Júnior, ao traçar paralelos entre o desenvolvimento histórico da literatura na França e no Brasil, sugere que enquanto o romance francês passaria pelos períodos romântico, realista e, posteriormente, naturalista, a ficção brasileira saltaria do romantismo direto para o naturalismo.

Nelson Werneck Sodré (1969), em *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, obra publicada em 1938, embora não tenha enunciado, explicitamente, a questão da inexistência do movimento realista na literatura brasileira, sistematiza o romance brasileiro pós-romântico por meio de três capítulos, aos quais deu respectivamente os seguintes títulos: “O episódio naturalista”, “O regionalismo” e “Interpretações do Brasil”. De modo antecipado, nota-se ausente a referência a um movimento realista na literatura brasileira, mas, em contrapartida, Sodré apresenta o que é chamado de “Interpretações do Brasil”, denominação genérica para se referir aos escritores e aos literatos que vão desde Machado de Assis e Raul Pompeia, em fins do século XIX, até Lima Barreto (1881-1922) e Euclides da Cunha (1866-1909), nas primeiras décadas do século XX, sem, contudo, a presunção de estabelecer uma corrente estética entre eles.

José Guilherme Merquior, em *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I*, publicada em 1977, afirma essa percepção histórico-crítica de que, na literatura brasileira, o realismo geracional não se constituiria de dois grupos, a saber, os naturalistas e os realistas, senão seria formado, apenas, por escritores comprometidos com as tendências naturalistas.

O romance *realista* – a dissecação impassível das biografias ordinárias, dos destinos comuns e anti-heróicos – não chegou a penetrar na literatura brasileira. Na estréia de Flaubert, a ficção nacional estava hipnotizada pelo triunfo da prosa indianista: *O Guarani* é um ano mais novo que *Madame Bovary* (1856). Foi o romance naturalista à Zola, que trocou a objetividade esteticista de Flaubert pela análise de pretensões científicas, que constituiu, entre nós, a primeira manifestação de peso de um estilo pós-romântico (MERQUIOR, 1996, p. 150, grifos no original).

A partir da diferenciação entre realismo e naturalismo como dois movimentos literários ou duas tendências diferentes no âmbito do realismo geracional, Merquior observa que somente o naturalismo se organizou como manifestação literária de um grupo de escritores na ficção brasileira do século XIX, assumindo, assim, um posicionamento crítico muito próximo ao de Araripe Júnior.

Para além dos escritores naturalistas, os outros romancistas brasileiros das últimas décadas do século XIX que marcaram a vida literária nacional e que poderiam ser considerados realistas seriam Machado de Assis e Raul Pompeia. Contudo, José Veríssimo (1963), em *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, publicada em 1916, reconhece que Machado de Assis não pertence a nenhum movimento literário. No entanto, diferentemente do que compreende Sodré (1969), Veríssimo situa Raul Pompeia entre os naturalistas e, portanto, o escritor participaria de uma corrente estética. Cabe ressaltar que Pompeia não é enquadrado como membro de um movimento realista.

Em contrapartida, em *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*, publicada em 1950, Lúcia Miguel Pereira afirma que, “[...] tendo os nossos realistas se encerrado no âmbito do naturalismo de Zola, e assim constituído uma escola literária muito coesa e característica tanto na técnica como no espírito, não se pode incluir entre eles Raul Pompéia” (PEREIRA, 1973, p. 116). Resultando na possibilidade de aproximar, em determinados aspectos, o romance de Raul Pompeia ao de Machado de Assis. Para além das singularidades estético-ideológicas desses dois romancistas brasileiros, de acordo com Pereira (1973, p. 118), Raul Pompeia e Machado de Assis tiveram a agudeza crítica de não reduzir o homem exclusivamente às determinações “animalizantes” do meio, da raça e da hereditariedade, como faziam os escritores naturalistas em suas obras literárias, conferindo-lhes certa liberdade em relação aos naturalistas.

Em *A literatura no Brasil, História da literatura* organizada por Afrânio Coutinho e publicada, inicialmente, entre 1955 e 1959, Raul Pompeia é considerado “[...] naturalista, sim, nos temas; no estilo, impressionista” (COUTINHO, 1986, p. 492), o que apontaria para a flexibilidade de sua produção literária, que reafirmaria o posicionamento crítico de que Raul Pompeia não se insere integralmente em nenhuma tendência literária de sua época, seja o naturalismo, o realismo ou o impressionismo. Na *História da literatura brasileira* de Afrânio Coutinho, Machado de

Assis e Raul Pompeia são denominados como realistas independentes por sua não vinculação plena a um movimento literário específico.

Em posição singular estão Machado de Assis e Raul Pompéia, os quais, não obstante revelaram aqui e ali impregnações naturalistas, são realistas independentes no caso de Pompéia posta em realce essa independência pelos entretoms impressionistas que marcam peculiarmente a sua obra (COUTINHO, 1989, p. 19).

Estando para além dos naturalistas, Machado de Assis e Raul Pompeia parecem situar-se no sistema literário brasileiro de fins do século XIX com certa autonomia com relação às tendências programáticas em voga na época. Entretanto, essa autonomia não inviabiliza que produzam obras realistas, uma vez que não são realistas em termos do realismo geracional, mas são realistas no sentido do realismo formal. Desse modo, a expressão “realistas independentes” parece ser eficaz na designação da produção literária de Machado de Assis e Raul Pompeia, porque aponta para a certa autonomia e mobilidade no trabalho estético desses escritores em relação ao cenário literário brasileiro da época.

Se Machado de Assis não pertence a nenhum movimento literário integralmente e Raul Pompeia, historicamente, suscitou algum debate crítico sobre seu pertencimento ao movimento naturalista ou sua aproximação da dinamicidade machadiana, no tocante a não filiação a uma única corrente estética, então, não teríamos um grupo de escritores que partilhariam de um projeto estético-ideológico estritamente realista e, por isso, distinto do projeto naturalista, para que fosse possível a constituição de um movimento realista na ficção brasileira, para além do naturalismo.

Vale salientar que Machado de Assis não só não adere integralmente ao realismo geracional, como parece problematizá-lo em sua obra, como, por exemplo, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Com inúmeras passagens metalinguísticas que rompem com a ilusão de o leitor estar diante da própria realidade ao ler o romance, o difunto autor ironizaria a onisciência do narrador realista-naturalista do século XIX.

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressos nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: “Emplasto Brás Cubas”. Para que negá-lo? (ASSIS, 2015, p. 35).

O romance machadiano parece sugerir que a objetividade totalizante do narrador onisciente do realismo geracional só seria possível, caso a narração acontecesse após a sua morte, porque, desse modo, haveria o distanciamento necessário para a construção de sua isenção, já que o narrador estaria fora do espaço-tempo propriamente humano, no qual acontecem as interações sociais. Com a vida já terminada e, portanto, com um começo, meio e fim estabelecidos, é possível compreendê-la em sua integralidade, bem como não participar das disfaçatezes que constituem a vida social em suas convenções de bons comportamentos para que se possa se ter a sinceridade desejada pelo realismo geracional.

Com especial interesse para a repercussão interior, subjetiva e reflexiva das vivências humanas, sobretudo por meio do memorialismo, não passariam despercebidos, à historiografia e à crítica literária, os traços impressionistas nos romances de Machado de Assis e Raul Pompeia, conforme, por exemplo, salienta Coutinho (1989, p. 329). Vale, contudo, ressaltar que as obras de Machado e Pompeia também não se restringem apenas às propostas impressionistas.

No âmbito das artes plásticas, Pierre Francastel, em uma reflexão detida sobre o impressionismo pictórico de fins do século XIX, afirma que os pintores impressionistas

[...] renunciam às preparações tradicionais e à habitual visão das formas, das luzes e do motivo. Substituem-nas por um método em que o imaginário tem sempre um papel a desempenhar, por um trabalho de fixação dos puros dados dos sentidos, ou para ser mais exacto exclusivamente do sentido óptico. A análise perde em extensão o que incontestavelmente ganha em profundidade (FRANCASTEL, 1988, p. 21).

Na busca por reelaborar os modos clássicos de representação na pintura, o impressionismo dedica especial atenção às sensações suscitadas em um determinado instante para compor às obras artísticas, sobretudo por meio da observação, que implica uma dimensão visual na elaboração artística das pinturas. O processo criativo impressionista não resulta em cópias fiéis do objeto observado, em que a representação dos detalhes constitutivos desse objeto pretenderia alcançá-lo, em termos estéticos, em sua amplitude, mas na fixação pictórica das impressões da luz e das cores em um momento específico de modo a ressaltar a percepção em profundidade da realidade.

De acordo com Arnold Hauser, em *História social da literatura e da arte*, o impressionismo expressaria as dinâmicas sociais modernas, que são pautadas na valorização do novo, da mudança e, por isso mesmo, do transitório, pois

[...] o domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenômeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo, o rio em que “não se pode entrar duas vezes”, é a mais simples fórmula a que o impressionismo pode ser reduzido. Todo o método do impressionismo, com seus expedientes e ardis, inclina-se, sobretudo, a dar expressão a essa perspectiva heraclitiana e a sublinhar que a realidade não é um ser mas um devir, não uma condição mas um processo (HAUSER, 1972, p. 1050).

Diferentemente da concepção de realidade expressa pelas ciências experimentais do século XIX, que, fortemente, influenciaram o realismo geracional, na qual a realidade seria regida por leis mais ou menos estáveis, que caberia à ciência desvendá-las; no impressionismo, a realidade é compreendida como fluxo contínuo, que facilmente nos escapa, e, portanto, a noção da efemeridade do tempo subjaz às suas representações.

Parece que o olhar artístico, que busca reconstituir, reelaborar e ressignificar *nas* e *pelas* sensações as vivências humanas diante da fugacidade do tempo, é uma das tendências da arte impressionista, não apenas na pintura, mas, também, na literatura. No âmbito do impressionismo literário, Franco Baptista Sandanello aponta aspectos significativos dessa produção literária.

Focando-se não mais na experiência visual e no mínimo múltiplo da cor, mas sim, sob a forma escrita, na multiplicidade de sentimentos, sensações e impressões que fazem a vida da consciência, o Impressionismo literário preconiza um novo terreno para a literatura. É pelo mergulho na vida íntima das personagens que se dilui, a um só tempo, os contornos do enredo rigidamente realista e naturalista, bem como o narrador onisciente típico da forma romanesca, como estabelecida desde o *novel* do século XVIII. A percepção fragmentada e nuançada do indivíduo, em contato e interrelação constante com seu meio, ao invés de pressupor uma relação determinista de causalidade, passa a ser registrada quase que imediatamente, como forma de desvendar o instante em que nascem as impressões e em que se formam as palavras (SANDANELLO, 2014, p. 159-160, grifo do autor).

Com o aprofundamento narrativo na interioridade dos personagens, o impressionismo, na literatura, buscaria a fluidez da consciência humana por meio de

fragmentações, de disjunções e de instabilidades no plano narrativo e representacional e da própria linguagem literária. Como lembra Sandanello, o impressionismo não implica na observação exclusiva do mundo interior do personagem, excluindo a dimensão exterior na construção estética da narrativa, senão estabelece relações entre interioridade e exterioridade.

No romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a passagem do almocreve, quem salva Brás Cubas da situação em que Brás perde o controle do jumento que montava, parece apresentar traços impressionistas significativos, como se pode observar neste trecho em que o protagonista recompensa o almocreve pelo seu gesto nobre.

Fui aos alforjes, tirei um colete velho, em cujo bolso trazia as cinco moedas de ouro, e durante esse tempo cogitei se não era excessiva a gratificação, se não bastavam duas moedas. Talvez uma. Com efeito, uma moeda era bastante para lhe dar estremeções de alegria. Examinei-lhe a roupa; era um pobre-diabo, que nunca jamais vira uma moeda de ouro. Portanto, uma moeda (ASSIS, 2015, p. 79).

É no jogo do movimento entre o olhar para fora e o olhar para dentro do narrador-personagem que se focalizariam as repercussões subjetivas do instante, de maneira a colocar em cena o contraste, que ocorre, simultaneamente, entre a gratidão para a qual a ação apontaria, por reconhecer a generosidade do almocreve, e a mesquinharia expressa pelos pensamentos de Brás Cubas, por reduzir cada vez mais a quantidade de moedas que daria ao homem que lhe ajudou, flagrarindo o narrador-personagem sob a perspectiva da cisão entre sua conduta e seus valores.

De acordo com as reflexões de Coutinho, o impressionismo não estabeleceria uma relação propriamente dicotômica com o realismo de um modo geral, porque,

[...] em verdade, o Impressionismo é uma forma de Realismo, resultante de sua transformação por efeito das variações estéticas e culturais do fim do século e da reação idealista. É o produto da fusão de elementos simbolistas e realísticos-naturalistas. A reprodução da realidade, de maneira impessoal, objetiva, exata, minuciosa, constituía a norma realista; para o impressionismo, a realidade ainda persiste como foco de interesse, mas, ao contrário, o que pretende é registrar a impressão que a realidade provoca no espírito do artista, no momento mesmo em que se dá a impressão (COUTINHO, 1986, p. 325).

Ao se atentar para as percepções subjetivas, a representação impressionista não excluiria de sua construção estética aspectos das realidades humanas. Pelo contrário, como proposta de renovação estética no âmbito das artes e da literatura, acrescentaria a subjetividade como elemento fundamental na elaboração da representação das realidades.

Ao contrário, portanto, do Realismo, há colaboração da subjetividade na arte impressionista, e foi graças a esse elemento que o Impressionismo se destacou do Realismo, como estilo peculiar de arte, confundindo-se, no final, com o Simbolismo, na tendência para a reespiritualização da arte (COUTINHO, 1986, p. 325).

Pela subjetividade empregada nas representações das realidades, o impressionismo não se confunde com o realismo geracional, que se pretende objetivo, preciso e imparcial, embora seja uma manifestação artística e literária pertencente ao realismo formal, porque encontra, nas impressões subjetivas, uma maneira de representar uma realidade.

Ao contrastarmos as duas citações anteriores de Coutinho, observamos a utilização do termo “realismo”. Na primeira, o impressionismo é considerado um modo de elaboração artística e literária do realismo; enquanto, na segunda, o impressionismo distancia-se das propostas estético-ideológicas do realismo. Em primeira instância, parece haver uma contradição na reflexão de Coutinho. Contudo, não há, uma vez que, na primeira citação, o termo “realismo” é empregado no sentido do realismo formal e, na segunda, está relacionado ao realismo geracional. Nesses termos, observamos ambiguidade na utilização do termo “realismo”, para a qual a proposta da utilização dos termos “realismo geracional” e “realismo formal” poderia evitar o possível equívoco gerado pelo duplo sentido.

No impressionismo, a ação dramática parece perder a centralidade na narrativa, para se tornar um elemento que motiva a captação sensorial, a observação, a reverberação subjetiva e a reflexão, os quais terão maior desenvolvimento ao longo do processo narrativo. João Pacheco confere a Machado de Assis a originalidade, no âmbito da ficção brasileira, de ser o escritor que “[...] se preocupa mais com o caráter dos personagens do que com a trama da narrativa ou a descrição de costumes” (PACHECO, 1963, p. 36). É importante destacar que não se trata da negação plena da ação dramática, que, supostamente, teria sido substituída pela análise da subjetividade dos personagens, mas, sim, de uma maior ênfase na interioridade dos

personagens em relação aos fatos narrados, como fica sugerido pelas próprias palavras de Pacheco.

Olívio Monteiro, em *O romance brasileiro*, descreve muito bem esse processo, observado, criticamente, também, por Pacheco, no romance de Machado de Assis, em que se destaca a predominância da repercussão interior.

Para êsse lado interior da ação é que precisamente vai todo o interêsse do romancista: êle pega de um ato, ainda vibrante do sentimento que o teria motivado, e o vai desdobrando para dentro, no sentido da consciência, até chegar à sua raiz profunda, à sua base moral (MONTEIRO, 1953, p. 136).

A partir dos fatos narrados, Machado de Assis encontra a ponta de um novelo a ser desenrolado, possibilitando que seus narradores se aproximem da profundidade da consciência humana para desmascarar as aparências sob as quais o ser humano se apresenta como ser social. Ainda que sob as fortes marcas do romantismo, essa propensão para a análise psicológica é perceptível desde os primeiros romances de Machado de Assis, sobretudo em *Ressurreição* (1872) e em *Iaiá Garcia* (1878), segundo sugere Merquior (1986).

Contudo, é nos romances de maturidade que Machado de Assis atinge a expressão literária mais refinada da observação atenta dos aspectos subjetivos. O romance *Dom Casmurro* (1899) é um bom exemplo da maestria do escritor, que, por meio da suposta traição de Capitu, coloca em cena a opacidade da reconstituição da memória pela escrita, a manipulação pelo discurso e, sobretudo, as tensões de tomar as próprias especulações imaginativas como verdade fatídica, impulsionado, até certo ponto, pelo *pathos*⁹.

Da suspeita da traição de sua esposa Capitu com o seu melhor amigo Escobar, emerge o caráter possessivo, desconfiado e manipulador de Bentinho, que parece forçar a realidade factual a corresponder a suas hipóteses. Embora o adultério ou não de Capitu siga como uma das maiores incógnitas da literatura brasileira, a relação extraconjugal não parece ser o elemento central do romance, mas, sim, sua repercussão no universo subjetivo de Bentinho.

⁹ Para observar o aspecto passional de Bentinho, que ele busca dissimular, vale ressaltar a passagem em que Bentinho planeja seu suicídio por meio da ingestão de uma xícara de café envenenada. O narrador autodiegético, surpreendido por seu filho, decide oferecer o café ao menino, mas recua no momento decisivo, chegando, portanto, aos limites de quase alcançar o trágico.

Machado de Assis parece elaborar *Dom Casmurro* a partir da recriação do modelo narrativo do romance realista de adultério¹⁰, de tal modo que não seria possível enquadrar perfeitamente o referido romance machadiano entre os romances de adultério. Se, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o adultério de Virgínia é um fato, e, em *Quincas Borba* (1891), a questão se restringe aos sentimentos não correspondidos, mas declarados, de Rubião por Sofia, esposa de Cristiano; em *Dom Casmurro*, a relação extraconjugal não passa de uma possibilidade, que persiste até o final do romance como incerteza.

De acordo com Temístocles Linhares, “Machado inaugurou entre nós a análise psicológica em profundidade” (1987, p. 363), em que o foco narrativo em primeira pessoa não propicia apenas a narração de fatos de uma história individual, como no caso de *Lucíola* (1862), de José de Alencar, mas penetra na psique humana para flagrar o sujeito moderno em crise frente à sociedade.

Sob a perspectiva da utilização da introspecção como modo de problematização da subjetividade humana, especialmente no caso das subjetividades formadas no contexto brasileiro do século XIX, os romances de Machado de Assis contribuiriam significativamente, segundo Guilherme Zubaran de Azevedo, para “[...] a formação de um sistema literário intimista” (AZEVEDO, 2011, p. 33) na ficção brasileira. A obra machadiana inicia a tradição literária do romance de introspecção no Brasil e, ao mesmo tempo, do realismo formal de enfrentamento crítico da ordem social, para além dos aspectos representacionais das realidades socioculturais presentes no romance romântico.

A observação atenta da vida interior não implicou no apagamento da representação dos aspectos sociais, culturais, históricos, políticos e econômicos da obra machadiana, sobretudo nos romances posteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), pois, “[...] contrastando com esse feitio [da análise psicológica], há também em Machado de Assis um escritor profundamente preso ao meio” (PEREIRA, 1973, p. 75). É com o olhar cínico e crítico, irônico e melancólico para as práticas

¹⁰ O romance realista de adultério é uma das fortes tendências do romance realista da segunda metade do século XIX, que encontra em *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, seu grande referencial. Seu modelo narrativo consiste, essencialmente, na história de uma mulher casada que, educada com as leituras de romances românticos, encontra-se em um desajuste entre o que idealizava para a vida conjugal e o que experiencia no cotidiano de mulher casada. Nesses termos, a heroína, diante da possibilidade de uma relação extraconjugal, inicialmente acredita na oportunidade de, enfim, vivenciar o amor de acordo com o que leu nos romances românticos, porém esta relação também resulta em frustrações ainda mais devastadoras.

humanas que Machado de Assis flagra, em termos literários, os entrelaçamentos entre subjetividade e sociedade, entre público e privado, entre brasilidade e universalidade, entre linguagem (verbal) e realidade.

Machado de Assis foi um escritor atento à condição existencial humana, mas também às contradições e às tensões da sociedade brasileira de sua época, de modo que “[...] apreciar o indivíduo, concomitantemente, em face do universo e da pequena sociedade que pertencia foi dos seus maiores dons” (PEREIRA, 1973, p. 75). Nos romances do bruxo do Cosme Velho, são notáveis, por exemplo, os aspectos geográficos da cidade do Rio de Janeiro, como as constantes referências à Rua do Ouvidor¹¹, uma das mais elegantes ruas da cidade no século XIX, em que se localizavam comércios, cafés, livrarias e jornais e, desse modo, era importante ponto de encontro da elite carioca, bem como dos intelectuais.

Machado de Assis, também, coloca em cena as transformações sócio-históricas do Brasil do século XIX, especialmente na passagem do Império para a República, com críticas frequentes à política institucional, à igreja, à ciência e à elite carioca. É constante, ainda, a presença de escravos nos romances, como personagens secundários e em rápidas passagens, apontando, em termos críticos, para o modo irrelevante como os negros eram tratados (e são tratados) na sociedade brasileira. Embora, o trabalho escravo tenha sido de fundamental importância para a economia, para a cultura e para a organização social do Brasil.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, há várias referências diretas a importantes fatos históricos que poderiam indicar a relação do indivíduo com a sociedade a qual pertence, como, por exemplo, a Independência do Brasil na passagem a seguir.

Vi-a, pela primeira vez, no Rossio Grande, na noite das luminárias, logo que constou a declaração da independência, uma festa de primavera, um amanhecer da alma pública. Éramos dois rapazes, o povo e eu; vínhamos da infância com todos os arrabatamentos da juventude (ASSIS, 2015, p. 63).

Ao entrelaçar o fato público da independência do país de sua condição colonial ao fato privado do amor de Brás Cubas pela cortesã Marcela, o narrador permitiria ao

¹¹ De *Ressurreição* (1872) a *Memorial de Aires* (1908), todos os romances de Machado de Assis fazem referência à Rua do Ouvidor, conforme verificamos.

leitor não apenas conhecer sua história com Marcela, mas também a ler nessa história, por analogia, certa perspectiva, que problematizaria o processo de independência do Brasil e seus desencadeamentos: as esperanças da liberdade patriótica foram como um amor juvenil que se frustra com o passar do tempo. Como os amores da juventude, a Independência do país veio repleta de euforias pueris, que as circunstâncias históricas fizeram desmoronar.

No romance *O Ateneu: crônica de saudades*, de Raul Pompeia, as implicações entre subjetividade e sociedade, também, estão presentes, sobretudo ao narrar, em primeira pessoa, de modo introspectivo, as memórias do narrador-personagem Sérgio, já adulto, do tempo em que ingressou no colégio. A escolarização apresenta-se como processo de socialização, cujas vivências, no espaço escolar, estão pautadas, fundamentalmente, em jogos de interesses, nos quais a manipulação, a dissimulação e a dominação são regras válidas.

Em meio às percepções subjetivas das descobertas, incluso do desejo sexual, com o qual o protagonista se defronta no internato durante a infância, Alfredo Bosi adverte que “[...] o romance [de Raul Pompeia] é também um exercício de interpretação histórica, na medida em que mostra como a violência compacta da escola é tecida com os mesmos fios que sustentam a trama social do Segundo Império” (BOSI, 2003, p. 69-70). Enquanto instituição social, a escola parece tornar-se um microcosmo da sociedade brasileira e, por isso mesmo, apresentaria uma pequena amostragem das dinâmicas sociais, sob as quais os indivíduos constroem sua subjetividade, bem como negociam seus desejos, interesses e objetivos, ainda que de modo desigual, canhestro e astuto.

Sem os aconchegos e as proteções familiares, o confronto tenso com a sociedade, permeada por degradações ao nível dos valores e das relações sociais, é a tônica d’*O Ateneu*, sugerida logo na primeira frase do romance. “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta” (POMPEIA, 2013, p. 29). A experiência de um mundo em ruínas e sem transcendências denuncia ainda os desajustes dos sujeitos, especialmente, frente ao individualismo marcante da sociedade moderna, cada vez mais avessa às partilhas comunitárias e à autenticidade das práticas sociais.

Com relação às compreensões historiográficas do romance brasileiro do século XIX, poderíamos notar que, sob muitos aspectos, a análise psicológica dos romances de Machado de Assis e de Raul Pompeia parece não inviabilizar a percepção crítica

de suas obras literárias como realistas, uma vez que o intimismo não é colocado como principal elemento de contraposição ao termo “realismo” nesse momento da história da literatura, mas, sim, o romantismo, sobretudo quando o realismo (geracional) é pensado, mais estritamente, no âmbito das correntes estéticas.

Em outras palavras, a historiografia literária, ao estabelecer seu estudo da literatura brasileira, a partir do conceito de movimentos literários, parece estabelecer, para o romance do século XIX, uma divisão que contrapõe o realismo geracional ao romantismo, ainda que indique certa presença de realismo no romantismo e de romantismo no realismo. Nesses termos, o reconhecimento da investigação da psique humana nos romances de Machado de Assis e de Raul Pompeia não é um fator que impossibilita a caracterização de suas obras como realistas pela historiografia literária.

Haveria a possibilidade de os historiadores da literatura brasileira terem criado uma separação dicotômica entre os romancistas naturalistas, como escritores realistas, e Machado de Assis e Raul Pompeia, como escritores intimistas. Contudo, essa leitura crítica do romance do século XIX não foi feita ou, ao menos, não foi a predominante, sobretudo ao considerarmos as principais histórias da literatura brasileira.

2.3 Problematizações sobre a permanência do realismo formal no romance brasileiro

Machado de Assis, em seu artigo *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade* (1962b), publicado em 1873, reconhece a predominância na literatura nacional, desde os árcades e os românticos até os escritores da década de 1870, de uma preocupação em produzir obras literárias que expressassem a cor local de nosso país, isto é, que se valessem dos elementos fundamentais da nacionalidade brasileira, ao mesmo tempo em que a própria recepção pelo público leitor, no século XIX, era mais fervorosa diante de obras literárias de caráter nacionalista.

Lúcia Miguel Pereira (1973, p. 179) afirma, em sua história da literatura, publicada em 1950, que a literatura brasileira, sob muitos aspectos, tende mais à observação detida das realidades socioculturais do que à criação imaginativa para a elaboração estética das obras literárias. Mesmo entre os românticos, conhecidos pelo gosto pela transcendência, pela idealização e pela fantasia, essa tendência a ater-se

às realidades imediatas de nosso país esteve presente em suas produções literárias, conforme salienta a estudiosa de literatura brasileira.

Em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, publicado em 1975, Antonio Candido (1997), ao refletir sobre o processo de constituição da literatura brasileira como um sistema literário entre os séculos XVIII e XIX, reconhece, também, a predominância da observação atenta dos aspectos constitutivos das realidades socioculturais em nossa literatura, sobretudo em seu período de formação, compreendido entre os movimentos árcade e romântico.

Essa tendência da literatura brasileira durante sua fase formativa de representar às dinâmicas sociais, culturais e históricas, próprias do Brasil, é nomeada por Candido como “literatura empenhada”. De expressão nacionalista, os primórdios da literatura brasileira, em sua dimensão empenhada, são, fundamentalmente, marcados pelos anseios, pelas aspirações e pelos projetos de reconhecer, por vias literárias, o caráter peculiar do país, de modo a contribuir para o estabelecimento do Brasil enquanto nação independente.

Logicamente, durante o realismo geracional, as relações entre a ficção brasileira e as realidades socioculturais tornaram-se ainda mais estritas, uma vez que se tratava da própria proposta da literatura realista-naturalista de fins do século XIX colocar a realidade em cena, conforme já discutido na seção anterior.

Contudo, mesmo com a dissolução do realismo geracional, o problema do realismo formal, que, inclusive, é anterior ao realismo geracional, permaneceu no âmbito da literatura brasileira também ao longo do século XX e XXI, embora não como reprodução fiel dos mesmos modelos representacionais do século XIX, mas, essencialmente, como busca por novas formas de elaboração representacional das realidades humanas.

Em reflexão específica sobre o naturalismo geracional, Nelson Werneck Sodré aponta para a permanência do naturalismo na ficção brasileira do século XX como técnica representacional.

Quando a fase de transição social em que surge o naturalismo chega ao fim, deixando nuas as contradições que vinham sendo sonegadas, a escola começará a mostrar claramente as suas deficiências, a despir-se de seus artifícios, a estratificar-se em pura técnica. Como essa técnica não era específica do naturalismo – e revela, aliás, quando isolada, deficiência e não enriquecimento –, passaria a ser utilizada, em forma pura ou com alterações, por outras escolas, que

se sucedem, como havia servido às anteriores, sem as caracterizar (SODRÉ, 1992, p. 181).

Sem se organizar como movimento literário, conforme havia ocorrido nas últimas décadas do século XIX, o realismo formal permanece na literatura brasileira dos séculos XX e XXI como técnicas representacionais que buscam reelaborar os aspectos problemáticos do realismo geracional – mais especificamente das obras naturalistas brasileiras –, sobretudo no que se refere às pretensões de neutralidade científica, bem como aos esquematismos, de ordem estética e narrativa, produzidos, principalmente, por influência do Determinismo, do Positivismo e do Evolucionismo Social.

Tânia Pellegrini é outra estudiosa da literatura brasileira que reconhece que “[...] o núcleo dessas matrizes duráveis, na literatura brasileira em prosa, parece ser o *realismo*, que persiste nas suas expressões urbanas e regionais, introspectivas ou não, para usar a terminologia consagrada” (PELLEGRINI, 2014a, p. 168, no original). Enquanto linha de força da ficção brasileira, o realismo formal é ressaltado pela pesquisadora como uma manifestação caracterizada pela multiplicidade de expressões literárias.

Em meio à diversidade de modos de colocar as realidades em cena a partir do século XX, Pellegrini (2007, p. 137) ressalta a capacidade de o realismo formal modificar-se, a fim de buscar corresponder às exigências, às compreensões e aos anseios literários próprios dos séculos XX e XXI, o que, a nosso ver, sugere uma tensão constante entre permanências e rupturas com relação às obras literárias do realismo geracional.

Ao tomar como referência a literatura de todo o século XX para pensar a produção literária contemporânea, Karl Erik Schøllhammer destaca vários modos de manifestação do realismo formal na ficção do século XX, tais como “[...] surrealismo, realismo fantástico, realismo regional, realismo mágico, *new-realism* e hiper-realismo, para citar apenas alguns” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53, grifos no original). Para Schøllhammer (2013, p. 160), o realismo pós-século XIX constitui-se da busca por novas formas de construções representacionais fundamentadas em uma visão de mundo em crise, para a qual os modelos tradicionais de representação já são inexpressivos e insuficientes.

No âmbito dos estudos literários, a crise da representação, que teve o seu apogeu nas primeiras décadas do século XX e com os primeiros modernismos, constitui-se como a tomada de consciência, por parte dos escritores e dos críticos literários, dos limites e das ineficácias da linguagem literária, em construir, esteticamente, uma representação da realidade que fosse objetiva, translúcida e totalizante, o que se deu pela problematização do projeto estético-ideológico do realismo geracional.

Contudo, o processo de desestabilização dos modelos representacionais tradicionais não significou a recusa irrestrita à representação das realidades. Pelo contrário, os escritores procuraram explorar, literariamente, outros modos de colocar as realidades em cena, sobretudo a partir de formas fragmentárias e disjuntivas que pudessem apontar para as instabilidades no âmbito narrativo.

Ao traçar um panorama das experiências do século XX, a partir de um ponto de vista filosófico, Alain Badiou (2007), em *O século*, indica que a paixão pelas realidades foi uma marca deste período, de maneira que “[...] uma das grandezas do século foi procurar pensar a relação, muitas vezes obscura num primeiro momento, entre violência real e aparente semblante, entre rosto e máscara, entre nudez e travestimento” (BADIOU, 2007, p. 81).

Coloca-se em desconfiança a correspondência especular entre o real, como concretude constatável socialmente, e a representação literária, como aparência construída por meio da linguagem verbal. Nesse processo, emerge a consciência das distâncias, das divergências e das tensões entre as realidades e a representação (literária), instaurando uma crise dos modelos tradicionais de representação realista.

Conforme salienta Márcio Scheel, a crise da representação na literatura “[...] perpassa a crise da modernidade e a própria crise do pensamento e da reflexão que a filosofia moderna, na esteira de Nietzsche e Heidegger, instaura” (SCHEEL, 2009, p. 89). Sem estar restrita ao universo literário, a crise da representação, no âmbito das demais artes, das ciências, da filosofia e da própria modernidade, revela-se como um abalo nas perspectivas que, partilhadas socialmente, buscavam estabelecer o mundo como um todo unificado, organizado e regido por leis universais.

Em *Reflexões sobre o moderno romance brasileiro*, Benedito Nunes pontua que a consciência do processo representacional como elaboração de linguagem, no romance moderno, não resultaria no fim das representações realistas, uma vez que

[...] a literatura moderna traz consigo uma preliminar consciência dos nexos por meio dos quais o trabalho da linguagem a vinculada à sociedade e à cultura. Daí porque desconfia de uma direta e imediata relação com a realidade, e daí porque o romance, prevenido criticamente contra o cerco das aparências, salva a sua vocação realista, fazendo recair sobre a linguagem retrabalhada o ônus de novamente ligá-lo ao real (NUNES, 1983, p. 46).

No âmbito do romance moderno, passa-se a desconfiar da relação direta entre realidade e representação, uma vez que é *pela* e *na* linguagem que se realizam as construções estéticas das obras literárias. Contudo, essa tomada de consciência não representa um antagonismo entre representação literária e realidade social. Pelo contrário, possibilita que a representação romanesca, muito comprometida com o realismo formal, estabeleça relações com a realidade social, uma vez que a linguagem é o instrumento e o espaço do encontro entre ambas.

Segundo Beatriz Jaguaribe (2007, p. 30), em *O choque do real: estética, mídia e cultura*, em que reflete sobre a problemática da representação das realidades na produção artística e literária contemporânea, sobretudo diante dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, os realismos dos séculos XX e XXI colocam em questão novos efeitos de real *para* e *na* cultura de uma sociedade fortemente marcada pela informação. Para Jaguaribe, em relação às pretensões de efeito de objetividade no trabalho estético com a realidade próprias do século XIX,

[...] evidentemente, o “efeito de real” dos realismos dos séculos XX e XXI será outro. A desconstrução da objetividade distanciada, a validade da subjetividade e a percepção do caráter fabricado do social pelos meios de comunicação afastam-se tanta da idéia da experiência direta quanto do ideal da neutralidade objetiva científica do realismo anterior (JAGUARIBE, 2007, p. 35).

Sob esse ponto de vista crítico, reconhecer manifestações realistas, na literatura a partir do século XX, não seria apenas verificar a permanência intacta das propostas do realismo geracional, mas, principalmente, a observação crítica das reformulações estéticas no âmbito da literatura, que estão implicadas nas transformações sócio-históricas, uma vez que a problematização da objetividade científica, da legitimidade da subjetividade e da consciência do social como construção são aspectos de ordem intelectual, social e histórica que se integram ao fazer literário, para renová-lo de acordo com as compreensões próprias do momento.

A grande presença de romances narrados em primeira pessoa a partir do século XX, por exemplo, não é tão somente a mudança da predominância de foco narrativo com relação aos romances do XIX, narrados em terceira pessoa em sua grande maioria, senão, também, sob muitos aspectos, parece expressar novas percepções do que sejam as realidades das quais os seres humanos participam, sobretudo ao considerarmos as discussões psicanalíticas, ao longo do século XX, sobre o inconsciente como uma dimensão constitutiva da realidade da psique humana.

No século XIX, a realidade é compreendida, pelas ciências positivistas, como situações, fenômenos e existências de ordem factual dados *a priori*, possibilitando a separação nítida e precisa entre observador-cientista e objeto de estudo, o que resultaria no estabelecimento de uma dicotomia entre o externo e o interno ao ser humano. Principalmente a partir do século XX¹², essa dicotomia será problematizada no âmbito da filosofia, das ciências, da literatura e das artes, sobretudo em prol da observação crítica das relações, por vezes tensivas, que possibilitam compreender as realidades como construções, seja a partir de uma perspectiva sociológica, psicológica, filosófica ou linguística.

O final do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, parece apontar justamente para o entrelaçamento difuso do universo interno e externo ao narrador autodiegético, o qual parece se encontrar em estado delirante após cometer um homicídio, como se pode observar na seguinte passagem.

O galope dos cavalos não me saía dos ouvidos, crescia, como se avançasse no paralelepípedo. Donde vinham aqueles cavalos? A cabeça tombou num cochilo. Aprumei-me, bocejei, estirei os braços doloridos. [...]

Os cavalos tinham agora um trote macio que não se distinguia da música das carapañas. Aborrecia-me saber que os cavalos não existiam, as carapañas não existiam, os indivíduos que atravancavam as portas não existiam (RAMOS, 2004, p. 215-216).

O choque entre a percepção sensorial do narrador, que ouve o galope dos cavalos e, portanto, sugere a existência concreta desses animais, e a afirmação

¹² Vale ressaltar que, já nas últimas décadas do século XIX, é possível observar algumas problematizações da dicotomia que separa, com nitidez e com precisão, o interno e o externo ao ser humano, como, por exemplo, as propostas renovadoras, no âmbito das artes, do Impressionismo. Contudo, é a partir do século XX que esses questionamentos ganham maior legitimidade e abrangência nas sociedades ocidentais.

consciente de que não existem cavalos, promoveria, no romance, uma quebra de fronteiras entre a dimensão externa e interna ao narrador, entre razão e percepção sensorial, entre realidade e alucinação. Para o narrador e para o leitor que acompanha a história, fluidez, instabilidade e dinamicidade constituem a relação com a realidade representada, que, aos poucos e de modo tenso, apontaria para os engenhos mentais em desordem que estão na base da construção representacional (da percepção) dessa realidade.

O grande estudo referencial sobre a problemática da permanência do realismo ou, de acordo com o termo e a perspectiva da reflexão proposta pelo estudo, do naturalismo na literatura brasileira é o livro *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, de Flora Süssekind (1984)¹³. Fruto de sua dissertação de mestrado, sob a orientação de Silviano Santiago, a pesquisadora busca compreender as dinâmicas que possibilitam a constante reelaboração estética do naturalismo na ficção brasileira, partindo do movimento naturalista do século XIX, passando pelo romance de 1930, até a literatura dos anos 1970, momento em que ela inicia sua pesquisa¹⁴.

Flora Süssekind defende que o naturalismo, como estética literária, manifesta-se na grande maioria dos romances brasileiros como ideologia estética, uma vez que as representações naturalistas falseariam, por ocultamento, a diversidade constitutiva da sociedade e da cultura brasileira, ao colocar em cena as realidades socioculturais do país de forma objetiva, documental, totalizante e unívoca, com o objetivo primordial de estabelecer a identidade nacional. Por sua vez, todo esse processo representacional se constituiria sob a tutela do discurso científico.

Como o constrangimento do país a uma uniformidade identitária é um projeto fadado ao fracasso, o naturalismo torna-se uma pedra de Sísifo no sistema literário brasileiro, porque a “[...] recorrência de uma estética naturalista está diretamente ligada à impossibilidade de que o seu projeto de restauração se complete” (SÜSSEKIND, 1984, p. 45). O retorno do naturalismo seria a confirmação de que

¹³ Flora Süssekind parece não estabelecer distinções entre realismo e naturalismo em seu livro, porque todas as manifestações literárias que visam colocar as realidades socioculturais em cena são consideradas como naturalistas.

¹⁴ A revisão crítica mais detida do livro *Tal Brasil, qual romance?* (1984) já foi feita em minha dissertação de mestrado, intitulada *O naturalismo como técnica de representação realista: uma proposta teórica para BaléRalé*, de Marcelino Freire, mais especificamente na seção 3.2 (cf. SILVA, 2016, p. 105-122). Apontaremos, portanto, criticamente, nesta seção apenas os aspectos mais gerais e fundamentais da discussão de Flora Süssekind.

grande parte da ficção brasileira estaria presa ao círculo vicioso de resgatar as origens e as singularidades de um país plural.

O trabalho de Sússekind torna-se importante para os estudos literários por ser um dos primeiros, entre os poucos que há, a refletir crítica, teórica e historicamente, com um arco temporal tão abrangente, sobre o problema da permanência do naturalismo na literatura brasileira, de modo a não se satisfazer com denominações, aparentemente, fáceis de “neonaturalismo” ou “neorealismo”, por exemplo, ainda que a própria pesquisadora utilize essas denominações.

Simplesmente indicar que uma obra literária é neonaturalista ou neorealista reduz a reflexão crítica à menção de que, em relação a um realismo anterior, o realismo em questão apresenta novas formulações estéticas. Entretanto, a utilização desses termos não torna compreensível, por si só, nem quais aspectos foram reelaborados e sob quais motivações literárias e sócio-históricas essas reelaborações ocorreram, nem qual seria o período da história literária que se toma como referência para afirmar que o realismo em questão se concretiza, em termos literários, como uma nova proposta estética, porque quando se coloca a questão do novo, é preciso se perguntar: novo em relação a quê?

Como há diferentes momentos em que o realismo se manifesta na ficção brasileira, sobretudo ao longo do século XX e XXI, os termos “neorealismo” e “neonaturalismo” poderiam ser aplicados a todos eles, com exceção do realismo geracional, presente no século XIX. Nesses termos, *Sertões: campanha de Canudos* (1902), de Euclides da Cunha, é neorealista em relação ao realismo geracional. Contudo, por essa mesma lógica, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), é neorealista do neorealismo da obra de Euclides da Cunha e, assim também, *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), é neorealista do neorealismo do neorealismo de Graciliano Ramos.

Se continuarmos a desenvolver esse raciocínio até se chegar aos romances produzidos nas últimas décadas do século XXI, perceberíamos, com maior nitidez, o quanto o termo “neorealismo” torna-se esvaziado em uma perspectiva que busca considerar o sistema literário brasileiro em sua amplitude e em sua pluralidade.

Flora Sússekind formularia um problema de pesquisa essencial para a compreensão crítica da literatura brasileira, o qual deduzimos que seja o seguinte: se o realismo/naturalismo não é um movimento literário na ficção brasileira, a partir do século XX, então, o que seria o realismo, presente nos romances brasileiros do século

XIX e XX, diante da abrangência, da complexidade e das tensões do seu processo histórico-literário? Em outras palavras: como pensar o realismo brasileiro, tendo em vista que seu retorno, na ficção brasileira a partir do século XX, não se manifesta como movimento literário?

O problema de pesquisa desenvolvido por Sússekind tornou-se um importante impulsionador para a elaboração do problema de pesquisa neste estudo, que busca refletir, no nível conceitual, sobre as relações entre realismo formal e intimismo no romance brasileiro. Entretanto, discordamos da hipótese defendida por Sússekind de que o naturalismo seria uma ideologia estética na literatura brasileira, uma vez que acreditamos, em consonância com as discussões de Tânia Pellegrini (2007), que o realismo formal se constitui como um conjunto de variadas técnicas de representação, que são reelaboradas de acordo com cada contexto de produção¹⁵.

Entre os diferentes aspectos problemáticos do trabalho de Flora Sússekind, destacamos que o conceito de naturalismo utilizado, para ler criticamente a literatura brasileira, parece ser forjado muito diretamente a partir das reflexões de Émile Zola sobre o conceito de romance experimental de tese, já discutido na seção 2.2. Embora a pesquisadora não explicita o conceito de naturalismo que a orienta, é possível observar que o conceito de naturalismo, em questão em seu livro, caracteriza-se, essencialmente, por três aspectos, a saber: pelas representações totalizantes, pelo diálogo com a ciência e pelo documentalismo; todos elementos fundamentais do romance experimental de tese.

Sússekind parece tomar como pressuposto que a literatura naturalista funciona, “[...] como simples canal, objetivo, especular e fotográfico, para que num filho se projete aquele que lhe deu o nome, numa obra quem a escreveu, num texto a imagem do país de onde se origina” (1984, p. 34-35). Todavia, segundo a perspectiva de Lukács (1965, p. 23), essa convergência entre naturalismo e reprodução fotográfica deve ser evitada por ser um posicionamento crítico deformante.

A nosso ver, o problema não estaria, necessariamente, na ficção brasileira que repetiria, incansavelmente, o projeto estético-ideológico naturalista em busca da identidade nacional, de modo a criar uma dissonância entre as realidades socioculturais e a literatura que representa essas realidades, como afirma Sússekind. A questão problemática, contrariamente, estaria na tese defendida pela pesquisadora,

¹⁵ Na seção 3.2, discutiremos, mais atentamente, as reflexões de Tânia Pellegrini (2017) sobre o conceito de realismo formal na literatura brasileira, sobretudo na ficção contemporânea.

porque, entre outros motivos, a relação estabelecida por ela entre literatura brasileira, permanência do naturalismo e identidade nacional, embora não esteja explicitamente afirmada no livro, parece estar fundamentada no equívoco de se considerar o naturalismo como expressão plena do conceito de romance experimental de tese.

Em seu livro *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*, fruto da dissertação de mestrado de Tânia Pellegrini, defendida em 1987, a autora assume um determinado posicionamento crítico que nos permitiria problematizar o estudo realizado por Flora Süssekind, no que diz respeito ao conceito de narrativa que subjaz às reflexões de *Tal Brasil, qual romance?* Sobretudo, com relação ao romance-reportagem da década de 1970.

Esta crítica, porém, privilegia um determinado conceito de narrativa, assumido como *parti pris*: o de “narrativa de linguagem”, cujo itinerário se faz pelo território do jogo verbal, prenhe de alusões, de chistes, de elipses, de “humor”; é uma narrativa que expurga qualquer outro tipo, considerando-o “impureza”, sem levar em conta que tais “impurezas” representam a formalização do conflito que permeia a própria literatura, num tempo de clausura. Tal crítica tem uma nítida função ideológica: a de tentar neutralizar as reais contradições da sociedade que, de uma forma ou de outra, brotam das alegorias, dos testemunhos, dos romances-reportagem, “impurezas”, excrescências no universo lúdico dos artifícios linguísticos (PELLEGRINI, 1996, p. 25).

Pellegrini sugere que não seria o naturalismo que instauraria um processo ideológico, na literatura brasileira, por camuflar as múltiplas realidades do país em suas representações, como defende Süssekind, mas, em uma espécie de “feitiço que cai contra o feiticeiro”, seria o próprio discurso crítico (de Süssekind) que resultaria como ideológico ao tentar silenciar algumas obras literárias que trabalham esteticamente muito próximas da realidade referencial, que, embora não façam parte do que Pellegrini chamou de “narrativa de linguagem”, também são ficções com potencial ético e estético de desmascarar, por meios literários, determinadas contradições do Brasil.

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia (1975), de José Louzeiro (1932-), romance-reportagem publicado no período em que o Brasil estava sob os comandos da Ditadura civil-militar, narra, de modo documental, a história de Lúcio Flávio Vilar Lira, filho de uma família de classe média e chefe de uma das quadrilhas mais atuantes no Rio de Janeiro na década de 1970, famoso por conseguir fugir da polícia

inúmeras vezes. Para além dos aspectos estritamente biográficos, mas entrelaçados a eles, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* denuncia, também, aspectos problemáticos das realidades sociais, como, por exemplo, a violência e o abuso de poder da polícia, como a instituição social, as precariedades do sistema carcerário brasileiro, além de fazer uma menção ao Esquadrão da morte, organização paramilitar que tinha como objetivo perseguir e assassinar pessoas consideradas criminosas pelo grupo.

A própria compreensão de romance-reportagem, segundo as reflexões de Rildo Cosson, sugere que haveria, nesse gênero literário-jornalístico, a potencialidade de apontar para os problemas sociais do país, a saber

[...] literatura e jornalismo, discurso factual e discurso ficcional, o romance-reportagem [...] é um gênero marcado, semanticamente, pela verdade factual, sintaticamente, por artifícios do discurso realista e por padrões narrativos culturalmente determinados, e, pragmaticamente, pela denúncia social (COSSON, 2000, p. 106).

Diferentemente da leitura teórica proposta por Sússekind, o romance-reportagem, na perspectiva assumida por Cosson, não contribuiria, necessariamente, para a manutenção das dinâmicas ideológicas que falseiam as precariedades da sociedade brasileira, mas, ao contrário, suscitaria importantes discussões sobre os problemas sociais do país no espaço público.

Mais recentemente, no artigo *Moda importada: introdução do realismo no Brasil*, Tânia Pellegrini parece indicar uma crítica mais direta à tese defendida por Flora Sússekind (1984) de que o realismo brasileiro se caracterizaria como uma camuflagem ideológica da diversidade do país.

A ideia de ocultamento da divisão do Brasil, de fato a base do nacionalismo, que aqui se constituía há tempos como necessidade de afirmação e pertencimento, é justamente o que o realismo **não** faz, porque procura representar as fraturas e as discontinuidades que existem no próprio tecido social brasileiro de então, ou seja, a matéria da qual se partia para constituir o texto literário, composta por um organismo social vivo, desigual e multifacetado” (PELLEGRINI, 2014b, p. 134-135, grifos no original).

Na compreensão crítica de Pellegrini, o realismo formal na ficção brasileira não adere à ideologia nacionalista que esconde, dissimula e desconsidera as contradições sociais do país, em prol de um sentimento de pertencimento a uma sociedade

unificada em torno de uma identidade nacional, conforme acredita Sússekind. Pelo contrário, as obras realistas brasileiras evidenciam, por meio das representações literárias, as desigualdades, as espoliações e os conflitos que marcam, profundamente, as formas de organização social e de socialização do Brasil¹⁶.

Em *Uma História do Romance de 30*, Luis Bueno traça um dos panoramas históricos mais bem realizados do romance brasileiro de 1930, indicando outro elemento complicado na reflexão de Flora Sússekind. A pesquisadora divide a literatura brasileira em duas partes: o naturalismo ideológico, que, segundo sua tese, é o predominante na literatura brasileira, e o naturalismo contra-ideológico, representado por casos isolados, que estabeleceria rupturas e cisões no projeto naturalista de estabelecer a identidade nacional de modo unívoco. De acordo com Bueno,

[...] curiosamente, no entanto, seu trabalho [de Flora Sússekind] não procura fora dos “principais autores”, como diria José Guilherme Merquior, uma tradição, que estaria pouco visível, de uma ficção não empenhada. Ao operar sobre obras que uma tradição crítica considerou as mais importantes a partir de [p. 18] critérios que se querem negar, é natural a imagem que se fará é de uma literatura naturalista com ilhas incomunicáveis e louváveis – o que, no final, apenas confirma a vocação empenhada de nossas letras, já que as ilhas incomunicáveis não chegam a constituir nem tradição nem sistema (BUENO, 2015, p. 17).

Bueno, que dedica especial atenção para os romances intimistas em seu estudo, sugere que poderia haver, entre os escritores considerados por Sússekind como isolados do ciclo ideológico do sistema literário brasileiro, o estabelecimento de outra tradição literária que não aquela que se preocupa, estritamente, com a representação mais direta do social aos moldes da fidelidade representacional à realidade referencial. Ademais, Bueno observa que Sússekind acaba por aderir ao posicionamento da crítica brasileira de que, no Brasil, a ficção tende ao compromisso com o social, de maneira a ocultar outras possibilidades de linhas de força em nossa literatura, como, por exemplo, a tradição intimista.

Como destaca Anna Fraedrich Martins (2009, p. 38), sob muitos aspectos, as histórias da literatura brasileira parecem estabelecer um jogo de luz e de sombra, no

¹⁶ Esse mesmo posicionamento crítico é reafirmado por Tânia Pellegrini em seu livro *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil* (2018, p. 133).

que diz respeito ao realismo e ao intimismo, uma vez que os historiadores e críticos literários tendem a iluminar as obras literárias que representam mais direta e incisivamente os problemas sociais, culturais e políticos do país, e a relegar os romances de introspecção, para nos valermos do termo utilizado pela própria pesquisadora, à obscuridade da valoração literária.

A reflexão de Sússekind sobre a permanência do naturalismo na literatura brasileira, além de figurar, direta ou indiretamente, entre os trabalhos mais recentes da pesquisadora (SÜSSEKIND, 2004; 2014), também é uma referência para estudos atuais no âmbito da literatura, como, por exemplo, o livro *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, de Karl Erik Schøllhammer (2013); os capítulos (i) *Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo*, de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013), publicado no livro *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*; (ii) *Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana*, de Ângela Maria Dias (2008), presente no livro *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*; e (iii) *O real cobra seu preço*, de Ana Cristina Chiara (2004), no livro *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*.

A reflexão de Chiara merece destaque em nossa discussão, justamente, por ter como objetivo central a proposta de pensar, criticamente, sobre o problema da permanência do naturalismo na ficção brasileira. Para a pesquisadora, o realismo é uma imposição inescapável ao escritor brasileiro, porque “[...] o Brasil é um país seríssimo. Aqui não se pode eliminar o real. Apagá-lo. Cometer o crime perfeito de Baudrillard (1995), pois o real põe um cano de revólver na cabeça do artista e explode com a indiferença” (CHIARA, 2004, p. 23).

Diante da afirmação incontornável e contundente das realidades *sobre e na* produção ficcional brasileira, o escritor estaria impossibilitado de não assumir o compromisso moral de representar as mazelas das realidades socioculturais do país, já que essa necessidade representacional de nossa literatura assumiria contornos violentos e autoritários no sistema literário brasileiro, de modo que o naturalismo seria a única forma adequada para o processo estético-ideológico de produção da literatura em nosso país.

A tese defendida por Chiara parece apresentar alguns aspectos questionáveis, sobretudo por construir, discursivamente, as realidades de maneira quase que personificadas, as quais seriam capazes de subordinar o humano a suas demandas

sem que possa reagir, senão conforme as exigências irrevogáveis do próprio real. Guardando, assim, certos resquícios do Determinismo, ainda que a corrente científica já tenha sido, devidamente, refutada ao longo do século XX. Seu posicionamento crítico fica mais evidente ao afirmar que o naturalismo seria uma “[...] ‘forma prisão’, ou seja, quando o artista se vê sem escolha e tem de curvar espinha a uma imposição da expressão: só pode dizer daquela forma” (CHIARA, 2004, p. 24).

Ao se distanciar da possibilidade de compreender a questão a partir de relações dialéticas entre o ser humano e as realidades socioculturais no processo criativo de nossa literatura, as reflexões de Chiara vão de encontro à liberdade do escritor para criar a obra literária segundo suas próprias concepções e seus próprios anseios e objetivos, uma vez que o escritor seria obrigado a render-se à imposição do meio cultural em que está inserido. Entretanto, é importante ressaltar que, em alguns momentos pontuais, Chiara reconhece, direta ou indiretamente, que o escritor tem alguma liberdade criativa na elaboração do texto literário, ainda que reduzida (CHIARA, 2004, p. 30; 36).

Em seu livro *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*, Pellegrini, após uma reflexão teórica sobre o realismo formal e suas implicações na literatura, discute, criticamente, a presença do realismo no movimento literário do XIX, no romance de 1930, na ficção do período da Ditadura civil-militar e na prosa brasileira das últimas décadas, indicando uma possível motivação para a permanência do realismo.

[...] o realismo, saindo pela porta da frente, volta sempre pela dos fundos, como um modo – uma forma – de impor ao sujeito a presença inescapável da existência empírica do mundo, dos sujeitos e de suas consciências. Volta como afirmação da própria impotência da criação autônomo diante do “superpoder do mundo-coisa” (Adorno, 1980: p. 270), do “mundo hostil”, infinitamente multiplicado e reiterado pelo espetáculo, que é sua linguagem. [...] Volta como mais uma refração, como um modo de representar as relações de hoje entre o social e o pessoal [...] (PELLEGRINI, 2018, p. 60).

Ao considerar o realismo formal como a interação entre indivíduo e sociedade, conceito tomado de empréstimo de Raymond Williams (2003), Pellegrini encontra a motivação para a constante retomada do realismo formal na indissociação irrevogável entre a esfera individual e a social. Diferentemente de Chiara, Pellegrini afirma que o realismo formal é incontornável na ficção brasileira, não porque submete o indivíduo-

escritor às forças truculentas das dinâmicas socioculturais, mas, sim, porque compreende que o indivíduo não é um ser fechado em si mesmo. É, ao contrário, profundamente, marcado por relações dialéticas com a realidade social.

Da comparação entre os aspectos apontados por Sússekind (1984), Chiara (2004) e Pellegrini (2018) para a permanência do realismo formal na ficção brasileira, podemos notar o quanto o conceito de realismo é essencial por direcionar, fundamentar e mediar o processo argumentativo do estudioso de literatura que se dedica à reflexão das manifestações literárias do realismo formal, uma vez que conceitos diferentes, por consequência, produzem percepções teóricas distintas. Essa é uma das motivações para que estejamos tão atentos à problemática do conceito de realismo formal e suas implicações no romance brasileiro.

Na perspectiva crítica que assumimos para a compreensão da ficção brasileira, o realismo formal seria uma linha de força de nossa literatura, que procura explorar diversas possibilidades de representação literária das realidades humanas, para além, inclusive, das pretensões documentais. Ademais, o realismo formal é de presença ininterrupta na narrativa brasileira. Desse modo, discordamos dos posicionamentos críticos de Schøllhammer (2009), de Sússekind (1984) e de Pellegrini (2018) que afirmam certos retornos do realismo, porque, mesmo com suas modificações, o realismo nunca saiu, efetivamente, da cena literária, para que pudesse regressar em um determinado momento de nossa história literária. Dito de outro modo, os termos “volta” e “retorno” pressupõem que, durante algum período, o realismo formal esteve presente, depois ausente e, por fim, ressurgiu, o que, em nossa percepção crítica, não é o que se pode observar na prosa brasileira.

Entretanto, o problema do realismo formal parece não estar restrito, unicamente, aos fundamentos do sistema literário brasileiro, para que possamos buscar as motivações de sua permanência, apenas, no cerne das dinâmicas de nossa história literária e social. Segundo Peter Gay (2010, p. 11), o realismo formal é, também, uma manifestação constante na literatura produzida na Europa e nos Estados Unidos, em grande parte do século XX. Vale ressaltar que os aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos do Brasil influenciam na constituição do realismo brasileiro. Não se trata, portanto, de desconsiderá-los, mas o que seria problemático é restringir a questão unicamente ao âmbito nacional.

Costa Lima sugere que a produção literária brasileira, em grande parte de sua história, não apenas representa as realidades do país, mas, também, mimetiza um

“[...] padrão metropolitano que dita como a ‘realidade’ deva ser ‘imitada’ e interpretada” (p. 25, 2003). Os modos de representação realista no Brasil podem ser influenciados pelas heranças do passado colonial do país, ao serem tomados de empréstimo das literaturas europeias, mais especificamente, as literaturas francesa e portuguesa, e ressignificados em solo brasileiro, apontando para um dos fatores sócio-históricos que participaria da elaboração de parte significativa do realismo brasileiro.

Afrânio Coutinho, ao comentar criticamente a produção literária do século XX no Brasil em sua *História da Literatura*, afirma que,

[...] no nosso século, fora e também dentro do Brasil, o Realismo constitui a principal tendência da literatura, e o uso das técnicas realistas é uma convenção generalizada, seja nas feições mais puras e moderadas, seja em formas combinadas com os elementos técnicos e temáticos do Simbolismo, do Impressionismo e do Expressionismo, seja sob as manifestações do Neonaturalismo ou Neo-realismo populista, socialista e existencialista (COUTINHO, 1986, p. 17).

Apontando para a diversidade de modos de manifestação literária do realismo formal na ficção do século XX, Coutinho reconhece que o realismo extrapola os limites da literatura nacional e torna-se uma importante tendência da literatura em diferentes países, dentre eles, o Brasil. Em termos gerais, o realismo formal parece estar mais vinculado aos aspectos da ficção da modernidade e, mais especificamente, do gênero romanesco, em seu processo de desmitificação e de desencantamento do mundo, por meio dos quais os conflitos da vida cotidiana de homens e de mulheres comuns ganham o interesse dos escritores, dos editores e dos leitores¹⁷.

Lukács discute as vinculações entre o gênero romanesco e o desenvolvimento da sociedade capitalista. Segundo Lukács, se, na epopeia da Antiguidade Clássica, havia uma comunidade unificada, a partir de princípios autênticos de coletividade contra um inimigo exterior, “[...] uma vez surgida a sociedade de classes, a grande epopéia [o romance] não pode extrair sua grandeza épica a não ser da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica” (LUKÁCS, 1999, p. 95). Para pensador húngaro, no romance, as tensões, as cisões e as disputas ocorrem no interior da própria sociedade burguesa, de modo que, sob muitos

¹⁷ O posicionamento crítico de vinculação entre o realismo e o trabalho estético e as realidades modernas ao romance é recorrente entre os pensadores e críticos literários, como, por exemplo, Claudio Magris (2009, p. 1026), Georg Lukács (1992, p. 179), Ian Watt (2010, p. 10) e Theodor Adorno (2003, p. 55).

aspectos, os conflitos narrativos do romance colocariam em cena as contradições sociais produzidas pelo sistema capitalista.

Em certa medida, a representação das realidades não se restringiria, exclusivamente, às obras da literatura moderna, como, por exemplo, pôde demonstrar o trabalho de Erik Auerbach, em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2015), em que analisa, sob a influência dos estudos filológicos, a elaboração representacional das realidades humanas desde Homero, passando por Miguel de Cervantes (1547-1616), chegando a Virginia Woolf (1882-1941).

Entretanto, Ian Watt, em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, no qual estabelece relações significativas entre o gênero romanesco, a filosofia moderna e a individualização da sociedade capitalista, reconhece haver uma vinculação intrínseca entre o realismo e o romance, ao compreender o realismo como “[...] um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma” (WATT, 2010, p. 34).

Abandonando, sob muitos aspectos, a estratégia narrativa de buscar na mitologia antiga e nos heróis coletivos a matéria da representação literária, o romance, segundo Ian Watt (2010, p. 14), focalizaria a vida ordinária e particular dos indivíduos em um processo de investigação das (possíveis) verdades que constituiriam as realidades do mundo moderno. Nesses termos, o realismo converte-se o aspecto que mais poderia singularizar o romance em relação às produções ficcionais anteriores à modernidade.

Para Watt, o interesse dos romancistas pela experiência humana que emana das circunstâncias cotidianas se deve, sobretudo, pelo surgimento da sociedade capitalista marcada fundamentalmente pelo individualismo, o qual

[...] pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela ideia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo “tradição” – uma força que é sempre social, não individual. A existência de tal sociedade depende evidentemente de um tipo especial de organização política e econômica e de uma ideologia adequada; de modo mais específico, depende de uma organização econômica e política que proporcione a seus membros um amplo leque de escolhas e de uma ideologia baseada não na tradição do passado, mas na autonomia do indivíduo, sem levar em conta status social ou capacidade pessoal (WATT, 2010, p. 63-64).

Sob muitos aspectos, a sociedade moderna não se orienta mais pelos princípios aristocráticos, mas pelo projeto burguês de sociedade, organizando-se política e economicamente não a partir dos legados da tradição, mas sobretudo a partir da centralização no indivíduo, compreendido como um ser autônomo para tomar suas próprias iniciativas. Enquanto gênero literário da modernidade, o romance, ao acompanhar o movimento histórico, voltaria, também, suas atenções ao indivíduo e ao que nele encontraria a materialidade da existência humana em seus conflitos, tensões e contradições.

Afirmar que há uma permanência do realismo formal na literatura brasileira não é uma consideração falsa, porém não se trataria de uma particularidade da ficção brasileira que a singularizaria em detrimento das demais literaturas nacionais ocidentais, porque o realismo formal, principalmente sob a perspectiva da Teoria do romance, constitui-se como uma manifestação literária do romance, como gênero moderno produzido em diferentes culturas, sobretudo a partir dos séculos XVIII e XIX.

Notamos, também, na ficção brasileira, uma forte tendência à representação do social, com ênfase nas precariedades socioculturais, fundamentadas em determinadas relações de poder que efetivam os processos de marginalização e de exclusão de determinados grupos sociais, conforme salienta Fábio Lucas (1970, p. 57), no livro *O caráter social da literatura brasileira*. Adonias Filho (1968, p. 360), em *A literatura no Brasil*, história da literatura organizada por Afrânio Coutinho, aponta, também, para a representação do social como uma tendência do romance brasileiro que se atentaria aos fatos imediatos, aos costumes e ao caráter documentário na elaboração estética das representações literárias.

Se há na ficção brasileira uma tendência ao realismo formal e à representação do social, poderia supor-se, então, tratar-se de uma única e mesma linha de força do romance brasileiro, apenas com denominações diferentes, porque colocar em cena o social seria, de certa forma, representar a realidade de uma determinada sociedade. Entretanto, o realismo formal não se restringe, exclusivamente, à representação mais imediata do social, nos moldes do romance social, para que se possa tomar um pelo outro, isto é, considerar o realismo formal e a representação do social como sinônimos. Toda representação das vivências sociais é realista, porém o realismo formal, como representação das realidades humanas, pode abranger, também, outras

possibilidades representacionais, como, por exemplo, o intimismo, em que se busca representar literariamente a realidade psíquica.

A tendência à representação do social, na literatura brasileira, pode ser compreendida, a partir da relação entre as motivações de ordem social e os anseios individuais dos escritores brasileiros, em se disporem a representar as mazelas do país. Se há uma realidade sociocultural que, em suas intensas contradições e tensões, faz-se, inevitavelmente, notar, de tal modo que o escritor, em sua sensibilidade literária, facilmente, defronta-se com aspectos problemáticos dessa realidade, há de se considerar, também, que os escritores não apenas obedecem a uma exigência do sistema literário brasileiro, mas, também, diante de sua liberdade criativa, optam por participar do processo estético-ideológico de permanência da representação do social na ficção brasileira.

De modo mais específico, podemos considerar que a recorrente representação do social na literatura de nosso país poderia estar relacionada a, pelo menos, três aspectos sociais, que se configuram como ausências e carências da sociedade brasileira, a saber: a falta de modernização das relações sociais diante de determinadas estruturas arcaicas, marcadas, essencialmente, pela exclusão social, pelo autoritarismo e pela violência; a falta de espaços e de instituições democráticas, efetivamente, constituídos, para a discussão política, processo verificável ao longo da história do país; e a falta de desenvolvimento substancial das Ciências Humanas até o segundo quartel do século XX para pensar as realidades socioculturais do Brasil.

Marilena Chauí, no livro *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, em que discute os fundamentos sociais, culturais e históricos sob os quais a sociedade brasileira organiza o seu imaginário como nação e efetiva as suas relações sociais, considera a violência e o autoritarismo como elementos constitutivos das dinâmicas sociais do Brasil, porque,

[...] conservando as marcas da sociedade colonial escravista, ou aquilo que alguns estudiosos designam como “cultura senhorial”, a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência (CHAUÍ, 2000, p. 87).

O Brasil passou por importantes transformações nas últimas décadas, no âmbito social, cultural, político e econômico, as quais propiciaram algumas poucas conquistas democráticas no país, como, por exemplo, o maior acesso à universidade pelos grupos subalternizados por meio de políticas públicas, colocadas mais recentemente sob ameaça. Entretanto, o país mantém, com vivacidade, certas dinâmicas ideológicas do seu passado colonial escravocrata, ainda que sob outras formas de discursos, de práticas e de relações sociais, mas que ainda resguardam, essencialmente, os fundamentos ideológicos do reconhecimento social de alguns indivíduos como objetos a serem usados.

Na perspectiva da cultura senhorial, o racismo seria um dos eixos estruturantes da sociedade e da cultura brasileira, a partir da qual se concretizam no espaço social outras formas de exclusão social, de marginalização e de violência, que atingiriam outros grupos sociais para além dos negros, embora a população negra seja a mais espoliada nesse processo. Com a negação da humanidade de grande parcela da população por sua condição subalterna de classe social, raça, gênero, orientação sexual, dentre outros aspectos socioculturais, poucos são, socialmente, reconhecidos como sujeitos que podem usufruir da dignidade de existir, aspecto primordial da condição humana.

Nesses termos, Sodré (1992, p. 257) e Pellegrini (2012, p. 38) reconhecem, criticamente, haver uma relação entre a conservação, ao longo da história do país, de aspectos socioculturais arcaicos, pautados, por exemplo, na violência, na exclusão e nas desigualdades socioculturais, e a forte tendência da literatura brasileira em lidar representacional com as realidades socioculturais por meio do realismo formal. Em uma sociedade em que determinadas precariedades socioculturais permanecem historicamente, as demandas estéticas e literárias seguiriam, também, um fluxo contínuo ao se relacionarem, dialeticamente, com as dinâmicas sociais.

Se considerarmos que a presença efetiva de um aspecto, como a permanência das mazelas socioculturais no Brasil, aponta, contraditoriamente, para a ausência de outro aspecto, configurando o que popularmente chama-se de “o outro lado da moeda”, podemos observar, então, a questão da representação do social na literatura brasileira sob outra perspectiva: a da falta de modernização dos comportamentos, das condutas e das relações sociais, bem como das ideologias estruturantes da sociedade.

Diante da falta de modernização significativa da grande parte das dinâmicas, das práticas e dos discursos da sociedade brasileira, a reiterada representação do social na ficção de nosso país poderia ser compreendida como um modo de lidar, pelo viés da literatura, com essa ausência no âmbito sociocultural. Embora a literatura não ofereça uma solução efetiva para as questões problemáticas do país – e, em última instância, essa não seria sua pretensão –, as obras literárias poderiam motivar discussões públicas sobre os aspectos sociais que representam.

De acordo com José Álvaro Moisés, a cultura política brasileira, assim como em outros países da América Latina, é, significativamente, marcada pelo autoritarismo, uma vez que

[...] a democracia não tem longa tradição de duração na América Latina e poucos são os países em que o regime não sofreu interrupções no século passado (caso da Costa Rica). Na maior parte do continente, os cidadãos conheceram, ao contrário, longos períodos de regimes autoritários (casos da Argentina, Brasil, Chile, Equador, Peru e Uruguai), com ou sem tutela militar, que às vezes representavam simples retorno a experiências autocráticas anteriores ou a continuidade de regimes de ditadura unipessoal ou de partido único (casos do Paraguai e do México) (MOISÉS, 2008, p. 22).

Com a predominância de regimes autoritários, conseqüentemente, a participação ativa da população na vida política do país fica comprometida, porque diante da centralidade, do controle e do unilateralismo constitutivos do autoritarismo, os espaços legitimados para a discussão pública, realizada pelos cidadãos, sobre os aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos próprios de seu país ou estão sob forte vigilância, ou são extintos, ou, ainda, não chegam a estruturar-se devidamente.

Nesses termos, a literatura parece ter sido, no Brasil, um espaço democrático para a discussão das realidades sociais, uma vez que poderia funcionar como uma alternativa à falta de ou à restrição de espaços que permitissem o debate público, livre e franco sobre as questões relacionadas à sociedade. Embora as condições materiais e o alcance social da literatura no Brasil, conforme salienta Antonio Candido (2011a, p. 172), esbarram, historicamente, nas altas taxas de analfabetismo, no público leitor restrito, nas precariedades dos meios de comunicação e de difusão, na impossibilidade de profissionalização do escritor e nas influências e pressões externas.

Contudo, pode-se sugerir que, mesmo diante de obstáculos, a representação do social na ficção brasileira pretenderia motivar a reflexão crítica sobre os problemas da sociedade brasileira. O autoritarismo e as violências que fundamentam e organizam as relações sociais no Brasil produzem constantes processos de silenciamentos, que naturalizam as desigualdades e negam direitos fundamentais aos grupos subalternizados. Em meio a tais silenciamentos, a literatura traz, ao debate público, a palavra ressignificada e ressignificante que ousa nomear circuitos de exclusão social.

Vale ressaltar que a motivação de encontrar na literatura a oportunidade de colocar as problemáticas sociais em cena nem sempre significou uma adesão imediata à panfletagem, isto é, a redução do âmbito estético da literatura à propaganda ideológica, de modo que a literatura fosse conformada a ser apenas um instrumento político de divulgação de ideias e de ideais. Um romance como *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, pode indicar a potencialidade que há na literatura de elaborar fortes críticas sociais, mais especificamente, no que diz respeito às estruturas autoritárias da sociedade brasileira nas relações sociais e no uso da terra, porém sem ser um panfleto político. Ao contrário de alguns romances de Jorge Amado (1912-2001), como, por exemplo, *Cacau* (1933), que, de alguma maneira, podem ser considerados panfletários ao difundir os princípios ideológicos de ordem comunista.

Antonio Candido, em *Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiro*, presente no livro *Literatura e Sociedade: estudos de Teoria e História Literária*, afirma que a literatura no Brasil, sobretudo no período anterior ao segundo quartel do século XX, assumiria a função social de compreender determinados aspectos do país diante da ausência de um pensamento filosófico, científico e técnico solidamente constituído, uma vez que

[...] a literatura contribuiu com eficácia maior do que se supõe para formar uma consciência nacional e pesquisar a vida e os problemas brasileiros. Pois ela foi menos um empecilho à formação do espírito científico e técnico (sem condições para desenvolver-se) do que um paliativo à sua fraqueza (CANDIDO, 2010a, p. 139-140).

De acordo com Candido, por muito tempo, a literatura brasileira comprometeu-se com a leitura crítica e estética das realidades socioculturais na busca por compreender os fundamentos de nossa sociedade e de nossa cultura, sobretudo

quando a ciência, a filosofia e as áreas técnicas não estavam devidamente desenvolvidas no Brasil para realizar esse projeto.

Ao discutir a consciência de subdesenvolvimento que se evidencia após a Segunda Guerra Mundial no capítulo *Literatura e subdesenvolvimento*, do livro *A educação pela noite*, Candido salienta que “[...] não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, 2011a, p. 172). Seu posicionamento crítico indicaria que a literatura produziu um conhecimento sobre a sociedade brasileira que, inclusive, não estava formulado ainda pelas Ciências Sociais, apontando para a dimensão pioneira da ficção brasileira em observar criticamente as dinâmicas sociais do Brasil.

É perceptível que, mesmo após a consolidação do pensamento filosófico, científico e técnico no país, a literatura brasileira não abandona sua tendência de elaborar, esteticamente, uma perspectiva crítica sobre a organização, as interações e as práticas da sociedade brasileira. Pelo contrário, nossa ficção continua a contribuir para a compreensão dos aspectos socioculturais do Brasil, juntamente com as demais áreas que também compartilham do mesmo objetivo, ainda que utilizem procedimentos distintos para a estruturação do seu discurso.

Um bom exemplo do processo ao qual nos referimos seria o romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins (1958-), que surge, a partir de um estudo antropológico, do qual o escritor participou na condição de pesquisador, sobre o crime e a criminalidade nas classes populares no conjunto habitacional Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, onde Paulo Lins morou por muitos anos. No romance, ciência e literatura caminham juntas, para a construção de uma percepção crítica da vida social que a pudesse observar, para ressignificá-la, sobretudo, em termos de linguagem literária.

Embora Candido não tenha discutido explicitamente a permanência da representação do social na literatura brasileira, fica subentendido que, quando a literatura brasileira assume a função de compreender as realidades socioculturais do país, estabelece-se a representação do social como linha de força da ficção brasileira, o que nos permitiria encontrar na falta de desenvolvimento efetivo do pensamento filosófico, científico e técnico até o início do século XX um dos fatores de motivação para a permanência da representação do social na literatura brasileira.

Entretanto, como alerta Luís Bueno (2015, p. 17), reconhecer que a ficção brasileira apresenta a representação do social como tendência não permite,

necessariamente, a afirmação da superioridade da literatura empenhada em relação a outras obras literárias que se concretizam, esteticamente, sob outros princípios, formulações e anseios literários, principalmente no que diz respeito ao intimismo.

2.4 Relações entre realismo formal e intimismo a partir do romance de 1930

Antonio Candido, em seu capítulo de livro *Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiro*, escrito no ano de 1950, estabelece três momentos para a literatura brasileira do século XX.

Convém assinalar que a literatura brasileira no século XX se divide quase naturalmente em três etapas: a primeira vai de 1900 a 1922, a segunda de 1922 a 1945 e a terceira começa em 1945. A primeira etapa pertence organicamente ao período que se poderia chamar pós-romântico e vai, grosso modo, de 1880 a 1922, enquanto as duas outras integram um período novo, em que ainda vivemos: sob este ponto de vista, o século literário começa para nós com o Modernismo (CANDIDO, 2010a, p. 120).

Pela perspectiva crítica de Candido, os anos iniciais do século XX foram, para a ficção brasileira, um prolongamento da produção literária iniciada pelos escritores do realismo geracional, ainda que obras literárias, como, por exemplo, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto; *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato (1882-1948); e *Os sertões: campanha de Canudos* (1902), de Euclides da Cunha, não sigam, estritamente, o projeto estético-ideológico do século XIX. Entretanto, em termos gerais, parecem permanecer, nessas obras literárias, as pretensões de representar as realidades socioculturais com certo apelo referencial.

Compreender a literatura produzida nas primeiras décadas do século XX, com os olhos voltados para o romance do século XIX, é um posicionamento crítico não apenas de Antonio Candido, mas, também, de Nelson Werneck Sodré, em sua história da literatura¹⁸, no capítulo intitulado *Interpretações do Brasil*, conforme já apresentado na seção 2.2, o que poderia sugerir que esta seria uma posição crítica possivelmente assumida, pelo menos, por alguns historiadores e críticos literários.

¹⁸ Nelson Werneck Sodré escreveu a *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, em 1938. Portanto, é anterior ao texto *Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiro*, de Antonio Candido.

Diferentemente da compreensão crítica de Sodré e de Candido, o modo mais recorrente de pensar a ficção brasileira de 1900 a 1922 é a partir do conceito de pré-modernismo, proposto inicialmente por Tristão de Athayde (1948) e presente, por exemplo, na história da literatura de Alfredo Bosi (2006), que parece estar entre as referências de maior prestígio, atualmente, quando se trata de sistematização da literatura brasileira. De acordo com essa concepção crítico-historiográfica, a produção literária pré-modernista estaria antecipando certos aspectos da literatura modernista de 1922. Em outras palavras, as obras literárias das duas primeiras décadas do século XX não promoveriam, necessariamente, uma permanência do passado literário realista do XIX, mas apontariam para o futuro modernista da década de 1920.

Para este estudo, considera-se a divisão da literatura brasileira do século XX sugerida por Candido para refletir sobre as relações conceituais entre realismo e intimismo no romance brasileiro, de modo que o corpus desta pesquisa é estabelecido a partir das três etapas indicadas pelo crítico literário, a saber: (i) de 1880 a 1922, em que foi escolhido o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; (ii) de 1922 a 1945, o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos; e (iii) a partir de 1945, o romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

O romance de 1930 situa-se no segundo momento do processo literário proposto por Candido e é um período da história literária brasileira importante, para pensar as relações entre realismo e intimismo. Segundo Luís Bueno (2015, p. 31), se há quem reconheça uma divisão entre romance social e romance psicológico na literatura brasileira desde o século XIX¹⁹, é no romance de 1930 que essa categorização ganha contornos mais bem definidos e evidentes para a crítica literária e para a historiografia literária.

Afrânio Coutinho (1968, p. 207) busca em José de Alencar as referências para o estabelecimento de duas fortes tendências do romance brasileiro, que foram marcantes também no romance de 1930: de um lado, a vertente regionalista; de outro lado, a vertente urbana expressa tanto na análise de costumes, como na análise psicológica. Nesses termos, o romance de 1930 estaria sujeito à continuidade de duas linhas de força da ficção brasileira iniciada no romantismo, ainda que estabeleça

¹⁹ Luís Bueno não indica quais seriam os estudos ou os nomes dos historiadores da literatura e dos críticos literários que compreendem o romance do século XIX a partir da divisão entre romance social e romance psicológico e, em contrapartida, não conseguimos localizar tais referências para averiguarmos esse aspecto da afirmação de Bueno.

reformulações significativas, no que diz respeito às estratégias narrativas, aos modelos representacionais e às construções estético-ideológicas.

Ao contrastar criticamente romances como *O Sertanejo*, de José de Alencar, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, embora sejam regionalistas e coloquem em cena certas particularidades do sertão nordestino, sobretudo no que se refere ao espaço geográfico marcado pela seca e pela pobreza, Graciliano Ramos ultrapassaria, no trato representacional do sertanejo, a dimensão exótica, de tons idealizantes, como era comum em José de Alencar, para lançar um olhar mais crítico e sociológico sobre as realidades socioculturais representadas.

Graciliano Ramos parece elaborar sua representação dos retirantes nordestinos, a partir de determinados elementos estruturais da sociedade brasileira que, a princípio, contribuiriam para a existência do sertão em condições precárias, como, por exemplo, as desigualdades sociais, sobretudo no que diz respeito à posse da terra, o uso do autoritarismo nas relações sociais e os processos de violência, em suas múltiplas faces, que os grupos marginalizados estão submetidos no Brasil.

Entretanto, diferentes críticos e historiadores da literatura brasileira observam, também, certo neonaturalismo presente no romance de 1930, como aponta Antonio Candido.

Romance fortemente marcado de Neo-naturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Freitas); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo) (CANDIDO, 2010a, p. 131).

Conforme indica Candido, um conjunto de escritores de 1930 enfocou, em termos representacionais, diferentes aspectos das realidades socioculturais brasileiras em seus romances, a partir de reelaborações estético-ideológicas das propostas naturalistas, uma vez que não se trata de uma reprodução fiel dos esquematismos representacionais do naturalismo do século XIX.

Alfredo Bosi (2006, p. 389) reconhece uma retomada do naturalismo no romance de 1930, identificada nas pretensões documentais no processo representacional de recriar, literariamente, a realidade referencial em sua rudeza, crueldade e brutalidade. Essa retomada do naturalismo, contudo, não se realizaria

mais com os anseios cientificistas do XIX, que postulava construções narrativas que fossem objetivas, imparciais e totalizantes, senão com uma perspectiva crítica para as relações sociais no espaço geográfico, rural ou urbano.

Quanto às relações entre a geração modernista de 1922 e os escritores de 1930, Antonio Candido (2011b, p. 225), em *A Revolução de 30 e a cultura*, publicado no livro *A educação pela noite*, reconhece haver influência das inovações modernistas sobre o romance de 1930. Sobretudo pelos escritores de 1922, enquanto vanguardistas, por terem criado, no âmbito da literatura, das artes e da cultura, um espaço de questionamento estético, de liberdade criativa e de aproximação do erudito ao popular, que contribuiria para uma melhor recepção do romance de 1930. Entretanto, vale salientar que Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1964, p. 26), em *Presença da literatura brasileira: história e antologia*, reconhecem que essa dependência do modernismo de 1922 no romance de 1930 é pequena e restrita.

João Luiz Lafetá busca estabelecer diferenças entre a geração de 1922 e os escritores da década de 1930, no que diz respeito à ênfase do projeto impulsionador de cada uma das referidas produções literárias, aspecto que parece constituir sua perspectiva de análise crítica.

Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heróica [de 1922] e da que se segue à Revolução [de 1930] mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte) (LAFETÁ, 2000, p. 28, grifos no original).

Embora, em uma obra literária ou artística, o plano estético e o plano ideológico não estejam dissociados, porque o estético é, em si, uma dimensão ideológica e os aspectos ideológicos constroem-se, esteticamente, na esfera literária e artística, Lafetá reconhece que as preocupações que motivaram os escritores da geração de 1922 são muito mais de ordem estética do que ideológica, enquanto na geração de 1930 o enfoque será muito mais no âmbito ideológico.

Para Luís Bueno (2015, p. 44), há uma tendência da crítica e da historiografia literária de compreender o romance de 1930 como uma continuidade do modernismo de 1922. Contudo, ao pensar a relação entre essas duas gerações de escritores brasileiros, o pesquisador adverte que

[...] [se] a distância que nos separa dos países ricos não se modificou, a mudança de perspectiva sobre o país corresponde a um deslocamento no plano ideológico: mudou a visão de Brasil. Mesmo com a ressalva de Antonio Candido de que, nos anos 30, ainda não havia exatamente uma consciência do subdesenvolvimento, apenas uma “pré-consciência”, temos um afastamento ideológico considerável entre a geração que fez a Semana de Arte Moderna e a que escreveu o romance de 30. Essa diferença de visão dominante do país é elemento central nas diferentes formas de ação privilegiadas pelos modernistas e pelos romancistas de 30 (BUENO, 2015, p. 59).

Diferentemente de Lafetá, o ponto de vista crítico escolhido por Bueno para discutir as relações entre os escritores de 1922 e de 1930 parece ser as vinculações entre a literatura e a sociedade, ou, mais especificamente, as percepções predominantes sobre o Brasil em cada um dos momentos históricos, em que essas gerações de escritores produziram suas obras literárias.

Ainda de acordo com Bueno (2015, p. 59), as propostas literárias da vanguarda modernista de renovação estética para a redefinição do que seja literatura estão em consonância com projetos utópicos para a construção, sobretudo em termos sociais e culturais, de um país ainda jovem, com apenas cem anos de independência da dominação colonial portuguesa. Entretanto, na década de 1930, a utopia cede lugar à pré-consciência de subdesenvolvimento, segundo observação crítica de Candido (2011a), comentada por Bueno, de modo que a perspectiva da produção literária dos anos 1930, no trato com as realidades brasileiras, afasta-se, cada vez, mais da ideia do futuro promissor, para se encerrar nas observações do presente problemático.

Conforme salienta Bueno (2015, p. 80), o romance de 1930, ao tomar consciência das precariedades socioculturais que assolam o país, daria maior abertura, no âmbito da ficção brasileira, para a representação de personagens marginalizados tanto na sociedade brasileira, no que se refere à situação deplorável de determinados grupos sociais, como no próprio sistema literário brasileiro, que privilegia a representação dos grupos dominantes, tais como homens, brancos, heterossexuais e da classe média²⁰.

²⁰ Embora Bueno (2015, p. 80) reconheça que o romance de 1930 contribuiu, significativamente, para a representação de personagens marginalizados na ficção brasileira, inclusive no que diz respeito às produções literárias posteriores à década de 1930, Regina Dalcastagnè (2005), no artigo *A personagem do romance brasileiro: 1990-2004*, constatou, a partir de uma longa pesquisa quantitativa dos romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004 pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, que há, ainda, a predominância de narradores e de personagens masculinos, brancos, heterossexuais e da classe média no romance brasileiro produzido nas últimas décadas.

O interesse pela realidade do outro, em sua alteridade marginalizada, ganha boa parte da cena literária na década de 1930, seja por sua condição de proletário (por exemplo, em *Suor* (1934), de Jorge Amado), por sua condição de nordestino (por exemplo, em *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida (1887-1980)), por sua condição de mulher (por exemplo, em *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiros (1910-2003)), ou por sua condição de homossexual (por exemplo, em *Mundos mortos* (1937), de Octávio de Faria (1908-1980)).

Nesses termos, para se estabelecer os contornos do romance de 1930, o interesse pelos aspectos sociais, sobretudo no que diz respeito às marginalidades, foi contraposto à investigação das dimensões psicológicas e metafísicas do eu e, por extensão, o romance social foi compreendido em oposição ao romance de introspecção e o realismo (formal) em oposição ao intimismo.

Em sua história da literatura que organizou, Afrânio Coutinho estabelece duas principais tendências que marcam o romance de 1930, a saber, a corrente social e territorial e a corrente psicológica, subjetivista, introspectiva e costumista, para utilizar os termos do próprio autor. Para Coutinho, na vertente social,

[...] o quadro predomina sôbres o homem, seja o ambiente das zonas rurais, com os seus problemas geográficos e sociais (sêca, cangaço, latifúndio, banditismo, etc.); seja o meio urbano e suburbano, a vida da classe média e do proletariado, as lutas de classe. Adota, de modo geral, a técnica realista e documental (COUTINHO, 1968, p. 215).

De acordo com Coutinho, a ênfase da corrente social recai sobre a representação dos espaços geográficos, onde se constituem as vivências sociais em suas relações de poder e em suas disputas ideológicas, quer no âmbito rural, quer no urbano. Vale observar que Coutinho reconhece justamente a utilização da técnica realista²¹, em sentido restrito à elaboração estética e literária, a partir de pretensões documentais, na tendência que coloca em cena os aspectos sociais, sugerindo uma relação entre representação do social e realismo formal.

²¹ Quando Coutinho menciona a técnica realista, parece fazer referência, especificamente, à técnica representacional realista, aparentemente, empregada pelos escritores do realismo geracional. Em outro trecho, comenta, criticamente, a corrente social no romance de 1930, tornando mais evidente o que compreende por técnica realista: o método representacional, cujo fundamento é os princípios do romance experimental de tese, tais como a objetividade, a observação direta da realidade social e o documentalismo: “[...] a técnica era a realista, objetiva, os escritores buscando valer-se de uma coleta de material in loco, à luz da história social ou da observação de campo, tornando os seus romances verdadeiros documentários ou painéis descritivos da ‘situação’ histórico-social” (COUTINHO, 1968, p. 218).

Já a corrente psicológica, Coutinho a compreende como

[...] herdeira do Simbolismo e do Impressionismo, ligada também ao neo-espiritualismo e à reação estética, desenvolve-se no sentido da indagação interior, acêrca dos problemas da alma, do destino, da consciência, da conduta, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens. São problemas psicológicos, religiosos, morais, metafísicos, ao lado de problemas de convivência que a preocupam. A ênfase é colocada na vida urbana, aliando-se a introspecção e a análise de costumes. [...] Há outros, de subjetivismo mais moderado, ligado à observação dos aspectos miúdos da realidade social: Ribeiro Couto, João Alphonsus, Ciro dos Anjos, Marques Rebelo, Osvaldo Alves, Luís Jardim, Rosário Fusco, Aníbal Machado, etc. (COUTINHO, 1968, p. 216).

Se a tendência social tem um referencial realista por enfatizar os espaços geográficos em suas dinâmicas sociais, a tendência introspectiva, segundo Coutinho, vale-se de um referencial simbolista e impressionista para colocar em cena, com maior destaque, os aspectos relacionados à vida interior das personagens, em que a consciência humana é investigada pelo olhar atento do escritor, a partir da perspectiva da Psicologia, da Metafísica ou da Religião.

Entretanto, Coutinho não deixa de notar que a corrente psicológica não exclui, definitivamente, a possibilidade de se observar, em termos literários, aspectos de ordem social em meio ao interesse representacional pela psique humana. Desse modo, o historiador e crítico literário não torna a representação do social exclusiva da vertente social, mas percebe que, na vertente introspectiva, é possível explorar a dimensão social esteticamente, resultando no estabelecimento de demarcações não tão rígidas entre as duas correntes em questão.

O próprio Coutinho (1968, p. 207) afirma a impossibilidade de se compreender a vertente social e a vertente psicológica de modo isolado, uma vez que escritores, como, por exemplo, Graciliano Ramos, cultivam em suas obras literárias a intersecção entre análise psicológica e observação atenta das realidades sociais. Em *Angústia*, por exemplo, emerge da narração de Luís da Silva a consciência cindida do confronto e do desajuste entre o mundo subjetivo e o mundo social da qual o narrador faz parte, isto é, “[...] está claro que todo o desarranjo é interno. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer” (RAMOS, 2004, p. 22).

O narrador reconhece que, no âmbito da subjetividade, suas percepções, seus sentimentos e suas crenças colocam-nos diante de uma situação conflituosa consigo próprio, possivelmente, porque o universo interno é o espaço, em que o sujeito pode se indagar e imaginar as possibilidades de uma vida mais prazerosa do que a que experiencia socialmente. Entretanto, o sujeito encontra dificuldades ou impasses para a concretização de seus desejos por não corresponderem, necessariamente, às demandas e às condições sociais.

Na modernidade, o espaço social exige o cumprimento de funções estabelecidas pela sociedade capitalista, para quais os indivíduos não conseguem estabelecer nenhuma identificação profunda, significativa e transcendente. Essa imposição é indiferente à individualidade de cada sujeito e, por isso mesmo, despersonaliza-o no âmbito social, tornando-o apenas mais um na multidão, dispensável e substituível, cuja existência não guarda em si uma importância que lhe possa conferir algum significado inerente. Contraditoriamente, é a mesma sociedade que, ideologicamente, exalta a autonomia e os méritos individuais, de modo a instaurar um culto ao individualismo que falseia as espoliações de grande parte da população.

Como afirma Georg Lukács, “[...] 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” (2009, p. 55). Sem poder se reconhecer nos valores, nas práticas e nas relações sociais do mundo burguês, a solidão assola o herói romanesco em um universo social feito de contingências e pauperizações do sentido da existência.

Massaud Moisés, em *História da Literatura Brasileira: Modernismo (1922 – Atualidade)*, também reconhece duas grandes tendências para o romance de 1930, a vertente realista e a vertente psicológica ou introspectiva, de acordo com as próprias palavras do historiador e crítico literário. Quanto à tendência realista, Moisés reconhece criticamente que

[...] entroncada no Realismo oitocentista, prolongando-lhe os traços que persistiram, apesar de tudo, no decurso da *belle époque* e das arremetidas iniciais do Modernismo; ou retomando-lhe, por vezes, as teses “científicas” e sociais. Tal filiação manifesta-se no romance social, romance de tese, romance-denúncia, romance-documento, agora defendendo posições de teor marxista, fruto da propagação do ideário socialista de ordem soviética. Outra modalidade de realismo,

não confundida com a outra, encontra-se na tendência para registrar as marcas regionais de certos meios urbanos, paredes-meias com o costumbrismo, igualmente a explorar um veio patente na ficção do século XIX (MOISÉS, 2009, p. 137).

Moisés considera que certos aspectos do realismo geracional (e, mais especificamente, do naturalismo), como, por exemplo, o diálogo com a ciência, o olhar atento para questões sociais e o documentalismo, permanecem na corrente realista do romance de 1930, não mais sob a perspectiva do Determinismo, do Evolucionismo social e do Positivismo, mas, sim, do Marxismo, em voga na época, sobretudo, devido à experiência revolucionária da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Assim como havia afirmado Coutinho, a vertente realista é, também, pensada por Moisés, a partir de romances urbanos e regionalistas, que, embora sejam distintos em sua constituição representacional, são compreendidos como modalidades diferentes de uma mesma tendência, a realista, no caso. Para além da vertente realista, Moisés observa criticamente que há, também, no romance de 1930, a vertente psicológica ou introspectiva, que é

[...] presa, remotamente, ao Simbolismo e, mais de perto, às correntes romanescas da *belle époque*, e enriquecida com as sugestões da prosa moderna dum Proust, dum Gide, etc. Ideologicamente engajada, por vezes, é possível detectar, nas suas modulações mais desambiciosas, o influxo do modelo machadiano, espécie de contraponto à tendência ao cosmopolitismo também presente nos anos 30 (MOISÉS, 2009, p. 137).

Para além dos romances modernos e modernistas do século XX, o referencial para ler criticamente a corrente psicológica está fundamentalmente estabelecido na literatura do século XIX. Se na tendência realista o romance naturalista aparece com grande destaque na percepção crítica de Moisés, na tendência psicológica, o Simbolismo e a obra de Machado de Assis seriam uma influência significativa. Para Moisés, o romance de 1930, seja na vertente social, seja na vertente psicológica, estabelece um processo literário de permanência de determinados aspectos da literatura oitocentista, ainda que reelaborados esteticamente.

Do mesmo modo que Moisés, Coutinho (1968, p. 221) afirma que a vertente psicológica se valeria de aspectos do Simbolismo, sobretudo no que diz respeito ao espiritualismo, que é muito presente nos romances católicos de viés intimista, como,

por exemplo, *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), e *A luz no subsolo: romance* (1936), de Lúcio Cardoso (1913-1968).

Machado de Assis constitui-se, também, como uma das referências para se compreender, criticamente, os romances introspectivos de 1930, o que notamos não apenas a partir das reflexões de Moisés, mas, também, em Afrânio Coutinho (1968, p. 221), em Alfredo Bosi (2006, p. 386), em Lúcia Miguel Pereira (1973, p. 56) e em Luciana Stegno Picchio (1997, p. 540).

O escritor Cyro dos Anjos (1906-1994), principalmente ao considerarmos a obra *O Amanuense Belmiro: romance* (1937), é apontado por Coutinho, por Moisés e por Picchio como um dos principais herdeiros do legado machadiano no romance intimista de 1930. Segundo Coutinho, haveria entre Machado de Assis e Cyro dos Anjos

[...] o mesmo desgosto dos ornatos e dos excessos de palavras, a mesma tendência introspectiva e à análise psicológica, idêntico processo literário e análoga técnica de composição e linguagem, com até os capítulos curtos e os títulos parecidos (COUTINHO, 1968, p. 226).

Além das referências metalinguísticas, em *O Amanuense Belmiro*, no que diz respeito ao processo de escrita do romance e às interlocuções com o leitor, assim como é recorrente na obra machadiana, Cyro dos Anjos, também, adentra a interioridade de seu narrador-personagem, quase sempre desajustado às demandas sociais, para lhe investigar os conflitos mais íntimos.

Depois de ter andado inquieto como uma galinha sem ninho (já viram como uma galinha desalojada cacareja aflita, sem encontrar lugar no espaço?), pus-me a pensar no permanente conflito que há em mim no domínio do tempo. Se, a cada instante, mergulho no passado e nele procuro uma compensação, as secretas forças da vida trazem-me de novo à tona e encontram meios de entreter-me com as insignificâncias do cotidiano. Pelo oposto, é comum, quando o atual me reclama a energia ou o pensamento, que estes se diluam e o espírito se desvie para outras paisagens, nelas buscando abrigo. Tais solicitações contrárias, em luta constante, levam-me às vezes a tão subitâneas mudanças de plano, que minha vida, na realidade, se processa em arrancos e fugas, intermináveis e sucessivos, tornando-se ficção, mera ficção, que se confunde no tempo e no espaço (ANJOS, 1971, p. 23).

Belmiro, o herói do romance, encontra-se diante do jogo conflituoso que o faz transitar, constantemente, entre as reminiscências do passado e as vivências do

presente, em um contraste que lhe permite perceber sua vida como uma construção ficcional. Nesse processo, a memória constitui-se como elemento fundamental para a fuga das hostilidades da vida presente, um aspecto notável da obra de Machado de Assis, sobretudo, nos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*.

Se Machado de Assis aparece com frequência nas histórias da literatura como uma influência para a tendência introspectiva do romance de 1930, é possível, então, discutirmos, criticamente, que Machado de Assis não apenas deu início efetivo à tradição realista na ficção brasileira, como, também, ao realismo formal de sua obra literária, ao construir-se, sobretudo, a partir da análise dos aspectos psicológicos, comportamentais e sociais, inaugura, conforme sugere Temístocles Linhares (1987, p. 363), a tradição psicológica no romance brasileiro, conforme já indicado na seção 2.2.

A percepção crítica de que, no âmbito da ficção brasileira, a corrente social-realista e a corrente psicológico-intimista podem ter, em suas origens, um mesmo referencial, a saber, a obra machadiana, permitiria que se questionasse não ser o caso de, ao invés de centralizar a discussão na oposição entre realismo e intimismo, observar, criticamente, o desenvolvimento conjunto dessas duas tendências não apenas no âmbito específico de alguns romances produzidos a partir da década de 1930, mas, também, no próprio sistema literário brasileiro.

Embora Moisés tenha preferido, metodologicamente, discutir o romance de 1930, a partir da cisão entre a vertente realista e a introspectiva, estabelece importante ressalva para que essa divisão não sugira, de forma errônea, que cada tendência está estritamente isolada em relação à outra tendência.

A prosa de ficção de 30 ergue-se sob o signo da pluralidade, razão por que somente se pode aceitar por necessidade da clareza a sua bifurcação em duas linhas contrastante, uma realista e outra introspectiva. Não só se cruzam mais de uma vez, como levam até o fim o dualismo em que se sustentam: se, de um lado, é possível distinguir notas introspectivas em autores do grupo anterior, de outro, não estranha a presença de traços realistas ou costumbristas em escritores mais sensíveis a manifestações psicológicas (MOISÉS, 2009, p. 193).

Diante de romances tão diversos em suas propostas estético-ideológicas, a separação que busca apenas distinguir realismo e intimismo no romance de 1930 é

uma sistematização limitada, ainda que possa servir para determinados fins, segundo acredita Moisés. A problematização da dicotomia entre realismo e intimismo sugerida pela passagem citada não se dá pelo reconhecimento teórico de que o intimismo seja um dos modos possíveis de construção realista, como a tese defendida neste estudo, mas que há uma coexistência das duas “modalidades estéticas” em algumas obras literárias.

Os artigos *Realismo e introspecção no romance de Cornélio Penna*, de Simone Rossinetti Rufinoni (2010), e *Realismo e intimismo em um romance de 30: O amanuense Belmiro*, de Alex Alves Fogal e Marcos Rogério Cordeiro (2010), ao questionarem a dicotomia entre realismo e intimismo como modo de leitura crítica do romance de 1930, seguem o mesmo raciocínio de Moisés, apontando a presença simultânea de aspectos realistas e intimistas em determinados romances.

Entretanto, é preciso atentar que, por um lado, se a proposta de observar, criticamente, elementos realistas e intimistas, em uma mesma obra literária, supera a dicotomia entre realismo e intimismo no nível da realização estética; por outro, no âmbito conceitual, realismo e intimismo continuam sendo compreendidos de modo cindido. Para o reconhecimento crítico da conexão entre os aspectos realistas e intimistas na construção estética de uma obra literária, é necessário que, em primeira instância, esses elementos existam, no nível conceitual, de maneira dissociada, assim como uma tomada e um plugue, para nos valermos de uma metáfora: antes de conectar o plugue à tomada, é preciso que eles existam separadamente. A partir dessa percepção teórica, nosso estudo busca, justamente, superar a cisão entre realismo formal e intimismo não apenas no âmbito da concretização estética dos romances, mas, sobretudo, no âmbito conceitual.

Nesse sentido, observam-se, predominantemente, duas possibilidades de leitura crítica, a partir das relações entre realismo e intimismo, presentes na historiografia e na crítica literária: a primeira seria pensar em termos de “intimismo OU realismo”, em que se estabelece uma dicotomia entre as duas tendências; a segunda seria indicar a possibilidade de “intimismo E realismo”, em que se sugere a coexistência das duas vertentes em uma mesma obra literária. Neste trabalho, sugerimos uma terceira leitura teórica que propõe o “intimismo COMO realismo”, isto é, o intimismo seria uma entre as diversas técnicas de representação realistas exploradas esteticamente pelo romance brasileiro.

Salvatore D'Onofrio, em *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*, publicada já em 1990, ainda se vale da rígida bipartição entre realismo e intimismo para compreender o romance produzido nos anos 1930, embora reconheça que essa categorização tenha fins apenas didáticos e não científicos.

Enquanto a narrativa de várias tendências “realistas” está preocupada predominantemente com os problemas do viver social do homem, o romance do fluxo da consciência tem por intuito a exploração da alma humana, tentando desvendar os mistérios da presentificação da memória, do subconsciente e do inconsciente. Se Karl Marx, fomentando a luta de classes para a realização do sonho de uma vida comunitária, pode ser considerado o princípio inspirador do romance de temática antifeudatária e anticapitalista, Sigmund Freud e o advento das teorias psicanalíticas propiciaram a florescência de narrativas de cunho intimista, voltadas para a indagação sobre as aspirações mais recônditas do ser humano, os sonhos e os desejos loucos, as frustrações, o tempo existencial, o espaço vital (D'ONOFRIO, 1990, p. 437).

A contraposição do social à psique humana e, por consequência, a oposição entre o pensamento de Karl Marx e de Sigmund Freud como fundamento para as representações realistas e intimistas, respectivamente, reforçariam a dicotomia entre as duas vertentes do romance de 1930, tornando a história da literatura de Salvatore D'Onofrio um exemplo do pensamento crítico-historiográfico, que afirmaria a dissociação rígida entre realismo e intimismo por meio do modo como organiza a sua reflexão sobre o romance de 1930.

Para além das relações dialéticas entre sociedade e subjetividade, vale ressaltar que as discussões propostas por Marx e Freud não parecem ser totalmente antagônicas, como fica sugerido por D'Onofrio. Isso pois, a escola de Frankfurt, que, em termos gerais, dedica-se ao pensamento filosófico e sociológico na busca por compreender certas tendências da sociedade e da cultura ocidental no século XX, estabelece fortes diálogos entre as reflexões de Marx e Freud, conforme afirma Katia Genel (2017).

De acordo com Fogal e Cordeiro (2010, p. 56), a divisão dicotômica entre realismo e intimismo ou entre romance social e romance psicológico predominou por muito tempo como modo de sistematizar, criticamente, o romance de 1930, de maneira que a categorização estabelecida pareceria indicar que estas duas correntes eram resultantes de tradições literárias diferentes. Contudo, como já mencionado, as duas principais tendências do romance de 1930 podem encontrar em Machado de

Assis um denominador comum de suas influências primordiais no sistema literário brasileiro.

Luciana Stegno Picchio, em *História da literatura brasileira*, publicada em 1997, vale-se, também, da dissociação entre realismo e intimismo para discutir, criticamente, o romance de 1930. Entretanto, a forma como concebe esses dois filões, para usar os termos da própria pesquisadora, não tem como fundamento a dicotomia entre sociedade e subjetividade, como é recorrente nos estudos em que há a contraposição do realismo ao intimismo.

A segunda via da narrativa modernista [a intimista] é representada por aqueles escritores e aquelas obras que, mais que à representação de um Brasil “diferente”, no plano da denúncia ou simplesmente do folclore e do testemunho regionalista, tendem à inserção da realidade brasileira dentro de uma problemática que implique o homem como tal, mas, sobretudo, como ser pensante, atingido, em qualquer latitude, por problemas psicológicos, religiosos e sociais (PICCHIO, 1997, p. 536).

Para Picchio, a tendência intimista não estabelece a representação das questões psicológicas como um aspecto que se opõe à representação das realidades sociais do país, mas que focalizaria a integração dos aspectos sociais e subjetivos no âmbito da interioridade do(s) personagem(ns), sugerindo que o intimismo não teria uma matéria narrativa incompatível e alheia às obras literárias, cujo objetivo principal é colocar em cena o social de modo mais imediato.

Outras histórias da literatura brasileira, também, indicam esse entrelaçamento entre o social e o psicológico no romance de 1930, ainda que seja muito mais para ler, criticamente, romances específicos do que, como faz Picchio, para indicar certa concepção de intimismo. A título de exemplificação, podemos citar as histórias da literatura de Massaud Moisés (2009, p. 211) ao comentar, criticamente, o romance *Os Ratos* (1935), de Dyonélio Machado (1895-1985); de Alfredo Bosi (2006, p. 403) ao referir-se a *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; e de Luís Bueno (2015, p. 157; 228) ao refletir sobre *O Quinze*, de Raquel de Queirós, *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego (1901-1957), e a obra de Graciliano Ramos.

Bueno aponta o quão problemático é ler, criticamente, o romance de 1930, exclusivamente, a partir da distinção entre realismo e intimismo.

Nem é preciso acrescentar que se trata de falsa diferenciação, pois não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que não levar a uma redução, de parte a parte, das possibilidades do romance enquanto gênero – e os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha (BUENO, p. 203, 2015).

Conforme afirma Bueno, a dimensão psicológica do ser humano não está dissociada dos aspectos sociais, uma vez que a subjetividade se constitui a partir das ideologias, das relações sociais e das condições materiais oferecidas pela sociedade a qual o indivíduo pertence. Ao mesmo tempo, os desejos, os interesses e as percepções do sujeito, situados no âmbito da subjetividade, interferem na dinâmica social, se não para a mudar, ao menos para estabelecer tensões e conflitos com a ordem social ou, ainda, para garantir sua manutenção e conservação. Nesses termos, se o fundamento para a dicotomia entre realismo e intimismo é, justamente, a dicotomia entre sociedade e subjetividade, torna-se insustentável, teoricamente, a separação entre a corrente realista e a corrente intimista ao considerarmos a indissociação entre os aspectos sociais e psicológicos.

Se a motivação para a manutenção dessa leitura teórica do romance de 1930 for uma finalidade didática, como afirma Bosi (2006, p. 390) e D’Onofrio (1990, p. 430), é preciso assumir, então, um compromisso de construir um conhecimento que seja acessível aos estudantes, porém isso não implica em criar facilidades redutoras, simplórias e canhestras. Pelo contrário, elaborar sistematizações coerentes da literatura brasileira com finalidade didática, sobretudo para a educação básica, é um trabalho importante que deve ser feito com os devidos comprometimentos com as complexidades da literatura, de modo a torná-las compreensíveis aos alunos, o que é sempre um grande desafio.

A respeito da bipartição do romance de 1930 em tendência social-realista e tendência psicológico-intimista, é importante enfatizar que, nos estudos literários recentes²², a historiografia literária não é concebida como uma reconstituição fiel do passado histórico da literatura, que carregaria em si a verdade absoluta ou, ao menos,

²² Para maior conhecimento sobre a problemática da historiografia literária, no que se refere às discussões recentes, principalmente, sobre o conceito de história, da periodização e de novas propostas de elaboração das histórias da literatura, consultar os livros *História da literatura: ensaios*, organizado por Leticia Mallard e colaboradores (1995), *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*, de Heidrun Krieger Olinto (1996), e *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*, organizado por Maria Eunice Moreira (2003).

uma verdade consolidada e única, mas como um constructo narrativo que reconhece múltiplas possibilidades de (re)criarem-se perspectivas, ainda que fragmentárias e imprecisas, sobre o processo histórico no âmbito da literatura.

O próprio título do estudo historiográfico de Luís Bueno (2015), *Uma História do Romance de 30*, publicado em 2006, ao iniciar com o artigo indefinido “uma” sugere que sua proposta não é ser “A” história definitiva do romance da década de 1930, mas apenas uma possibilidade, entre as várias que pode haver, de elaborar, reflexivamente, uma narrativa sobre essa produção literária. Com ênfase na análise crítica de inúmeros romances da época, Bueno busca distanciar-se das categorizações rígidas e, sobretudo, da sistematização já estabelecida no âmbito dos estudos literários sobre o romance de 1930, que privilegia a divisão e a sobreposição do romance social ao romance psicológico.

Nesses termos, não é possível acreditar que a única maneira de compreender o romance de 1930 seja apenas pela separação entre obras literárias que pertençam à vertente realista e à intimista, uma vez que há histórias da literatura, bem como livros e artigos de crítica literária que nos mostram alternativas para essa questão. Antonio Candido, em seu texto *Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiro*, opta por fugir às categorizações mais rígidas e identifica um conjunto de contradições que marca o romance de 1930 em termos de tensões, de embates e de dissonâncias no âmbito da literatura, de modo a elaborar uma perspectiva de compreensão crítica dessa produção literária.

Direita e esquerda política refletindo na literatura; populismo literário e problemas psicológicos; socialismo e neotomismo; Surrealismo e Neorrealismo; laicismo e arregimentação católica; libertação nos costumes, formação da opinião política; eis alguns traços marcados e frequentemente contraditórios do decênio de 1930, assinalando, quer a projeção estética e ideológica do Modernismo, quer a reação do Espiritualismo literário e ideológico (CANDIDO, 2010a, p. 133).

Não há, na passagem supracitada, a configuração de dois grupos de escritores e de obras literárias como modo de estabelecer um panorama do romance de 1930. Há a identificação de uma rede de contradições, que propicia relações entre as obras literárias sem enrijecer a produção literária a categorias estanques. Flexibilizam-se as possibilidades de contrastes entre as obras literárias, porque permitem que determinados romances se aproximem, a partir de certo par de contradições, mas se

distancie em relação a outro. A título de exemplificação, tanto *Angústia*, de Graciliano Ramos, como *Frenteira* (1935), de Cornélio Pena, colocam em cena aspectos da psique humana, porém Graciliano situa as personagens no espaço urbano, enquanto Pena no espaço rural, mais especificamente no interior de Minas Gerais.

Bueno, em sua história do romance de 1930, construiu uma divisão para o romance desse período literário, cujo critério é o fator cronológico. A divisão estabelece-se em três etapas, quais sejam: de 1930 a 1932; de 1933 a 1936; e de 1937 a 1939, de maneira a relacionar os romances que foram publicados em um mesmo momento. Pela sistematização de Bueno, é possível acompanhar o período inicial da década de 1930 em que as cisões ideológicas no país, sobretudo no que se refere ao comunismo e ao fascismo integralista, e, por consequência, as cisões no âmbito da literatura não estão postas de modo evidente, marcante e preciso. Na sequência, teríamos um segundo momento em que ocorre o auge das polarizações estético-ideológicas, no qual o romance social ganha maior destaque na cena literária brasileira. Por fim, haveria o declínio das polarizações, bem como do romance proletário: a dúvida, também presente na fase inicial, toma o lugar da contundência dos projetos de sociedade ideal, seja ela conduzida por ideologias de teor fascista ou comunista.

Antes do estudo de Bueno, Alfredo Bosi também propôs outra organização para o romance de 1930 e 1940²³ que não fosse, aparentemente, a bipartição entre realismo e intimismo, pois reconhece como problemática a dicotomização da produção romanesca desse período, porque “[...] acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa” (BOSI, 2006, p. 390).

Bosi sugere que os romances de 1930 e de 1940 sejam compreendidos a partir de quatro grupos de obras literárias. O primeiro é dos romances de tensão mínima, quando o conflito narrado não emerge de uma cisão profunda entre os personagens e o espaço social em que vivem, como, por exemplo, em Jorge Amado e em Érico Veríssimo. No segundo, estão os romances de tensão crítica, nos quais o herói se contrapõe, não sem mal-estar, ao seu meio social, como, por exemplo, na fase madura de José Lins do Rego e em Graciliano Ramos. Os romances de tensão interiorizada, terceiro grupo, são aqueles nos quais o herói se esquiva do conflito com o mundo para

²³ É preciso destacar que Alfredo Bosi, para a sistematização que propõe, une os romances produzidos durante as décadas de 1930 e 1940 e, desse modo, não se restringe ao romance de 1930.

entregar-se aos devaneios do seu mundo interior, como, por exemplo, em Cornélio Pena (1896-1958) e em Cyro dos Anjos. Por fim, o quarto grupo é o dos romances de tensão transfigurada, quando se transcende os conflitos existenciais do herói por meio dos mitos e da metafísica, como, por exemplo, em Clarice Lispector e em João Guimarães Rosa.

Embora a organização elaborada por Bosi tenha o cuidado de não apenas reproduzir a recorrente separação do romance de 1930 em realismo e em intimismo ou em romance social e em romance psicológico, se analisarmos mais atentamente as categorias apresentadas pelo historiador e crítico literário, podemos notar que há ainda a persistência em distinguir as obras literárias a partir da dicotomia entre sociedade e subjetividade.

Observemos a definição dada para os romances de tensão interiorizada: “[...] o herói não se dispõe a enfrentar a antonímia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” (BOSI, 2006, p. 392). Enquanto os romances de tensão mínima e os romances de tensão crítica apontam para as relações entre indivíduo e sociedade, diferentes apenas no nível de (des)identificação entre os personagens e o espaço social, os romances de tensão interiorizada alienariam o protagonista da práxis social ao encerrá-lo em sua própria subjetividade.

Nesses termos, diferentemente de Bueno, Bosi não supera, com sua sistematização, a dicotomia entre realismo e intimismo, pois parece que apenas dividiu a vertente realista em romances de tensão mínima e em romances de tensão crítica, que reconstruiriam, em termos representacionais, as realidades socioculturais, e a vertente intimista em romances de tensão interiorizada e em romances de tensão transfigurada, que buscariam a evasão da realidade factual por meio do recolhimento do subjetivo, do transcendente ou do metafísico.

A compreensão da literatura por meio da relação entre realismo e intimismo tornou-se tão presente no pensamento da crítica literária brasileira que parece ultrapassar as discussões sobre o romance de 1930. Faz-se presente, também, em alguns estudos sobre a ficção posterior a esse período literário, sobretudo os trabalhos cujo objetivo é traçar um panorama da produção literária de determinada época.

A título de exemplificação, citamos o livro *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schøllhammer (2009), cuja própria divisão dos capítulos poderia indicar as dissociações entre realismo e intimismo na organização de sua reflexão crítica sobre a prosa brasileira das últimas décadas. Enquanto o capítulo 2 intitula-se *O realismo*

de novo, em que discute as reinvenções multifacetadas do realismo contemporâneo, seja em seu viés brutalista, regionalista ou hiper-realista, o capítulo 3 intitula-se *O sujeito em cena*, em que analisa, criticamente, a representação da subjetividade nos tempos atuais, bem como o pacto ficcional nas escritas autobiográficas, que constituem diferentes possibilidades de produção literária intimista²⁴.

Entretanto, vale ressaltar que Schøllhammer comenta criticamente que, com relação à narrativa brasileira das últimas décadas,

[...] não se deve ver na popularidade da autobiografia e da inserção de referências subjetivas na ficção apenas uma volta à introspecção psicológica em oposição aos escritores comprometidos com diferentes formas experimentais do realismo. É mais interessante notar que existe algo subjacente aproximando essas duas estratégias estéticas aparentemente tão diversas (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 114).

Assim como Coutinho e Moisés, o estudo de Schøllhammer opta por dividir a produção literária em análise entre escritores realistas, preocupados com a representação das realidades socioculturais, e escritores intimistas, atentos às dimensões subjetivas da experiência humana. Contudo, reconhece haver a possibilidade de essas duas estratégias estéticas, para se utilizar as palavras do próprio crítico literário, serem elaboradas, conjuntamente, em uma mesma obra literária²⁵.

Nesses termos, observar teoricamente as relações conceituais entre realismo e intimismo na ficção brasileira pode nos indicar direções para compreender o nosso sistema literário, constituído *pelo* e *no* discurso historiográfico e crítico, de modo a sugerir possibilidades de revisões e de reformulações no que diz respeito ao conceito de realismo formal e de intimismo, que podem fundamentar novas sistematizações da prosa brasileira.

²⁴ Schøllhammer divide o livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009) em 5 capítulos, a saber, 1. Breve mapeamento das últimas gerações, 2. O realismo de novo, 3. O sujeito em cena, 4. Os perigos da ficção e 5. Os "00" em metamorfose ambulante.

²⁵ É preciso salientar que, para além do realismo e intimismo, Schøllhammer reconhece também um grupo de escritores que buscam problematizar os limites da representação e da metaficção, discutidos criticamente no capítulo 4.

3 Realismo formal: a multiplicidade *do* conceito, a multiplicidade *como* conceito

3.1 *Mimesis* narrativa: *poiesis* ou *imitatio*?

Para pensar teoricamente o conceito de realismo formal na literatura, um dos caminhos possíveis para constituir uma reflexão bem fundamentada é iniciar pela discussão do conceito de *mimesis*, conforme desenvolvido na filosofia da Antiguidade por Platão e por Aristóteles.

Antes de iniciarmos a reflexão de acordo com essa proposta, é preciso que se faça importante ressalva. Luiz Costa Lima, um dos mais significativos teóricos da literatura a promover uma revisão do conceito de *mimesis*, sobretudo no contexto da modernidade, alerta que

[...] a reflexão sobre a *mimesis* não tem fruto se a confundirmos com o discurso exclusivo à arte, o que nunca foi afirmado pelo pensamento grego, nem mesmo quando Aristóteles o utiliza como chave de sua poética (LIMA, 2003, p. 79).

A título de exemplificação do que afirma Costa Lima sobre a abrangência do conceito de *mimesis*, sobretudo na Antiguidade clássica, Aristóteles, em *Poética*, afirma que

[...] o mimetizar é natural no homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, porque é o mais propenso à mímese, e os primeiros ensinamentos são feitos por meio da mímese – e todos se comprazem com as mímese realizadas (ARISTÓTELES, 2006, p. 40).

Para Aristóteles, mais do que um modo de produção artística e literária, a *mimesis* é um dos elementos capazes de distinguir-nos, seres humanos, de outros animais e que nos acompanha desde os primeiros anos de vida, sobretudo tudo no processo inicial de aprendizagem. O filósofo grego sugere que aprendemos a viver como seres humanos ao mimetizarmos os comportamentos, as práticas e os modos de vida das pessoas que nos cercam.

Por não se restringir única e exclusivamente ao âmbito das artes e da literatura, podemos considerar, então, que a *mimesis* não é um sinônimo perfeito de realismo formal para tomá-los um pelo outro sem as devidas mediações. A *mimesis* é um

processo maior do qual o realismo formal se constitui como um dos modos de manifestação mimética, permitindo-nos considerar, até certo ponto, as reflexões sobre a *mimesis* para compreender o realismo formal.

Ao estabelecer seu pensamento a partir dos conceitos de Mundo das Ideias, a realidade abstrata formada pelas ideias primordiais, que são, por sua natureza, imperecíveis, belas, idênticas a si mesmas e eternas, e Mundo Sensível, a dimensão material e ilusória que vivenciamos diariamente por meio dos órgãos do sentido, Platão, no livro X da *República*, vale-se de sua compreensão da realidade para discutir a questão da *mimesis*.

- E o marceneiro? Não dizias ainda há pouco que ele não executava a ideia, que declarávamos ser a cama real, mas sim uma cama qualquer?
- Dizia, realmente.
- Logo, se faz o que não existe, e não pode fazer o que existe, mas simplesmente algo de semelhante ao que existe, mas que não existe, e se alguém afirmasse que o produto do trabalho do marceneiro ou de qualquer outro artífice era uma realidade completa, correria ele o risco de faltar à verdade?
- Assim pareceria aos que estão familiarizados com argumentos dessa natureza.
- Não nos surpreendamos, por consequência, se se der o caso de essa obra ser pouco clara em face da realidade (PLATÃO, 2001, p. 452-453).

Para Platão, a fabricação de um objeto no Mundo Sensível mimetiza uma Ideia pertencente ao Mundo das Ideias. Isso, contudo, não significa que, para se valer do mesmo exemplo citado, uma cama feita por um marceneiro seja a transposição exata da Ideia de cama, uma vez que ao admitir que ambas sejam semelhantes, por definição, reconhece também que não são iguais e que, desse modo, há elementos convergentes e divergentes entre a cama-Ideia e a cama-objeto.

Platão traz para sua reflexão a metáfora do espelho como modo de aprofundar seu processo argumentativo sobre a relação entre a realidade, compreendida como o Mundo das Ideias, e os objetos mimetizados do Mundo Sensível.

- Não é difícil – esclareci eu – e variada e rápida de executar, muito rápida mesmo, se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todo o lado. Em breve criarás o Sol e os astros no céu, em breve a Terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios e as plantas e tudo quanto há pouco se referiu.
- Sim, mas são objetos aparentes, desprovidos de existência real.

– Atingiste perfeitamente o ponto de que eu precisava para o meu argumento. Com efeito, entre esses artifícios conta também, julgo eu, o pintor. Não é assim? (PLATÃO, 2001, p. 452).

O filósofo acredita que a *mimesis* é destituída de realidade. Dessa maneira, não há uma equivalência plena entre *mimesis* e realidade, o que é demonstrado, racionalmente, a partir da relação entre a imagem produzida em um espelho e o objeto refletido nesse espelho, a qual permite a observação de que a imagem refletida no espelho não é o próprio objeto. Como a proposta é pensar a questão do realismo na literatura, a interpretação que Platão sugere para a metáfora do espelho no processo mimético tornar-se interessante para contrastarmos com a recorrente interpretação da mesma metáfora quando acionada para se referir ao realismo, principalmente no que diz respeito ao movimento literário realista.

Como discutido na seção 2.2, o projeto estético-ideológico do realismo geracional sugere que a representação realista, conforme os parâmetros literários de fins do século XIX, era tal e qual a realidade, isto é, haveria uma correspondência objetiva entre a representação literária e o referente. Quando se utiliza a metáfora do espelho para se referir ao realismo geracional, sobretudo por meio da afirmação de que os romances realistas espelham a realidade, o que se quer comunicar é a compreensão de que o processo criativo do realismo geracional se efetiva como duplicação da realidade sociocultural.

Entretanto, Platão, situado muitos séculos antes dos escritores do XIX, ao valer-se da metáfora do espelho, não se restringe a reconhecer apenas as confluências, mas, também, a observar atentamente as divergências entre a imagem no espelho e o objeto que está refletido no espelho. Antes que René Magritte nos dissesse que “ceci n'est pas une pipe” (“isto não é um cachimbo”), na obra *A traição das imagens*, de 1929, para desestabilizar a percepção estética moldada pelos preceitos da pintura realista²⁶, Platão parece indicar que a imagem criada em um espelho seria apenas uma aparência que sugere a realidade, mas que, em si mesma, não traz a verdade da realidade em sua concretude.

²⁶ No âmbito da pintura, não apenas os modelos representacionais do realismo oitocentista são problematizados pela obra de Magritte, senão, também, as construções plásticas herdadas desde o Renascimento, sobretudo aquelas que valorizam a perspectiva como forma de dar a impressão de três dimensões em uma superfície plana, o que contribui muito para uma percepção de que se estaria diante da realidade ao se observar a obra de arte.

Entretanto, é importante salientar que, enquanto a concepção de realidade de Platão, elaborada por métodos filosóficos, é idealista e metafísica, a de Magritte é expressa, artisticamente, a partir das propostas estético-ideológicas surrealistas, o que os coloca em âmbitos diferentes. Embora, tenham a mesma percepção crítica de que a imagem não pode ser tomada como a realidade. Mais especificamente, quanto à pintura, Platão a concebe da forma específica.

- Considera então o seguinte: relativamente a cada objeto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar²⁷ a realidade, como realmente ela é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade?
- Da aparência (PLATÃO, 2001, p. 455).

Se os objetos do Mundo Sensível já estão afastados da realidade, a pintura que representa esses objetos está ainda mais distante, indicando que as artes e a literatura, ao mimetizar, criariam um jogo de aparências ilusórias para fingir ser a realidade, quando, de fato, não é. Tal compreensão do processo artístico e literário levou à famosa expulsão do poeta da República platônica, onde os princípios da verdade deveriam imperar categoricamente.

Contudo, Jeanne-Marie Gagnebin alerta-nos sobre a importância de não perder de vista que

[...] a crítica da *mimesis* em Platão remete a uma problemática política, antes da estética. Esquece-se, às vezes, de que a famosa expulsão dos poetas para fora da cidade justa, no livro X da *República*, retoma e conclui toda uma discussão feita nos livros anteriores, sobre a educação adequada dos guerreiros e dos dirigentes. Trata-se de um problema ideológico de primeira importância, a saber, da educação apropriada das futuras elites, como as chamaríamos hoje (GAGNEBIN, 1993, p. 68).

Sem negar certos desdobramentos no âmbito estético, a discussão proposta por Platão fundamenta-se, essencialmente, em questões relacionadas ao aprimoramento da vida social por meio da educação, em que as artes e a literatura são pensadas nesse contexto específico, permitindo-nos situar melhor a rejeição de

²⁷ Como discutiremos mais a frente, nesta seção, a melhor tradução para o conceito de *mimesis* não é imitação, conforme propõe Maria Helena da Rocha Pereira na tradução do livro *A República*, de Platão (2001), porque o termo “imitação” sugere um processo de cópia fiel da realidade e, como já discutimos, o filósofo grego tem especial atenção não apenas para as marcas de correspondência, mas também de diferença na constituição da *mimesis*.

Platão à *mimesis*²⁸, uma vez que seu compromisso é, em primeira instância, com a verdade, que ele não reconhece na atividade artística e literária.

Como afirma Lígia Militz da Costa, no livro *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*, em que analisa, de modo panorâmico, a questão da representação desde a Antiguidade clássica, passando pela Modernidade, até a Pós-modernidade, diferentemente do pensamento platônico, Aristóteles não subordina a *mimese* ao princípio da verdade.

Desvinculando a arte da verdade, Aristóteles concedeu-lhe autonomia ao relacioná-la ao princípio da verossimilhança, que significa, em primeiro lugar, que a obra literária tem como objeto de representação o possível e não o historicamente verdadeiro (verossimilhança “externa”) [...] (COSTA, 2001, p. 17).

A afirmação de Platão de que a *mimese* está distante da verdade e, por consequência, da realidade, no fundo, indicaria que seu objetivo e desejo eram de que a produção artística e literária estivesse subordinada à verdade, sugerindo um impasse entre o que a *mimese* é e o que ela deveria ser, segundo o filósofo. Já Aristóteles pensa a *mimesis* em outros termos, sobretudo ao admitir que ela elabora o possível, isto é, cria, por meio da linguagem artística e literária, a expressão das condições necessárias para que as instâncias narrativas pudessem existir, sem, necessariamente, existirem concretizadas no tempo-espaço histórico²⁹.

A afirmação aristotélica que relaciona a *mimesis* ao possível e não ao que é, historicamente, verificável, no nível da verdade, permite a elaboração do conceito de verossimilhança, que pode ser compreendido como o efeito estético em que a *mimesis* se assemelharia às dinâmicas da realidade que representa por meio de uma construção coesa *com* e *do* possível. A verossimilhança estabelece a credibilidade na história narrada, a partir do encadeamento lógico de ações, bem como da presença de personagens, de tempos e de espaços possíveis diante da economia narrativa, o que levaria James Wood a afirmar que Aristóteles confere muita importância para “[...] a *persuasão* mimética: a tarefa do artista é nos convencer de que aquilo podia ter

²⁸ Segundo Gagnebin (1993, p. 68), não haveria, entre os gregos, uma nítida distinção entre produção artística e *mimesis* na época de Platão. Por isso, a recusa à *mimesis* implicaria a rejeição ao poeta na cidade ideal, pensada pelo filósofo grego.

²⁹ A título de comprovação da afirmação de Costa (2001, p. 17), Aristóteles afirma, na *Poética*, que “[...] a função do poeta não é dizer aquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, aquilo que é possível segundo o provável ou o necessário” (ARISTÓTELES, 2006, p. 67).

acontecido (WOOD, 2017, p. 203, grifos no original). O artista precisaria construir estratégias, ao nível da linguagem, da narrativa e da representação, que possam persuadir o leitor da possibilidade da história mimetizada ocorrer.

Um fato narrado não é verossímil por si só, porque, como afirma Antonio Candido, “[...] um traço irreal pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor” (CANDIDO, 2007, p. 77). Um determinado aspecto pode ser considerado irreal nas realidades sociais que os seres humanos vivenciam, mas esse mesmo aspecto, por exemplo, pode ser verossímil em um romance devido a sua organização estética da história, a partir de determinados valores ideológicos e de convenções literárias.

Conforme sugere Todorov (1971, p. 92), a verossimilhança parece depender de alguns fatores para se estabelecer no âmbito representacional, como, por exemplo, o gênero textual em que se constrói a narrativa. Um personagem voar em uma vassoura, por exemplo, é verossímil em uma fábula infantil, porque o gênero textual permite o elemento fantástico, não o sendo em um romance biográfico, que trabalha mais proximamente com o aspecto documental da vida de uma pessoa que tem ou deveria ter certo reconhecimento social.

Luiz Costa Lima (2014, p. 52) afirma que a produção e a recepção da obra literária também são aspectos indissociáveis da verossimilhança. Adverte, contudo, que

[...] a verossimilhança, i.e., o efeito primário da mimesis, quase nunca é igual para o criador e os diversos receptores. A obra não é recebida a partir da refeitura do quadro de verossimilhança que existiu para o autor mas sim na medida em que permite a alocação doutra verossimilhança (LIMA, 1995, p. 307).

Para Costa Lima, a verossimilhança não se encerra em ser um elemento dado *a priori* pelo texto literário, cujo leitor deve apenas identificá-la, mas, ao contrário, o leitor tem a possibilidade de, a partir do seu contexto social e na interação com o texto literário, construir uma verossimilhança adequada ao processo mimético da narrativa em questão. Esse posicionamento teórico, ao repensar, atentamente, o conceito elaborado por Aristóteles, propõe uma maior dinamicidade às bases conceituais da verossimilhança.

Entretanto, Aristóteles, ao reconhecer que a *mimesis* elabora, representacionalmente, o possível, não deixa de admitir a possibilidade de uma obra que mimetize aspectos factuais, efetivamente, ocorridos na realidade social. Contudo, salienta que, mesmo nesses casos, a *mimesis* não abandona o trabalho estético com o possível.

É evidente, então, em vista dessas considerações, o poeta deve ser antes um artífice de enredos que um versificador, tanto quanto ele é poeta segundo a mímese, e realiza a mímese de ações. E ainda que ele venha a ser poeta de fatos ocorridos, não menos poeta ele será: pois nada impede que, dentre os fatos ocorridos, alguns venham a ser prováveis e possíveis, em virtude do que ele será poeta deles (ARISTÓTELES, 2006, p. 70).

Ao considerar o poeta como um artífice, alguém que, por suas habilidades no trabalho com a razão e com a sensibilidade, intervém sobre a materialidade da linguagem a fim de transformá-la em sua obra artística ou literária, Aristóteles parece não compreender a *mimese* como uma transposição fiel, objetiva e imediata da realidade referencial, assim como foi sugerido pelo projeto estético-ideológico do realismo geracional, mas como um processo ativo de elaboração estética, conforme a leitura que Paul Ricoeur (1994, p. 58) faz da *Poética*.

A partir dessas breves considerações sobre o pensamento de Platão e Aristóteles, podemos notar que, assim como afirma Antoine Compagnon, o conceito de *mimesis* não implica em “cópia ou réplica idênticas” (COMPAGNON, 2010, p. 124) da realidade referencial, isto é, em uma transcrição fiel capaz de reproduzir, pela linguagem, uma realidade. Ao contrário, de acordo com Paul Ricoeur, ao discutir a *Poética* aristotélica, na *mimesis* a referência a uma realidade e o processo criativo, inventivo e imaginativo são indissociáveis. Por isso, “[...] a *mimesis* é *poíesis*³⁰, e vice-versa” (RICOEUR, 2000, p. 69), uma vez que, ao mesmo tempo, mimetizar implica em produzir (muito mais do que reproduzir) uma ressignificação de uma realidade a

³⁰ Jovelina Maria Ramos de Souza, no artigo *As origens da noção de 'poíesis'*, apresenta a definição de *poíesis* da seguinte maneira: “[...] expressão originária do verbo *poiéo* (fabricar, executar, confeccionar), *poíesis* traduz-se por fabricação, confecção, preparação, produção. Todavia, um ‘produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser’. Criação não no sentido hebraico de fazer algo a partir do nada, mas no sentido grego de gerar e produzir dando forma a partir de uma matéria preexistente e ao mesmo tempo prenhe de potencialidades, embora ainda indeterminada, não definida – à moda de um *ápeiron*. Esse sentido da criação própria à *poíesis* atinge seja a natureza material de uma coisa, o que nos conduzirá ao sentido da *poíesis* artesanal, ou sua natureza intelectual, que nos conduzirá ao sentido da *poíesis* do *poietes*” (SOUZA, 2007, p. 86).

partir de aspectos convergentes e divergentes, a *poéesis*, como criação, produção e fabricação que dá forma a uma materialidade, realiza-se no trabalho mimético com uma realidade.

Para José Luiz Fiorin, “a *mimese* é uma construção, um efeito de sentido” (FIORIN, 2008, p. 198-199). Não há, como sugere, transposição exata e imediata dos aspectos constitutivos das realidades para a representação mimética, por haver um trabalho estético que busca (re)construir sentidos *pela* e *na* linguagem. Desse modo, segundo Antonio Candido (2010b, p. 22), a relação que se estabelece entre as realidades e a representação literária não é de correspondência plena, mas é de ordem arbitrária e deformante.

Costa Lima, por sua vez, compreende que “[...] o produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana” (LIMA, 2003, p. 45), que “[...] sem dúvida se alimenta da matéria histórica, mas a configura de tal maneira que não identifica seu produto com a sua matéria” (LIMA, 2003, p. 45). O processo de (re)configuração do produto mimético implica na *trans-formação*, no sentido da mudança de forma, da matéria referencial em outros modos de linguagem, de discursos e de práticas sociais, resultando, conseqüentemente, em sua ressignificação.

Nesses termos, podemos notar uma dissonância entre o pensamento grego referente à *mimesis* e o projeto estético-ideológico do realismo geracional, já discutido na seção 2.2, incitando-nos a questionar quando ocorre essa mudança no modo de compreensão do processo mimético. Costa Lima faz uma importante observação que nos ajudaria a refletir sobre essa questão ao ressaltar que, se para o pensamento filosófico grego na Antiguidade, a *mimesis* é uma forma de *poéesis*,

[...] quando os romanos passaram a entendê-la como imitação dos antigos, mostravam que já não a compreendiam. Mantendo esta postulação, os renascentistas ajudaram a seu posterior descrédito (LIMA, 2003, p. 27).

Quando os pensadores latinos traduzem a *mimesis* grega para *imitatio* (imitação, cópia, emulação de modelos), não ocorre apenas uma adequação vocabular para expressar, em latim, um termo do grego, mas uma ressignificação conceitual ao compreender *mimesis* como imitação. A retomada da *mimesis* como *imitatio* pelos renascentistas, com destaque para os tratadistas dessa época,

consequentemente, contribuiu para a revitalização e repercussão desse pensamento no âmbito da cultura ocidental.

Segundo Costa Lima (1995, p. 83), o conceito de *imitatio* enrijeceu a proposta grega para o conceito de *mimesis*, de modo que o princípio da verossimilhança acaba por se restringir a uma relação imediata com a verdade na *imitatio*, transfigurando a concepção aristotélica de trabalho estético com o possível.

Márcio Scheel, que também comenta criticamente a questão do deslize tradutório cometido pelos pensadores romanos, aponta outro efeito resultante desse equívoco.

[...] ao traduzir o conceito de *mimesis* por *imitatio*, os estetas latinos incorreram no engano de apagar, justamente, a dimensão diferencial da *mimesis* aristotélica – que busca re-criar, poieticamente, seu modelo imediato – em nome da cópia, da imitação, do reflexo descritivamente perfeito e completo do modelo (SCHEEL, 2009, p. 86).

Enquanto a *mimesis* aristotélica é concebida a partir da contradição entre as semelhanças e as diferenças, no que diz respeito à relação entre realidade referencial e produto mimético, a *imitatio* apenas ressalta os aspectos de similitude, o que denota certo reducionismo da complexidade da discussão filosófica empreendida pelos gregos antigos.

Como reconhece Scheel (2009, p. 86), a literatura de matiz clássico e, depois, o romance realista do século XIX parecem buscar suas bases na concepção latina de *imitatio*: a figuração objetiva que duplicaria os aspectos referenciais na obra literária. Nesses termos, a problematização do conceito de realismo expresso no projeto estético-ideológico do movimento realista do XIX realiza-se com mais fundamento quando há a consciência crítica do processo que desencadeia sua proximidade com a *imitatio* latina.

3.2 Uma reflexão conceitual sobre o realismo formal a partir da multiplicidade

Discutir teoricamente o conceito de realismo formal no âmbito dos estudos literários é defrontar-se com a imprecisão do termo, que, em sua multiplicidade de modos de compreensão teórica, propicia um debate acalorado entre os estudiosos de literatura. Sem as pretensões de traçar um panorama detido nas diferentes propostas para o conceito de realismo ao longo da história dos estudos em literatura, que

buscasse submeter essas diferentes perspectivas teóricas a um olhar crítico e analítico³¹, teremos como objetivo apresentar uma reflexão sobre alguns aspectos que fazem parte da discussão teórica acerca do conceito de realismo formal, sempre com foco para a ficção brasileira.

Conforme afirmação de Afrânio Coutinho, “[...] a palavra *realista* deriva de *real*, oriunda do adjetivo do baixo latim *realis*, *reale*, por sua vez derivado de *res*, coisa ou fato” (COUTINHO, 1986, p. 9). Em termos etimológicos, o realismo estaria atrelado aos fatos e às concretudes que encerram a vida humana, os quais, em última instância, formariam as realidades. Nesses termos, uma maneira possível de pensar o conceito de realismo formal é questionar sobre qual seria a materialidade que teria a potencialidade de expressar realidade em representações literárias.

Na seção 2.2, ao discutirmos a concepção de romance experimental tese de Émile Zola (1995), observamos essa materialidade da realidade, da qual o realismo, em especial o realismo geracional, valeu-se em sua elaboração representacional, seria os fatos sociais, bem como as paixões humanas, que seriam, *a priori*, dados e, por isso mesmo, apreensíveis por meio da observação objetiva, imparcial e totalizante. Zola encontra a base concreta de promoção de suas reflexões críticas, as quais impactaram a literatura de cunho naturalista, no método científico e no conhecimento produzido pelas ciências de cunho experimental.

Em seu texto *Narrar ou descrever*, Georg Lukács (1968), importante pensador húngaro da tradição marxista, questiona a concepção mecanicista e estática de realismo, forjada por meio de princípios positivistas, segundo a qual a representação realista seria apenas uma reprodução fotográfica da realidade social por meio de descrições minuciosas da superfície dos fenômenos, em que os objetos e os seres descritos não teriam relações orgânicas com a dinâmica da ação narrativa.

A partir da perspectiva do materialismo histórico-dialético, Lukács compreende que toda arte autêntica é, em primeira instância, realista, “[...] dado que a arte sempre figura homens concretos em situações concretas, objetos concretos que os mediatizam, sentimentos concretos que os expressam” (LUKÁCS, 1970, p. 244). É notável que a materialidade da vida social assume uma posição central na estética lukacsiana, justamente porque o realismo formal é o eixo principal de seu pensamento teórico.

³¹ Para consultar um panorama dos diferentes conceitos de realismo propostos ao longo da história dos estudos literários, consultar o livro *Concepts of realism*, de Luc Herman (1996).

Como o filósofo e crítico literário compreende a realidade, grosso modo, como uma objetividade concreta, constituída de contradições dialéticas, que se move processualmente no curso da história, ele estabelece que a “[...] tarefa da arte é a apreensão da totalidade substancial e intensiva de uma situação histórica particular” (CARLI, 2012, p. 25), conforme afirma Ranieri Carli ao sintetizar as ideias lukacsianas.

Essa função artística é o fundamento que configura o realismo formal para Lukács, pois acredita que o realismo de uma obra artística ou literária efetiva-se, esteticamente, ao revelar, na representação de casos específicos de uma realidade social, as forças motrizes do desenvolvimento histórico da humanidade, ou, em suas próprias palavras, ao “[...] resgatar, sobre o plano sensível, entre o que aparece como ‘partículas isoladas’, as verdadeiras conexões sócio-econômicas” (LUKÁCS, 1992, p. 179).

A partir do método histórico-dialético proposto por Marx, Lukács estabelece sua proposta teórica para o realismo formal por meio da contradição entre a singularidade de uma situação sócio-histórica e a universalidade de tendências gerais da evolução das sociedades humanas. Dessa contradição, resulta, como síntese dialética, a particularidade, entendida como categoria estética fundamental, de influência hegeliana, como aponta Costa Lima (1981, p. 227), que “[...] contém [em si] a universalidade e a singularidade, representando a síntese da essência e do fenômeno” (CARLI, 2012, p. 119).

A particularidade seria um campo de mediação entre os extremos da singularidade fenomênica e da universalidade essencial, que se manifesta, esteticamente, a partir de personagens típicos, os quais são definidos como

[...] o compêndio concretizado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva – derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção. Dêste modo, como vimos, o conceito de tipo é subordinado ao da conformidade às leis universais (LUKÁCS, 1970, p. 243).

Os personagens típicos expressam, em sua história individual construída literariamente, aspectos característicos da estrutura, dos valores, das relações e das práticas sociais de um determinado momento do processo histórico. Contudo, o escritor constrói a tipificação particular em sua obra literária menos como um pintor que apenas retrata o que vê do que um investigador, que diante da realidade factual, busca fazer descobertas de verdades mais profundas. Para Lukács, o realismo é mais

do que uma imagem especular da realidade social, uma vez que é a oportunidade de nós, seres humanos, percebermos a complexidade da sociedade com mais exatidão e, desse modo, tornarmo-nos mais autoconscientes de seu desenvolvimento.

Erich Auerbach (2015), filólogo judeu de origem alemã, escreveu uma das mais importantes obras sobre o realismo formal da ficção ocidental, intitulada *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Embora Auerbach evite ao máximo as teorizações, as categorizações e as sistematizações em torno de um conceito explícito de realismo formal, suas reflexões são significativas para crítica literária, sobretudo pelo extenso trabalho analítico de obras literárias que vão desde a antiguidade clássica até o século XX, com um rigor metodológico primoroso.

Como está indicado no epílogo, o filólogo parte do pensamento platônico sobre a *mimesis* para formular suas discussões críticas, de maneira que parece compreender que a representação literária das realidades implica em um processo interpretativo, conforme fica sugerido pela seguinte passagem: “[...] o tema deste escrito, a interpretação da realidade através da representação literária ou ‘imitação’, ocupa-me há longo tempo” (AUERBACH, 2015, p. 499). No que se refere ao realismo formal, não se trata apenas de recortar um fragmento de uma realidade por meio da linguagem literária para a documentar, mas de construir um sentido ao que os seres humanos vivem nas mais diferentes épocas e espaços por meio da *mimesis* literária.

A partir das diferentes leituras críticas que compõem seu livro, Auerbach (2015) proporciona ao leitor a oportunidade de perceber as transformações que o realismo formal sofreu ao longo da história da literatura ocidental, fornecendo ao realismo formal uma amplitude que transborda os limites do movimento literário do século XIX e apontando para suas diversas possibilidades de realização estética, inclusive anteriores ao realismo geracional, a partir da análise da própria especificidade de cada obra literária.

Roland Barthes, um dos grandes representantes do estruturalismo francês, corrente teórica que privilegia as estruturas internas do texto literário, bem como sua organização formal em detrimento das relações extraliterárias, estabelece a linguagem como eixo central de sua reflexão problematizadora do realismo como cópia literária de uma realidade.

Por outras palavras, com relação aos próprios objetos, a literatura é fundamentalmente, constitutivamente irrealista; a literatura é o próprio

irreal; mais exatamente longe de ser uma cópia analógica do real, a *literatura é pelo contrário a própria consciência do irreal da linguagem*: a literatura mais “verdadeira” é aquela que se sabe mais irreal, na medida em que ela se sabe essencialmente linguagem, é aquela procura de um estado intermediário entre as coisas e as palavras, é aquela tensão de uma consciência que é ao mesmo tempo levada e limitada pelas palavras, que dispõe através delas de um poder *ao mesmo tempo absoluto e improvável*. O realismo, aqui, não pode portanto ser a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais “realista” não será a que “pinta” a realidade mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (esse próprio conteúdo é aliás estranho à sua estrutura, isto é, a seu ser), explorará o mais profundamente possível a *realidade irreal* da linguagem (BARTHES, 2009b, p. 79, grifos no original).

Por compreender a linguagem, a partir do conceito de estrutura, Barthes acredita que a literatura, como produção estética de linguagem verbal, não estabeleceria transposições e correspondências representacionais com as realidades socioculturais. Esse distanciamento da linguagem e, conseqüentemente, da literatura em relação aos aspectos socioculturais, tomados como a realidade, é o que permite a afirmação da representação literária como irreal. Nesses termos, o único realismo literário possível e legítimo seria aquele que ressaltaria a irrealidade da linguagem em sua elaboração estética³².

Com esse conceito singular de realismo formal, Barthes chama a atenção para a linguagem verbal como matéria constitutiva do realismo formal, em oposição à concretude factual das realidades. Se, por um lado, o conceito estruturalista de linguagem já se mostrou insuficiente e reducionista, porque, embora a linguagem não seja a realidade propriamente dita, ela participa também da fabricação social das realidades; por outro lado, a percepção crítica de Barthes de que é importante compreender, teoricamente, o realismo formal como uma construção estética pautada na linguagem continua essencial para a discussão sobre a problemática em questão.

A partir da análise crítica da descrição nos romances realistas do século XIX, sobretudo nos romances de Gustave Flaubert, Barthes (1984) propôs a noção de efeito de real, frequentemente, retomada no âmbito dos estudos literários contemporâneos (JAGUARIBE, 2007; PATROCÍNIO, 2012; SCHØLLHAMMER, 2016)

³² Gérard Genette, em *Fronteiras da narrativa*, afirma uma posição crítica muito próxima da compreensão de Barthes quanto à potencialidade mimética da linguagem, afirmando que “[...] a linguagem só pode imitar perfeitamente a linguagem, ou, mais precisamente, o discurso só pode imitar perfeitamente um discurso perfeitamente idêntico; em resumo, um discurso só pode imitar a ele mesmo” (GENETTE, 2011, p. 271).

para tratar das questões relacionadas ao realismo, não apenas no que diz respeito aos aspectos descritivos do realismo geracional, mas, principalmente, no que se refere às convenções estéticas do realismo formal.

Barthes entende que os elementos descritos no romance realista do século XIX, para compor, esteticamente, uma determinada situação narrativa, teriam a função de produzir um efeito de real. Uma ilusão referencial levaria o leitor a perceber, imerso em um jogo de aparências, os elementos descritos *como se* fossem representantes autênticos de uma realidade, sem, de fato, o ser.

Entretanto, Costa Lima (1995, p. 233) lembra-nos que o texto literário, e, conseqüentemente, poderíamos dizer, o realismo formal, não se reduz a ser apenas um efeito do real, porque, em uma espécie de via de mão dupla, as concepções de realidade, que circulam em determinadas esferas sociais, podem ser afetadas pela representação literária. Se Barthes propõe o efeito do real (no literário), Costa Lima adverte-nos sobre o efeito (literário) no real, enriquecendo, teoricamente, as observações teóricas elaboradas pelo crítico literário e semiólogo francês.

Por sua vez, Raymond Williams, crítico e pesquisador da cultura nos anos de 1960 e de 1970, de origem galês, fortemente influenciado pela filosofia marxista, ao admitir a multiplicidade de realizações estéticas ao longo da tradição realista, parece compreender a materialidade do realismo formal na “[...] apreensão específica de uma relação entre os indivíduos e a sociedade”³³ (WILLIAMS, 2003, p. 265, tradução nossa do original), ainda que admita que essa definição possa ser apenas uma das modalidades do realismo formal.

Williams entende por relação entre indivíduos e sociedade o processo dialético em que tanto os indivíduos, como a sociedade participam, ativamente, da constituição um do outro. Dessa forma, nem o indivíduo é somente o resultado finito das práticas e dos valores do seu meio social, como era no Determinismo do século XIX, nem a sociedade é apenas o cenário no qual os indivíduos atuam e relacionam-se.

Sem se restringir ao realismo como mero registro fiel da realidade referencial, Williams (2003, p. 261; 2007, p. 346) pensa o realismo a partir de diferentes métodos e posturas³⁴ que se modificam ao longo do processo histórico. Essa concepção parece

³³ No original: “Aprehensión específica de una relación entre los individuos y la sociedade” (WILLIAMS, 2003, p. 265).

³⁴ Ian Watt, em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, publicado em 1957, quatro anos antes da publicação de *A longa revolução*, de Raymond Williams, também propõe que se pense o realismo romanesco a partir das noções de postura e de métodos, em analogia com o

indicar uma leitura teórica que insere o realismo em uma dinâmica histórica pautada em rupturas e em permanências, motivadas pelas circunstâncias sociais de cada época, o que confere uma história às diversas práticas discursivas do realismo formal.

Tânia Pellegrini vale-se das reflexões de Raymond Williams para ler, criticamente, a produção ficcional brasileira, em especial a contemporânea. A estudiosa de literatura considera o realismo “[...] como uma *postura* geral (envolvendo ideologias, mentalidades, sentido histórico, etc.) e um *método* específico (personagens, objetos, ações e situações descritos de modo real, isto é, de ‘acordo com a realidade’)” (PELLEGRINI, 2007, p. 139, grifos no original).

Enquanto a postura geral parece referir-se aos aspectos extraliterários do âmbito social, cultural, histórico e ideológico, o método específico parece fazer referência aos elementos estruturais, à organização interna da narrativa e aos mecanismos representacionais. Nesses termos, sugere-se que, em última instância, a postura geral transubstancia-se em método específico, uma vez que, conforme afirma Antonio Candido (2010b, p. 16-17), os aspectos extraliterários são submetidos aos procedimentos literários, durante o processo criativo, de maneira que são reconstruídos como elementos internos à obra literária.

Consciente das mudanças históricas que ressignificam o realismo, Pellegrini (2007, p. 138) salienta a importância da criação de novas tecnologias que estão relacionadas à produção e ao consumo de cultura, de arte e de literatura para a renovação do realismo formal. Com a mesma percepção crítica de Pellegrini, Jaguaribe afirma que

[...] desde o surgimento da máquina fotográfica no século XIX, o status das estéticas realistas esteve fortemente acoplado aos meios de reduplicação do real e da realidade fomentadas pela cultura visual e pelas novas tecnologias midiáticas (JAGUARIBE, 2007, p. 29).

Seja por meio da fotografia, do cinema ou das redes sociais, a linguagem tecnológica da cultura midiática estabelece fortes diálogos com a ficção realista para revigorá-la, sobretudo no que diz respeito às singularidades de sua linguagem e à elaboração representacional dos aspectos reais, diante das transformações sociais produzidas pelas tecnologias da informação e da comunicação.

realismo filosófico: “[...] a importância do realismo filosófico para o romance é muito menos específica; trata-se da postura geral do pensamento realista, dos métodos de investigação utilizados, do tipo de problema levantado” (WATT, 2010, p. 12).

Em sua tese de doutorado, intitulada *Graciliano Ramos e o cinema em duas vias*, José Allan Nogueira Cavalcante analisa, criticamente, as adaptações cinematográficas dos romances de Graciliano Ramos, bem como a influência do cinema na elaboração estética das obras literárias do escritor alagoano, reconhecendo haver, em *Angústia*, uma forte influência do cinema em diferentes aspectos do romance.

Assim, além de se mostrar diferente dos demais livros de Graciliano Ramos, o caso de **Angústia** se coloca como uma das experiências mais frutíferas do autor no sentido da incorporação do cinema na composição de sua obra, pois são vários os momentos em que o cinema aparece na narrativa, seja em diálogos entre personagens, em momentos em que a vida é comparada ao cinema, em que personagens vão ao cinema ou ainda, como demonstraremos posteriormente, quando o romance tenta incorporar os signos da linguagem cinematográfica para produzir sua própria linguagem (CAVALCANTE, 2014, p. 123).

Angústia estabelece um diálogo significativo e consciente com a linguagem cinematográfica ao irradiar a presença do cinema ao longo da história narrada, bem como em sua composição estética.

Lembrava-me de figuras curvadas sobre a cama. Não eram os meus amigos. Eram tipos de caras esquisitas, todos iguais, de bocas negras, línguas enormes, grossas e escuras. Quantos dias ali no colchão áspero, como um defunto? Um homem sem rosto, sentado na cadeira onde tinha ficado o paletó, falava muito. Que dizia ele? Esforçava-me por entendê-lo, mas tinha a impressão que o visitante usava língua estrangeira. Era como se me achasse num cinema. Apenas compreendia de longe em longe algumas palavras. Cansava-me e desejava que o homem se fosse embora. Não percebia que me importunava, que me obrigava a esforços enormes para entender uma língua estranha? O desconhecido continuava a falar (RAMOS, 2004, p. 219).

Como salienta Cavalcante (2014, p. 145-146), mais do que a referência direta ao cinema no texto literário, o modo como as imagens do delírio são, esteticamente, construídas, no âmbito do romance, pode sugerir um certo enquadramento e angulação, como aspectos próprios da linguagem cinematográfica. A narração desenvolve-se como uma câmera em movimento, apresentando a seu leitor-telespectador as alucinações do próprio narrador, imerso em seu universo interior.

Para o conceito de realismo que se fundamenta nas reflexões críticas de Zola, o espelho, a pintura, a fotografia e o recorte formariam um conjunto de metáforas ou de imagens analógicas que são utilizadas, frequentemente, para indicar a proposta de uma literatura que buscaria representar a realidade tal qual ela é. Como Pellegrini, na esteira de Raymond Williams, pensa o realismo formal a partir de outra perspectiva teórica, surge, então, a necessidade expressiva de criar outra metáfora para o realismo.

A pesquisadora de literatura brasileira propõe que o realismo formal seja compreendido a partir da metáfora da refração. Embora em seu artigo *Realismo: postura e método* (2007), a discussão sobre a refração centre-se, essencialmente, em torno da ficção brasileira contemporânea, o que poderia levar a suposição de que essa noção seria apenas uma característica das obras realistas produzidas nas últimas décadas no país, em seu artigo *Realismo: a persistência de um mundo hostil* (2009), Pellegrini (2009, p. 23) amplia sua percepção teórica e aponta para a refração como um elemento constitutivo da representação realista de modo geral.

Em *Realismo: postura e método* (2007), Pellegrini propõe uma reflexão sobre as manifestações realistas contemporâneas, na qual explicita o sentido que ela emprega para a metáfora da refração no contexto da discussão sobre o realismo formal.

Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente “decomposição de formas e cores”, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos (PELLEGRINI, 2007, p. 139).

Em diversas perspectivas teóricas anteriores, o realismo era compreendido como uma unidade, ou, em outras palavras, como um conceito unívoco que perpassaria todas as obras literárias de viés realista. Entretanto, Pellegrini, ao sugerir a aproximação analógica entre realismo e refração, busca apontar para um conceito de realismo, marcado pela multiplicidade de realizações estéticas. Na passagem supracitada, a estudiosa de literatura parece pensar a refração enquanto metáfora do realismo formal, a partir da imagem da decomposição da luz branca em raios

luminosos de várias cores, com direções diferentes, conforme o famoso experimento de Isaac Newton com o prisma de vidro exposto a luz solar³⁵.

Contudo, se o conceito de refração é tomado por empréstimo dos conhecimentos da Física, acreditamos que seja preciso maior atenção às origens desse conceito, sobretudo para tornar mais evidente as relações conceituais entre refração e dispersão cromática da luz para a constituição da referida metáfora no âmbito dos estudos literários, o que poderia ter sido mais bem explorado, em termos argumentativos, por Pellegrini.

Nas abordagens teóricas que consideram o realismo como reflexo da realidade referencial, o conceito de reflexão também poderia estar relacionado metaforicamente aos saberes científicos da Física. De acordo com Paul G. Hewitt, a lei que rege o fenômeno da reflexão determina que “[...] o ângulo de incidência é sempre igual ao ângulo de reflexão” (HEWITT, 2011, p. 493). Nesses termos, a *simetria* entre os ângulos de incidência e de reflexão, no âmbito dos fenômenos físicos, seria o elemento de metaforização, indicando a relação de correspondência especular entre a realidade referencial e a representação literária.

Em contrapartida, Hewitt afirma que “[...] quando a luz sofre um desvio ao atravessar obliquamente de um meio para outro, chamamos este processo de **refração**” (HEWITT, 2011, p. 497, grifos no original), ou, em outras palavras, “[...] a refração ocorre sempre que a luz tem sua rapidez média de propagação *alterada* ao passar de um meio transparente para outro” (HEWITT, 2011, p. 500, grifos no original). Se na reflexão o que a caracteriza fundamentalmente é a equivalência, a refração é descrita por meio da divergência.

Relacionado à refração da luz branca, a Física estabelece a definição de outro fenômeno que pode nos ajudar a compreender melhor a metáfora proposta por Pellegrini, a saber, a dispersão.

Como as diferentes frequências da luz se propaga com diferentes valores de velocidade em materiais transparentes, elas se refratam em diferentes graus. Quando a luz branca é refratada duas vezes, como em um prisma, a separação existente entre as diferentes cores da luz

³⁵ A referência à decomposição da luz branca por meio do prisma, conforme o experimento de Isaac Newton, aparece, de modo mais explícito, na seguinte passagem: “Mas, [o realismo] como *método*, é possível associar uma visão do todo, considerado em profundidade, e uma visão da parte, do fragmento, uma vez que este resulta não do estilhaçamento em elementos independentes, perdidos uns dos outros, mas de sua refração, como num prisma, inseparáveis do todo que os refrata na origem” (PELLEGRINI, 2007, p. 154, grifos no original).

é completamente notável. Essa separação da luz em cores dispostas segundo a frequência é chamada de *dispersão* (HEWITT, 2011, p. 502 – grifos no original).

É na dispersão que, por meio da refração, ocorre a dissociação da luz branca em feixes luminosos de cores diferentes, podendo relacionar-se à noção de multiplicidade. Pellegrini (2007, p. 139) pensa a metáfora da refração muito mais a partir do conceito de dispersão do que de refração propriamente dito, porque enfatiza a pluralidade como aspecto comum ao fenômeno físico e ao realismo formal para o estabelecimento da analogia.

Ao se valer da metáfora da refração de modo mais próximo da definição de dispersão, Pellegrini ressalta a multiplicidade, a fim de expressar, na grande maioria das vezes, a diversidade de modos de concretização estética que compõe o realismo formal, a partir de posturas gerais e de métodos específicos, que chamamos, neste trabalho, de técnicas de representação.

Contudo, a pesquisadora de literatura brasileira utiliza, também, em suas publicações, a referida metáfora a partir do próprio conceito de refração, conforme pensado pela Física, ao destacar, sob muitos aspectos, a alteração nas possibilidades de (re)elaboração literária do realismo formal ao longo do processo sócio-histórico.

Pela tese de Schwarz, bastante debatida, parece provável que a primeira grande modificação por que passa o realismo no Brasil esteja na maneira como ele se integra às necessidades ideológicas do país, naquele momento, como “idéia fora do lugar”; todavia, o Realismo: postura e método que importa aqui não é o “fora” de lugar, mas justamente o “lugar” que o realismo ocupa “dentro” da série literária brasileira e que o faz presença constante, embora modificado, deglutido, refratado, por assim dizer (PELLEGRINI, 2007, p. 150-151).

Pellegrini sugere que, além de as técnicas de representação realistas serem muitas, elas, também, transformam-se de acordo com cada contexto histórico em que são produzidas, em termos literários, o que permite que o realismo formal se dinamize para corresponder as diferentes exigências, demandas e problematizações da cultura em um determinado momento histórico.

A metáfora proposta por Pellegrini aproxima-se, também, da definição do fenômeno físico da refração propriamente dito para indicar o próprio trabalho estético com a matéria narrativa que advém da realidade referencial ao se tornar discurso literário.

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 (PELLEGRINI, 2009, p. 22, grifos no original).

A partir da comparação com a definição dada pela Física, ressaltamos, no processo criativo da obra realista, que a passagem de um meio para outro, mais especificamente do campo fenomênico para o âmbito da literatura, resulta na alteração dos aspectos constitutivos da realidade referencial. Nesses termos, conforme sugere Pellegrini, não haveria uma mera transposição da realidade na ficção literária, mas uma transfiguração por meio da linguagem verbal que se realiza estética e socialmente como literatura.

Para melhor compreender esse processo de refração das realidades no realismo formal, pode-se estabelecer a seguinte analogia: um hambúrguer não é uma vaca somente porque ele é feito de carne bovina, pois o processamento industrial que foi submetido é capaz de ressignificar sua forma elementar, mesmo que guarde algo em comum com uma vaca, a saber, a carne. Da mesma maneira que o hambúrguer não é uma vaca, o realismo não é tal e qual a realidade referencial.

É importante ressaltar que Mikhail Bakhtin, antes de Pellegrini, já havia utilizado, metaforicamente, o conceito de refração para se referir às obras artísticas e literárias, que se valem de uma realidade referencial em sua elaboração estética.

[...] toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e refratar, numa certa medida, uma outra realidade” (BAKHTIN, 2014, p. 31).

Bakhtin compreende a relação entre representação realista e realidade referencial, a partir de uma associação entre reflexão e refração, que apontaria para uma tensão entre semelhanças e diferenças na construção estética da obra artística e literária de viés realista. Ao converter o referente em linguagem elaborada no âmbito das artes e da literatura, temos como resultado a afirmação da dimensão ideológica do signo linguístico, que impossibilitaria a produção de uma linguagem de tal forma translúcida que a representação e a realidade fossem consideradas idênticas.

Contudo, enquanto Bakhtin se vale da refração em um momento específico da discussão que propõe para tornar mais clara sua argumentação, Pellegrini faz da refração uma categoria de análise, de modo a sistematizar sua reflexão sobre o realismo formal, principalmente, a partir dessa metáfora conceitual.

A reflexão proposta, neste estudo, aproxima-se, em muito, da proposta de Tânia Pellegrini, porque compreendemos o realismo como uma estética literária que, fundamentalmente, constitui-se de um conjunto de diferentes técnicas de representação, ou, para utilizar outras expressões também válidas, procedimentos estéticos, métodos narrativos, modos representacionais.

Entretanto, vale ressaltar que, anteriormente ao trabalho de Pellegrini, Ian Watt já havia pensado o realismo como “[...] a soma das técnicas literárias através das quais o romance imita a vida” (WATT, 2010, p. 33). Ao afirmar o realismo como uma característica do gênero romanesco, Watt compreende o realismo formal como procedimentos narrativos que colocam em cena as circunstâncias da vida moderna.

Logicamente, para nós, a noção de técnica de representação não se confunde plenamente com os aspectos estruturais das obras literárias, conforme eram pensados pelos formalistas russos e pelos estruturalistas no século passado, de maneira a sugerir que o texto literário estaria, supostamente, fechado em si mesmo, autônomo de qualquer referência extraliterária. Portanto, formado, essencialmente, por elementos próprios da linguagem literária.

Ao contrário do que sugerem os formalistas e estruturalistas, Lukács, a partir de uma perspectiva hegeliano-marxista, afirma que

[...] a técnica artística, contudo, é apenas um instrumento para expressar com a máxima perfeição possível a reprodução criadora da realidade que resumimos no princípio da forma como forma de um conteúdo determinado, na função organizadora de um nível específico de particularidade por cada obra de arte (LUKÁCS, 1970, p. 176).

Para Lukács, a forma não está separada e não é separável do conteúdo expresso na obra de arte, porque a forma não tem uma substancialidade por si mesma, mas se estabelece na dependência do conteúdo, advindo de uma realidade, para reorganizá-lo esteticamente. Nesse sentido, a técnica artística, segundo a reflexão de Lukács, seria o elemento formal das convenções estéticas capaz de recriar uma realidade no âmbito das artes e da literatura.

Tomando como referência a definição de realismo sugerida por Raymond Williams (2003, p. 265), pensamos a técnica de representação realista como um modo específico de (re)elaborar, esteticamente, a concretude de uma realidade referencial, de modo a *trans-formar* a materialidade de uma realidade *pela* e *na* linguagem literária.

A partir dos estudos de Pellegrini (2007; 2009; 2012; 2018), sobretudo ao considerarmos a metáfora da refração, podemos estabelecer, por inferência, dois princípios fundamentais que orientariam as técnicas de representação realistas, os quais nomeamos como o princípio da multiplicidade e da transformação.

Como há diversas materialidades capazes de expressar uma realidade, como, por exemplo, dados factuais, aspectos psíquicos, mentais e afetivos, elementos socioculturais típicos de uma determinada região, há, portanto, diferentes técnicas de representação realistas, o que se refere ao princípio da multiplicidade³⁶.

Auerbach, no ensaio *A cicatriz de Ulisses*, presente no livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, já havia observado que a representação literária comprometida com as realidades não se realiza esteticamente de uma mesma forma, mas

[...] dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimentos de outras, faltas de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 2015, p. 20).

Mais do que considerar apenas os dois estilos apontados por Auerbach como, efetivamente, técnicas representacionais do realismo formal, interessa-nos reconhecer que o filólogo e crítico literário alemão, de algum modo, já tivera a

³⁶ Não há ainda um estudo que se proponha a mapear as diversas técnicas de representação realistas existentes na ficção literária. No entanto, a partir dos romances brasileiros, bem como dos estudos teóricos, como, por exemplo, de Tânia Pellegrini (2007, p. 153) e de Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 53), podemos indicar algumas técnicas representacionais, como, a título de exemplificação, o documentalismo, o naturalismo, o regionalismo e o “intimismo” (ou introspeccionismo, como discutiremos posteriormente).

percepção crítica da multiplicidade como aspecto fundamental das representações literárias das realidades³⁷.

Também Wayne Booth (1980, p. 72-75), em *A Retórica da ficção*, indica a multiplicidade como característica do realismo formal ao estabelecer que haveria quatro diferentes formas de realismo, a saber: (i) as produções literárias realistas que buscam elaborar representações objetivas, totalizantes e fiéis à realidade exterior; (ii) as que pautam suas representações a partir das sensações para nelas encontrar certo teor de realidade; (iii) as que acreditam que as narrativas realistas devem espelhar, em sua constituição estética, o modo como a própria vida se apresenta aos seres humanos, seja pela presença do acaso, seja por finais inconclusos, por exemplo; e, por fim, (iv) as que tomam como princípio norteador de suas construções representacionais determinadas finalidades, como, por exemplo, o didatismo ou a ilusão de realidade, como efeito estético experienciado pelo leitor.

Nesses termos, na perspectiva teórica que assumimos, antes de nos perguntarmos sobre o que é o realismo formal, na busca por uma definição extensiva das diversas manifestações realistas que há no âmbito da literatura, é preciso considerarmos qual realismo nos referimos ou, em outras palavras, qual técnica de representação realista tomamos como referência. Acreditamos que seja mais coerente pensar que cada técnica de representação expressa um conceito diferente e específico de realismo, para além do conceito amplo, óbvio e pouco esclarecedor que define o realismo como a representação das realidades.

O princípio da transformação diz respeito às (re)criações das técnicas representacionais no processo sócio-histórico. As circunstâncias sociais, os fatores políticos, as tecnologias disponíveis, as mentalidades e as ideias que circulam em cada época possibilitam o surgimento de determinadas necessidades de expressão que podem ressignificar os modos de colocar as realidades em cena por meio da literatura.

Antes de Pellegrini, Lukács já tinha a consciência de que “[...] os problemas da evolução da técnica artística são determinados pelo desenvolvimento social” (LUKÁCS, 1970, p. 176), de modo a salientar que a técnica representacional não se configura como um conjunto de procedimentos estéticos prontos e acabados

³⁷ Beatriz Jaguaribe (2007, p. 17), em seu livro *O choque do real: estética, mídia e cultura*, também afirma que os modos representacionais do realismo formal são diversos.

poderiam ser transmitidos ao longo do tempo, mas aponta para as modificações nas técnicas artísticas e literárias diante das transformações sociais.

A título de exemplificação, podemos citar a questão da técnica naturalista na ficção brasileira³⁸. Ao analisarmos mais detidamente as realizações estéticas das obras literárias de viés naturalista, conforme discutido na seção 2.2, é possível notar que, para além do projeto estético-ideológico de instaurar uma literatura pautada na objetividade científica, o naturalismo parece ter se caracterizado bem mais pela crueza, pelo rebaixamento, pelo excesso e pela marginalidade.

Nos romances do século XIX, como, por exemplo, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, a técnica naturalista constrói o excesso por meio de representações que explorem, de modo explícito e dilacerante, a condição de seres humanos animalizados, fundamentada em concepções deterministas. Já no romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1938, a vida dos retirantes nordestinos é trabalhada, literariamente, por meio do excesso da falta, principalmente falta de condições materiais que garantissem uma existência social digna. Orientada por uma perspectiva sociológica, a obra de Graciliano Ramos construiria um naturalismo em negativo, em que as marcas de ausência na vida dos personagens são tantas que, contraditoriamente, produz-se um efeito estético de intensidade, de *muita* escassez.

A partir dos anos 1960, sobretudo com as obras de Rubem Fonseca (1925-), como, por exemplo, *Feliz Ano Novo* (1975) e *O Cobrador* (1979), a técnica naturalista reaparece sob a denominação de brutalismo, segundo a nomenclatura sugerida por Alfredo Bosi (1977). A técnica naturalista ganha novos contornos nesse momento de nossa história literária pela ênfase na representação brutal, degradante e rebaixada da violência presente na vida cotidiana dos grandes centros urbanos, em grande crescimento nesse período.

Para além desses dois princípios que podemos abstrair dos estudos de Tânia Pellegrini, propomos um terceiro, que seria o princípio da associação. Ao admitir a existência de várias técnicas representacionais no realismo formal, haveria a possibilidade de uma mesma obra literária se valer de duas ou mais técnicas para a sua construção estética.

³⁸ Para uma discussão crítica mais aprofundada sobre a técnica de representação naturalista na literatura brasileira, sobretudo na ficção contemporânea, consulte nossa dissertação de mestrado *O naturalismo como técnica de representação realista: uma proposta teórica para BaléRalé, de Marcelino Freire* (SILVA, 2016).

Um bom exemplo para se refletir sobre o princípio da associação é *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Podemos observar, nessa obra literária, por exemplo, o uso da técnica regionalista, ao colocar em cena o sertão do norte de Minas Gerais, juntamente com a técnica intimista, ao representar em primeira pessoa as memórias de Riobaldo do tempo em que era jagunço.

Ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem... Com isso minha fama clareia? Remei vida solta. Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra. Vaqueiros? Ao antes – a um, ao Chapadão do Urucuia – aonde tanto boi berra... Ou o mais longe: vaqueiros do Brejo-Verde e do Córrego do Quebra-Quinaus: cavalo deles conversa cochicho – que se diz – para dar sisado conselho ao cavaleiro, quando não tem mais ninguém perto, capaz de escutar. Creio e não creio. Tem coisa e cousa, e o ó da raposa... Dali para cá, o senhor vem, começos do Carinhanha e do Piratinga filho do Urucuia – que os dois, de dois, se dão as costas. Saem dos mesmos brejos – buritizais enormes. Por lá, sucuri geme. Cada surucuiú do grosso: voa corpo no veado e se enrosca nele, abofa – trinta palmos! (ROSA, 1994, p. 36).

Inicialmente, Riobaldo volta-se para a sua própria história e, diante de seu envelhecimento atual, rememora a vida que teve ao ser jagunço, muito impulsionada pelos desprendimentos. Em diálogo com o narratário, Riobaldo segue em um comentário sobre os vaqueiros da região, as localidades e a fauna que habita aquele sertão, possibilitando, ao leitor, a percepção estética de determinadas características desse espaço geográfico, entrelaçadas à subjetividade do narrador-personagem.

Juntamente com o princípio da transformação, a possibilidade da combinação de técnicas representacionais apontaria para uma concepção de realismo formal que enfatiza essa estética literária como dinâmica, tanto por se inserir no movimento histórico-cultural da sociedade, como por apresentar certa flexibilidade de realização estética. Nesses termos, essa dinamicidade poderia ser um dos fatores que contribuíram para a permanência do realismo formal na ficção ocidental e, em especial, no romance, ao indicar a possibilidade de o realismo formal acompanhar o fluxo histórico e as transformações das necessidades expressivas que advém dele.

3.3 Relações (tensivas) entre realismo formal, realidade e linguagem

Não é um consenso no âmbito dos estudos literários que o realismo formal seja uma categoria válida para pensar, criticamente, as obras literárias, sobretudo aquelas

que não estariam diretamente ligadas ao movimento realista de fins do século XIX. Segundo Beatriz Jaguaribe, sob muitos aspectos, haveria dois principais posicionamentos críticos quanto à (i)legitimidade do realismo formal.

Em linhas gerais, os que aderem aos ideários estéticos do realismo enfatizam uma conexão vital entre representação e experiência da realidade. Os que se opõem à legitimação privilegiada dos códigos realistas insistem que o “realismo” é uma convenção estilística como outras que, entretanto, mascara seus próprios processos de ficcionalização justamente porque as normas de percepção cotidiana se medem pela naturalização da “visão de mundo” realista do momento (JAGUARIBE, 2007, p. 15).

O realismo formal é acusado, por aqueles que não o acreditam ser um caminho válido para analisar, criticamente, determinadas obras literárias, de falsificação, por criar uma aparência que ludibrie o leitor, fazendo com que acredite estar diante da própria realidade. Crença essa que seria construída por meio, principalmente, da ocultação da ficcionalização do texto literário. Mentiroso e desonesto, o realismo formal deve ser denunciado como trapaça, fraude e impostura de pouca ou sem relevância para as possibilidades de leitura crítica das obras literárias.

Sobretudo em *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo* (1984), Flora Süssekind parece assumir, conforme já explanado na seção 2.2, esse posicionamento crítico de recusa ao realismo formal (ou, pelo menos, recusa a determinado modo de construção realista), por indicar que as obras do naturalismo ideológico estariam presas em um ciclo vicioso que camufla a diversidade como marca da sociedade e da cultura brasileira em prol da afirmação ideológica da identidade nacional. O eterno retorno do naturalismo na literatura brasileira, para além de ser um entrave em seu desenvolvimento, impediria que a ficção de viés realista conseguisse se defrontar mais diretamente com as realidades socioculturais do país em sua complexidade.

Outro crítico literário que, declaradamente, posiciona-se contrário ao realismo formal, inclusive de forma muito mais veemente do que Süssekind, é Biagio D’Angelo, que, em *Páginas da vida? Entre mimesis, Stendhal e reality show*, presente no livro *Novos realismos*, afirma que

[...] falar de “realismo” representa uma categoria hoje insuficiente no âmbito literário e cultural. Se não fosse pela preocupação do risco de irmos para a fogueira, poderíamos dizer que o “realismo”, nas artes,

não existe, não pode existir. O realismo é o termo abstrato, utilizado como normal aberração. Em particular, desde o ponto de vista ficcional, o pretendido realismo literário, que desde o colégio aprendemos a deleitar, provoca, na verdade, um jogo enganador e decepcionante (D'ANGELO, 2012, p. 229).

D'Angelo aponta para o realismo formal como uma impossibilidade de concretização estética no âmbito da literatura, o que resulta na afirmação de sua inexistência nas obras literárias. O realismo formal seria apenas uma abstração conceitual de teóricos e de críticos literários que, pela repetição exaustiva e disseminada, culturalmente, desde a formação inicial dos leitores, fazem crer como aceitável uma noção sem fundamentos.

O professor e pesquisador argumenta que “[...] o(s) realismo(s), de qualquer natureza que eles se apresentem, não podem ‘representar’ a realidade, porque eles, braquilogicamente, não ‘são’ a realidade” (D'ANGELO, 2012, p. 232). Essa forma de racionalizar indica que se o realismo formal não pode representar aspectos reais porque não é a realidade, então, a condição para que o realismo coloque a realidade em cena é que ela seja a própria realidade. Nesses termos, supõe-se que todas as manifestações realistas buscariam apenas uma relação de identificação precisa entre representação literária e realidade.

Em outra passagem, D'Angelo salienta que “[...] o realismo não existe enquanto posição ‘fotográfica’ perante a realidade autêntica: seria como reduzir a beleza e a complexidade do real em um bloco de páginas ou um quadrado inflexível de uma tela” (D'ANGELO, 2012, p. 240). Sob muitos aspectos, a expressão “posição fotográfica” aponta para o realismo formal como cópia fiel e duplicação objetiva da realidade, o que aproximaria a compreensão de D'Angelo das do projeto estético-ideológico realista do século XIX, sem que se ressalte as transformações históricas do realismo formal. Por considerar as formulações do movimento realista como pressuposto de sua reflexão, o estudioso de literatura chega a afirmar que “[...] a literatura do século XX tem demonstrado amplamente a falência da narrativa realista” (D'ANGELO, 2012, p. 236).

Segundo Pellegrini (2009, p. 26) e Scheel (2009, p. 89), a ficção posterior ao movimento realista do XIX não deixou de colocar as realidades em cena por questionar os modelos representacionais consolidados, tradicionalmente, os quais se fundamentam, essencialmente, na *imitatio* latina. Sob muitos aspectos, o que foi abandonado pela produção literária a partir do século XX é um determinado conceito

de realismo, pautado na transposição translúcida, imparcial e totalizante da realidade para o universo literário, não o realismo formal em si, que se refere a todas as suas possibilidades de representação de uma realidade.

Do mesmo modo, foge à discussão de D'Angelo o fato de o realismo formal não esgotar toda a sua potencialidade, a partir da ficção do século XX, quando há a problematização dos fundamentos do projeto estético-ideológico do movimento oitocentista. Isso pois, o realismo formal, em sua dinamicidade, tem a capacidade de se reinventar nos diferentes contextos históricos. O problema não seria o realismo formal, como afirma D'Angelo, mas, sim, o próprio conceito limitado de realismo que o referido crítico literário utiliza com a finalidade de desconstruir o discurso literário, crítico e teórico que se pauta na afirmação de aspectos realistas.

No livro *Novos realismos*, Michele Sales dedica-se a analisar, criticamente, a literatura de viés realista produzida no país a partir dos anos 1970 até os dias atuais. Especificamente em um dos capítulos, *Um olhar para o realismo: da Geração de 70 aos novos realistas*, salienta os questionamentos da objetividade, da fidelidade e da neutralidade como aspectos norteadores do realismo que implicaram reformulações teóricas acerca do realismo formal no século XX.

[...] desferido, assim, o primeiro golpe contra o paradigma do olhar objetivo, imparcial e absoluto da arte realista [por meio do Impressionismo], a teoria realista da arte foi absorvendo inúmeras revisões e deixando para trás tudo aquilo que a vinculava à ciência, à objetividade e à imparcialidade (SALES, 2012, p. 264).

A problematização do paradigma realista que encontra na cópia precisa da realidade a base elementar de sua representação não resulta na extinção do realismo formal, como se o realismo, por ser uma grande mentira, tivesse seus aspectos constitutivos destruídos ao ser desmascarada. Segundo Sales, essa mudança de perspectiva, no século XX, permitiu uma renovação do realismo formal ao ser repensado, indicando que o realismo formal foi revitalizado; não, aniquilado.

Peter Gay, inclusive, afirma que grandes romancistas do início do século XX, como, por exemplo, James Joyce (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922) e Virginia Woolf, “[...] também eram, claro, realistas à sua maneira; o romance realista nunca desapareceu. Mas eles expandiram o alcance daquilo que julgavam pertencer à realidade disponível aos criadores de ficção” (GAY, 2010, p. 26). Para Peter Gay, o realismo não apenas mudaria os seus modos de elaboração estética no século XX,

mas aumentaria, também, as possibilidades de percepção do que possa ser a própria realidade que poderia ser, representacionalmente, expressa na literatura. Nesses termos, sugere-se que o realismo formal teria se ampliado com as propostas estéticas do século XX.

Como aponta Jaguaribe, a arte de vanguarda produzida em fins do século XIX e, sobretudo, no início do século XX, teve como um dos seus objetivos, que orientou sua busca pelas inovações estéticas,

[...] desmontar a naturalização da realidade e do real apoiada nos códigos estéticos do realismo da verossimilhança, insistindo no caráter construído da realidade e na possibilidade de se vislumbrar outro real no estranhamento artístico experimental (JAGUARIBE, 2007, p. 31).

O experimentalismo vanguardista não implica na negação irrestrita das realidades, o que indicaria, em última instância, uma dicotomia entre realismo formal e experimentalismo. Pelo contrário, busca desnaturalizar a perspectiva artística e literária que pretende representar a realidade de maneira objetiva, totalizante e unívoca, a fim de, nesse processo criativo e crítico, (re)encontrar outras dimensões de realidade até então esquecidas, desvalorizadas e/ou desconhecidas.

Oscar Tacca (1983, p. 69) enfatiza as transformações estético-ideológicas da produção literária do século XX a partir da crise do narrador onisciente, que é de fundamental importância para a constituição estética do romance oitocentista, em especial, o romance realista-naturalista. Para o teórico da Literatura,

[...] em resumo, duas reservas graves se suscitaram contra a onisciência. A primeira, por se tratar de um modo de percepção e de conhecimento antinatural: ao homem não foi dado o dom da ubiquidade nem o da penetração...[...] A segunda reserva radica na impossibilidade de abarcar a vastidão de conhecimento que um drama (que o mais ínfimo segmento de um drama) implica (TACCA, 1983, p. 70).

As características atribuídas ao narrador onisciente, como, por exemplo, a capacidade de tudo saber, por poder estar em todos os espaços, simultaneamente, não condiz com o modo que os seres humanos apreendem as realidades. Contrariamente, tal compreensão estética parece projetar sobre o narrador a concepção teológica de onipotência, de onipresença e de onisciência de Deus, que,

justamente por essas qualificações, estaria situado fora das relações de espaço-tempo das realidades propriamente humanas.

Essa compreensão crítica permite-nos notar que a crise do realismo geracional implica na problematização do conceito de realismo como fidelidade especular da realidade e, conseqüentemente, da técnica representacional pautada na objetividade imparcial da onisciência narrativa. Nesses termos, sugere-se que a crise de um realismo é, por sua vez, a crise de um conceito de realismo, o qual está, diretamente, relacionado a uma técnica de representação.

Com o posicionamento crítico assumido, neste trabalho, não negamos que o realismo formal seja uma convenção estética, que buscaria certa ilusão referencial, ou, em outras palavras, que o realismo formal não passaria de uma ficcionalização que se aproxima das realidades sem se confundir plenamente com elas. Na verdade, discordamos de posicionamentos críticos que afirmam o realismo formal como um jogo ilusório, concluindo, assim, que se trata de uma falha no sistema literário, ou que terminou após o movimento literário oitocentista ou que nunca existiu efetivamente.

Pensar teórica e criticamente o realismo requer uma consciência de tratar-se de um construto de linguagem. Portanto, perguntar-se sobre o conceito de realismo é, por consequência, compreender os aspectos constitutivos da linguagem humana e, mais especificamente, da linguagem artística e literária, em sua relação (tensiva) com a realidade referencial. Robert Alter reconhece que

[...] palavras e coisas, na verdade, são radicalmente diferentes em espécie e, assim, a mimese nunca é uma reprodução direta da realidade, mas, antes, uma maneira de trazer à mente do leitor – através de complexas cadeias de indicadores verbais – a ilusão de pessoas, de lugares, de situações, de eventos e de instituições convincentemente semelhantes àqueles que encontramos fora da esfera da leitura (ALTER, 1998, p. 136).

As palavras não são as coisas, sobretudo porque a materialidade da língua não coincide com a concretude transitória das realidades factuais, ou, ainda, porque as palavras, para manterem sua função comunicativa, somente são capazes de ressaltar os aspectos semelhantes entre coisas, mas que, em última análise, são diferentes, a fim de agrupar esses elementos sob a força expressiva de uma mesma palavra. A título de exemplificação, cada cadeira existente tem certas singularidades que são

ocultadas, quando se emprega a mesma palavra (no caso, “cadeira”) para designar esses objetos.

A narradora do romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, afirma que “[...] o nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa” (LISPECTOR, 2009, p. 140). Em outra passagem, pontua que “[...] a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho” (LISPECTOR, 2009, p. 175). No ponto de vista de G.H., a palavra nunca adentra a realidade concreta da coisa para que possam se encontrar tão proximamente, a ponto de se unirem. Pelo contrário, há sempre uma lacuna entre ambas, fazendo da linguagem uma busca pelo inatingível ao pretender comunicar a coisa.

Por isso, o realismo formal, que é elaborado *por meio das e nas* palavras elaboradas literariamente, não pode ser uma cópia fiel de uma realidade. Entretanto, diferentemente do que afirma D’Angelo (2012, p. 232), a consciência da dissonância entre a linguagem verbal e o mundo não impossibilita que sejam criadas representações literárias de uma realidade referencial, porque representação não é sinônimo de réplica perfeita da realidade. Como assegura Scheel, “[...] ao contrário, [a representação] deve ser uma forma ativa de re-significação do mundo e de reordenação do real” (SCHEEL, 2009, p. 89).

É na divergência entre palavra e coisa que o realismo constrói suas representações refratadas das realidades, para retomar a metáfora de Pellegrini. A representação de viés realista, se pensada de acordo com a discussão de Scheel, não seria um processo nem de *trans-posição*, no sentido de migrar uma realidade, em sua integralidade, para a literatura, e nem de *trans-criação*, entendido como transferência fidedigna de uma realidade para a escrita (literária). Trata-se muito mais de *trans-formação*, porque há uma mudança nas configurações dos aspectos reais ao tornarem-se palavra literária, o que, como lembra Raymond Williams (1979, p. 101), é fruto de um processo de mediação no trabalho estético com a matéria referencial.

Conforme indica Wolfgang Iser, “[...] quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites” (ISER, 2002, p. 958). Não seria coerente compreender o realismo formal somente como duplicação da realidade, tampouco como ilusão imaginativa, porque o próprio processo de ficcionalização literária se realiza pela violação das fronteiras, sempre nebulosas,

entre realidade e ficção. Em outras palavras, o realismo formal parece concretizar-se, esteticamente, por meio da tensão e da ambiguidade entre os aspectos reais, representados na obra literária, e a dimensão ficcional, própria da criação artística e literária.

Nesses termos, as técnicas de representação realistas seriam diferentes estratégias, ao nível da linguagem, da narrativa e da representação, para a construção estética do jogo ficcional que flerta com as realidades para ressignificá-las no texto literário. Scheel sugere que a dimensão simbólica e polissêmica da linguagem e, por consequência, das criações artísticas e literárias, como modalidades específicas de linguagem, são desconsideradas ao se acreditar na confluência entre, de um lado, as palavras e, outro lado, os seres, as práticas e os valores do mundo humano.

Representar é sempre da ordem do dizer. Mas acreditar que este dizer atravessa a superfície das coisas, que as palavras podem substituí-las, que a linguagem é capaz de perfazer todas as contradições, todos os estranhamentos, todas as particularidades do real, é se alienar em relação a uma dimensão fundamental da criação estética e da própria linguagem: o caráter simbólico e polissêmico do sentido (SCHEEL, 2009, p. 88).

Se, por um lado, a realidade é repleta de contradições, de incongruências e de lacunas; por outro, a linguagem é polissêmica e opaca, sugerindo a não predominância em ambas de uma unicidade que, de modo mais seguro e previsível, pudesse garantir a correspondência precisa e imediata entre essas duas instâncias, a saber, a realidade e a linguagem.

A ideia de que as palavras podem comunicar exatamente uma realidade referencial traz consigo a concepção de linguagem verbal apenas como instrumento, a qual garante a execução do processo representacional, sem nada interferir em sua criação estética. Metaforicamente, nessa compreensão conceitual, a linguagem seria um sistema de encanamento que conduziria a realidade até a obra literária de maneira unidirecional. Essa concepção estática de linguagem relaciona-se a uma concepção de realidade entendida como uma dimensão coesa, teleológica e dada *a priori*, conforme os pressupostos das ciências positivistas do século XIX.

Entretanto, a tomada de consciência da linguagem em seu aspecto simbólico, ambíguo, arbitrário e ideológico leva-nos a reconhecer os limites e as limitações para que as construções verbais expressarem, de modo representacional, as realidades,

seja de forma literária ou não. O sentido produzido *pela* e *na* linguagem não é unívoco, translúcido e ausente de marcas subjetivas e sociais para que seja capaz de reconstituir uma realidade com exatidão e em totalidade.

Principalmente a partir do século XX, as novas ideias filosóficas, científicas, tecnológicas e políticas que vieram com, por exemplo, o Materialismo Histórico-Dialético e a perspectiva revolucionária, a Psicanálise, a Linguística, a Filosofia da Linguagem, a Fenomenologia, a Teoria da Relatividade Geral, a Física Quântica, a Ciência da Computação, bem como a experiência traumática das duas Grandes Guerras Mundiais possibilitaram, de alguma maneira, a problematização, a revisão e a reinvenção de paradigmas relacionados tanto ao conceito de realidade, como de linguagem.

Sob muitos aspectos, a instabilidade, a dinamicidade, o incontrolável, a contingência e a dimensão de construção social marcam a percepção de que o ser humano elabora de sua própria realidade e de sua linguagem, a partir, sobretudo, do século XX. Conjuntamente à emergência dessas transformações no pensamento e nas práticas sociais que se instaura, de modo mais incisivo, a crise da representação, como posicionamento crítico de se colocar em xeque os modelos tradicionais de representação, fundamentados na duplicação especular da realidade.

Nesses termos, parece haver forte conexão entre representação, realidade e linguagem, uma vez que as mudanças profundas na compreensão compartilhada, socialmente, do que sejam as realidades e a linguagem, implicaram, também, em renovações no âmbito da representação. Se as palavras e, conseqüentemente, as representações literárias, que são construções verbais, não são idênticas às realidades, isso não significa que não haja relações entre essa tríade. Na perspectiva assumida por Jaguaribe,

[...] o real somente pode ser apreendido após a filtragem cultural da linguagem e da representação. Enquanto existência do mundo além e fora do nosso ser, o real tanto ultrapassa como permeia nossas experiências. Se, nesses termos, o real é a existência de mundos que independem de nós, a realidade social, em contraste, é uma fatia do real que foi culturalmente engendrada, processada e fabricada por uma variedade de discursos, perspectivas dialógicas e pontos de vista contraditórios. Envolto numa realidade construída socialmente, buscamos simbolizar e produzir significados por meio de narrativas, imagens e representações (JAGUARIBE, 2007, p. 101).

Segundo Jaguaribe, haveria duas dimensões fundamentais dos aspectos reais: uma, denominada de real, cuja existência independe de nós, seres humanos, e, por isso mesmo, está para além de nossos projetos, vontades, sentimentos e enunciações; outra, nomeada de realidade, que se coloca como uma parte do real construída social e culturalmente *por meio da e na* linguagem. Nessa perspectiva, o real e a realidade não são duas instâncias dissociadas e dicotômicas, uma vez que uma realidade é o fragmento do real, simbolizado, a partir dos interesses, das habilidades, dos conhecimentos e, porque não dizer, dos afetos humanos.

Enquanto o real não se deixa conformar às dinâmicas languageiras, são nas realidades que as relações com a linguagem e com a representação fazem-se notar e, por isso, o *locus* em que se situa o realismo formal, como produção cultural. A linguagem é um meio simbólico, não apenas no sentido de um instrumento para efetivar as relações humanas, mas, principalmente, como espaço em que os sujeitos habitam, para construir múltiplas esferas de realidade; ao mesmo tempo em que, dialeticamente, a linguagem habita em nós, seres humanos, como traço definidor de nossa condição de existência.

A título de exemplificação, a realidade de lugares que não são apreendidos pelos nossos órgãos dos sentidos no aqui-agora, somente existem presentificadas a nós *por meio da e na* linguagem verbal. No momento em que enunciamos esses espaços, nossa mente e nosso corpo são capazes, inclusive, de manifestar determinadas alterações, ao nível dos pensamentos e dos sentimentos, pois, naquele instante, vivenciamos nossa produção discursiva.

Como uma realidade é fabricada *pela e na* linguagem e há diferentes possibilidades e modos de se usar a linguagem para a construção de significados que culturalize o real, podemos, então, afirmar que a experiência humana é capaz de gerar diversas realidades³⁹. Entretanto, essas realidades não existem, anarquicamente, mas são limitadas por determinadas relações de poder, as quais buscam exercer o controle em prol determinados interesses ideológicos, o que não acontece sem que

³⁹ É preciso ressaltar que, para além da realidade, constructo humano, há o real, que existe, independentemente, das formulações discursivas. Considerar essa distinção é fundamental para que não se afirme possíveis generalizações que concluem, de modo apressado, que tudo o que o ser humano vivencia é da ordem da linguagem e, por conseguinte, as realidades são apenas uma dimensão construída pela mente humana. Se nossa cognição é parte fundamental na percepção de um carro em alta velocidade, independentemente do que possamos projetar em nossa mente, se permanecermos na frente de um carro que está vindo em nossa direção, seremos tragicamente atingidos por esse veículo.

haja certas tensões, disputas e transgressões, no interior da própria sociedade para desafiar o poder estabelecido em um dado momento sócio-histórico.

Bakhtin pontua que “[...] o meio social deu ao homem as palavras e as uniu a determinados significados e apreciações; o mesmo meio social não cessa de determinar e controlar as reações verbalizadas do homem ao longo de toda sua vida” (BAKHTIN, 2017, p. 86). É na tensão e na contradição entre disponibilizar a linguagem verbal, em suas potencialidades, aos membros da sociedade e, ao mesmo tempo, controlar, administrar e delimitar os usos sociais das palavras que as relações entre indivíduo, sociedade e linguagem estabelecem-se dialeticamente.

Como afirma Michel Foucault, ao refletir sobre o discurso, compreendido como elaboração da linguagem verbal que se efetiva como prática social,

[...] em toda sociedade a produção de discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e distribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1999, p. 8-9).

Uma das motivações, entre outras, para determinados poderes, sobretudo de ordem institucional, monitorarem quem, quando, o que e como é permitido dizer é para que as realidades sociais sejam vivenciadas de maneira a garantir, ideologicamente, a manutenção do *status quo*. Cercear a produção discursiva resulta na restrição da construção de realidades, uma vez que a linguagem é um dos fatores que contribuem na elaboração de realidades.

No romance *Angústia*, encontramos a seguinte passagem: “[...] muitos crimes depois da revolução de 30. Valeria a pena escrever isto? Impossível, porque eu trabalhava em jornal do governo” (RAMOS, 2004, p. 94). O narrador Luís da Silva aponta para os acordos e os monitoramentos do Estado, em especial o governo de Getúlio Vargas, sobre os meios de comunicação de massa para o controle das informações que poderão circular socialmente. Nesse sentido, a ação individual de Luís da Silva está, em seu trabalho, constrangida pelas dinâmicas institucionais, que impossibilitam uma crítica contundente ao governo.

Inês Lacerda Araújo, em seu livro intitulado *Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem*, discute as relações entre linguagem e realidade em diferentes perspectivas da Filosofia e da Linguística, apontando ainda para a necessidade da linguagem na experiência humana da realidade.

Hoje diríamos que sem a linguagem, sem algum tipo de semiotização codificadora, a "realidade" ficaria ininteligível. As situações motivam a ação e o conhecimento, evidentemente, a realidade não é maquinação ou elucubração mental. Porém sem a linguagem nomeando, designando, situando, esclarecendo, discriminando, recortando, afirmando, etc., enfim, sem algum tipo de semiose, isto é, de processo sógnico, até mesmo a mais simples das intervenções do homem no mundo seria impraticável (ARAÚJO, 2004, p. 38-39).

Se a linguagem é condição para a ação dos seres humanos no real, a fim de a tornar realidade, então, a linguagem é um fator importante para a formação de sociedades e culturas humanas. Sem os processos linguageiros e, sobretudo, linguísticos não há como efetivarmos relações sociais, bem como transformações materiais e simbólicas que sejam capazes de estabelecer uma sociedade entre um agrupamento de indivíduos, pois a linguagem, como afirmam Peter Berger e Thomas Luckmann, “[...] constitui o mais importante conteúdo e o mais importante instrumento de socialização” (BERGER; LUCKMANN, 2011, p. 173).

Entretanto, não podemos supor que primeiro a linguagem arquiteta uma realidade para, em um segundo momento, os indivíduos atuarem. As realidades não são estáticas, mas, sim, instâncias em processo, uma vez que sua constituição contínua se realiza com a intervenção humana sobre os espaços, os seres, os valores, as práticas sociais e os discursos.

As esferas de realidade são controladas, mas isso não quer dizer que os indivíduos, como seres sociais, são, irrevogavelmente, subordinados às regras sem resistir, confrontar e, em certa medida, ressignificar a ordem estabelecida; justamente, porque há a possibilidade da intervenção, ainda que seja limitada e demande responsabilidades.

Enquanto uma forma específica de pensamento, de racionalidade criativa, a imaginação cumpre uma função importante no processo de enfrentamento das organizações reguladoras da sociedade, pois, como afirma Siches, o ser humano, “[...] para criar algo novo, para modificar o que recebeu [socialmente], precisa ser capaz de emancipar-se parcialmente do que recebeu e aprendeu dos demais” (SICHES, 1968, p. 315).

A emancipação referida por Siches é possível por meio da imaginação, a qual nos permite acreditar que a vida não precisa ser exatamente da forma como ela é ideologicamente organizada no momento histórico em que vivemos e, com esse

ímpeto, podemos buscar alternativas de modos de vida. A sociedade impõe determinadas concepções ideológicas, padrões culturais e práticas sociais a serem seguidas, que, pela imaginação, torna-se possível que, pelo menos, alguns indivíduos, não obstante por meio de movimentos sociais, vislumbrem a possibilidade de negá-los, concretamente, em suas vidas, gerando certas contradições e tensões no interior da sociedade.

Em entrevista, Jacques Rancière estabelece uma relação interessante entre política e imaginação, de maneira a indicar a relevância do processo imaginativo para a renovação política.

A imaginação é o poder de criar formas, e a política é um assunto de imaginação. A maneira como se ocupa uma rua, uma universidade, uma fábrica, cada vez é um novo desafio, e não só invenções ou fantasias. A imaginação entra em ação para construir, delimitar, organizar um espaço, dar outro ritmo ao tempo. É uma **faculdade estética**, o que não quer dizer que só cria poemas ou imagens, ao contrário, é necessária para encontrar novas organizações políticas (RANCIÈRE, 2018, *online*, grifos no original).

A imaginação possibilita projetar aspectos, em termos de vivências, de organizações e de construções, que não são, necessariamente, verificáveis no aqui-agora. Essas projeções imaginativas podem impulsionar indivíduos ou grupos sociais a agirem no espaço social para as tentar concretizar, como parte e participantes de uma esfera de realidade. Não significa que conseguirão atingir esse objetivo, porque certos projetos são até possíveis, mas também pouco prováveis que se realizem efetivamente.

O realismo formal não está, totalmente, “fora” das realidades, isto é, não está isolado das dinâmicas das realidades socioculturais, como, também, não está totalmente “dentro” das realidades a ponto de se confundir, indiscriminadamente, como elas, porque, parafraseando Adolfo Casais Monteiro ao pensar a literatura de modo geral, é preciso lembrar que o realismo formal “[...] participa da vida, mas não é a vida” (MONTEIRO, 1964, p. 29).

Em um movimento dialético, o realismo formal constitui-se a partir de elementos reais e, também, contribui, conforme afirma Jaguaribe (2007, p. 101), para a própria produção social das realidades, sem poder ser tomado, estritamente, como uma realidade factual. Se, por um lado, o escritor defronta-se com os aspectos reais para os elaborar, esteticamente, em sua obra literária, não raro a partir de uma perspectiva

(que se pretende) crítica; por outro lado, essa resignificação dos elementos reais, que se atualiza e efetiva-se no processo de leitura da obra literária, seria capaz de apontar para as fissuras, as fragilidades e as incoerências de determinadas realidades.

A obra e o mundo nela representado entram no mundo real e o enriquecem, e o mundo real entra na obra e no mundo representado tanto no processo de sua criação como no processo de sua vida subsequente, numa renovação permanente pela recepção criadora dos ouvintes-leitores (BAKHTIN, 2018b, p. 231).

De acordo com o pensador, entre o mundo representado, literariamente, e o mundo real haveria uma interação dialética, por meio da qual ambos se renovam e resignificam-se pelo fluxo das relações que estabelecem, possibilitando sugerir que essa interação contribui para as dinâmicas que garantem a vitalidade desses mundos no processo sócio-histórico.

Uma das formas de o realismo formal contribuir com a fabricação social de realidades poderia ser por meio da potência crítica para reelaboração de imaginários sociodiscursivos que influenciam na concretização das relações e que forjam as realidades, bem como por meio do olhar desautomatizado que busca enxergar para além das aparências ritmadas pelo fluxo da vida cotidiana, uma vez que, como afirma Pellegrini (2018, p. 59), aparentemente sob influência de Lukács (1970, p. 248), o realismo constrói-se com representações em profundidade, no sentido de não se limitar a superficialidade imediata dos aspectos reais representados.

Não que as realidades imitam a representação realista em seu processo construtivo, uma vez que a literatura não oferece modelos prontos e acabados para que as pessoas conformem suas existências sociais a eles. A ficção de viés realista não formula utopias para garantir alguma resposta definitiva sobre a melhor forma de organização social; pelo contrário, lança-nos questionamentos, sem pretensões de responde-los⁴⁰.

⁴⁰ É importante ressaltar que a literatura realista pode se valer de utopias e de ideais políticos em sua elaboração representacional, como, por exemplo, no romance proletário, que busca disseminar socialmente as concepções e convicções comunistas e socialistas, sobretudo no que se refere à luta de classe. Como exemplo de romance proletário na ficção brasileira, podemos citar o romance *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado. Contudo, essas utopias não são construídas, em um primeiro momento, em uma obra literária, mas em instâncias filosófico-políticas para, depois, adentrar ao universo literário.

A literatura, como exercício da imaginação artística, e ainda a mimesis realista, como trabalho estético com o possível, segundo propõe Aristóteles, desloca-nos da experiência do presente imediato para nos permitir vivenciar, pela criação e pela leitura, a percepção da vida como possibilidade, sugerindo ser admissível a intervenção humana sobre os rumos da sua história. Vale retomar a advertência de Karl Marx.

Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos (MARX, 2011, p. 25).

Não se trata da crença em frases de efeito, como, por exemplo, “nós podemos tudo, basta querer”, tão divulgadas pela indústria cultural, com viés ideológico, marcadamente, neoliberal. A vida compreendida como possibilidade coloca-nos como agentes da história diante da conjuntura social construída historicamente, bem como da própria contingência. Afinal, nem tudo está pré-determinado, da mesma forma que nem tudo depende, exclusivamente, de nossa intervenção, mas entre esses dois extremos, haveria a possibilidade de realizar nossas escolhas, sem ter todas as alternativas para eleger.

A discussão da relação entre o realismo formal e as realidades leva-nos, também, a pensar sobre a referenciação em obras realistas, pois a linguagem, literária ou de outra dimensão discursiva, não apenas colabora no processo de formação de realidades, mas, também, pode fazer referência aos aspectos reais.

Para as concepções de realismo que se fundamentam na *imitatio* latina, existiria um referente fixo que o escritor escolhe e copia com precisão e fidelidade em termos representacionais, para que o leitor, posteriormente, apenas possa identificá-lo. Desconsiderando a polissemia, a linguagem literária seria reduzida a ocupar o lugar do referente, propondo-se a reconstituí-lo, perfeitamente, na obra literária.

Entretanto, Costa Lima (1981, p. 230) salienta haver proximidades e distanciamentos, na relação entre a realidade referencial e a representação literária. É na contradição entre semelhanças e divergências que o jogo representacional realista se concretiza esteticamente. Ademais, o teórico e crítico literário indica que não haveria

[...] uma referência fixa e “natural” – seja a alcançável por uma concepção de natureza, seja a estabelecida, como em Klein, por uma intencionalidade do criador – mas sim uma referência móvel, histórica e culturalmente cambiante (LIMA, 2014, p. 45).

Pela perspectiva de Costa Lima, a referência não é um dado único, definido e estático, plasmada de modo restrito ao texto literário. Seria, pois, uma construção dinâmica, influenciada pelos processos históricos de uma determinada cultura e sociedade. Essa mobilidade da referência permite o reconhecimento da linguagem verbal em sua polissemia, porque está atenta para a possibilidade, por exemplo, de uma mesma obra literária suscitar diversas leituras críticas, uma vez que a linguagem permitiria a percepção de diferentes referenciais. Se houvesse um referente inerte, não haveria outras possíveis leituras para além da localização dos aspectos representados na única realidade que lhes deu origem.

Nesses termos, Michael Riffaterre adverte que o leitor está implicado na referencialidade da obra literária:

O problema está em que os críticos também se deixam enganar: colocam a referencialidade no texto, quando de facto está no leitor, nos olhos daquele que vê – quando não é mais que a racionalização do texto operada pelo leitor. (RIFFATERRE, 1984, p. 101).

O leitor, como co-autor, tem a potencialidade de racionalizar sobre a obra literária, para estabelecer referenciais pertinentes a sua leitura crítica, de modo que sejam sustentáveis em termos argumentativos, uma vez que o texto literário possibilitaria a construção dos referentes sugeridos pelo leitor. Contudo, mais do que compreender que a referencialidade está restrita ao leitor, conforme sugere Riffaterre, acreditamos, a partir da proposta dialógica de Bakhtin (2014), ser na interação estética entre o texto literário, escrito por um autor, em um determinado momento histórico, e o leitor, como ser também situado historicamente, que a referencialização se efetivaria como processo ativo de se remeter a outras esferas de realidade que estão para além da produção literária.

Desse modo, a questão da referência seria mais um aspecto que aponta para a multiplicidade e a dinamicidade que marcam o realismo formal, uma vez que sua construção a partir da interação entre autor, obra literária e leitor, situados social e

historicamente, permitiria diferentes possibilidades de referentes para uma mesma representação realista.

4 INTIMISMO SOB A PERSPECTIVA DO REALISMO FORMAL NO ROMANCE BRASILEIRO

4.1 Problematizações teóricas sobre o intimismo

Uma das primeiras questões com a qual se depara, quando se pretende refletir sobre os aspectos teóricos referentes à representação literária que elabora, representacionalmente, a dimensão interior, subjetiva e psicológica dos personagens refere-se à nomenclatura empregada nas discussões teóricas, críticas e historiográficas, que se mostra sempre muito variada, conforme indica Raquel Laurino Almeida.

Em vista de o conceito de intimismo apresentar-se de forma distinta de acordo com diferentes autores, torna-se necessário esclarecê-lo. Alfredo Bosi (2006)⁴¹ fala em “introspecção romanesca”, enquanto que Lúcia Miguel Pereira (1992) adota a terminologia “literatura interiorizada”. Carlos Reis (2003) menciona “narrativa lírica” e “romance psicológico”. José Luis Foureaux de Souza Júnior (1995), por sua vez, Luciana Stegango-Picchio (2004) fazem uso do conceito de “intimismo”, enquanto que Antonio Candido (1977) utiliza o termo “romance de aproximação”. A descrição que fazem os autores acerca dos conceitos mencionados permite que se fale em romance intimista em todos os casos, pois é semelhante (ALMEIDA, 2011, p. 21-22).

Ainda que seja possível distinguir alguns nuances entre as diferentes designações utilizadas pelos estudos literários para se referir à ficção de cunho intimista, uma vez que sendo semelhantes, por definição, não são idênticas, é possível adotar, pelo menos inicialmente e para fins metodológicos, o termo “intimismo” para se reportar ao conjunto de obras literárias que é a referência para as discussões literárias em questão. Além de parecer-nos ser um dos termos mais difundidos na crítica literária para designar as obras literárias que representam a psique humana.

Sob muitos aspectos, o intimismo é compreendido, no âmbito dos estudos literários, como a representação da vida psíquica, em que se busca sondar as dinâmicas da alma humana, bem como o fluxo dos processos mentais, em sua dimensão consciente ou, até mesmo, subconsciente. Investiga-se a interioridade dos

⁴¹ Alfredo Bosi (2006), em *História concisa da literatura brasileira*, não só utiliza o termo “introspecção romanesca” para se referir às obras literárias que colocam em cena a psique humana, mas também outras denominações, como, por exemplo, “intimismo” e “romance de sondagem interior”.

personagens em seus sentimentos, percepções, pensamentos, desejos e conflitos existenciais.

Como discutido na seção 2.4, de modo geral, o conceito de intimismo é, frequentemente, pensado em oposição ao conceito de realismo. Tendência essa que, entretanto, não é observada, apenas, nos estudos de literatura brasileira, mas, também, indicada por Ian Watt (2010, p. 314), que tem como referencial as discussões teóricas sobre o gênero romanesco e, em especial, o romance europeu. O contraste entre as duas “modalidades estéticas” (chamemos dessa forma por enquanto) fundamenta-se em um conjunto de dicotomias, que se mostram imprecisas e questionáveis, sobretudo a partir do século XX, a saber: sociedade e indivíduo; objetividade e subjetividade; exterior e interior; e ação e repercussão interior.

As obras realistas colocariam em cena aspectos sociais predominantes em determinada conjuntura sócio histórica, os quais são tidos como dados objetivos, portadores de uma concretude essencial à formação de uma realidade. Nessa perspectiva, a sociedade parece configurar-se como a dimensão exterior ao indivíduo. Desse modo, como o espaço da ação humana no que diz respeito às práticas socioculturais.

Em contrapartida, o intimismo representaria o indivíduo que se volta para o universo íntimo e particular de sua subjetividade, o que não raro obstante ser sugerido como uma fuga da própria realidade que vivencia. Fechado em sua interioridade, o personagem não se constituiria sob o signo da ação propriamente dita, como supostamente seria característico nos romances realistas, senão seriam as repercussões interiores que orientariam a representação literária.

Contudo, essa bipartição entre realismo e intimismo é problemática, sobretudo quando consideramos, mais de perto, a realização estética das obras literárias, porque, entre outros motivos,

[...] é significativo que mesmo aqueles que, a partir de Richardson, colocaram a maior ênfase na direção subjetiva e psicológica também fizeram algumas das maiores contribuições tanto para o desenvolvimento das possibilidades do realismo formal como para o retrato da sociedade (WATT, 2010, p. 316).

A posição crítica de Ian Watt aponta para a impossibilidade de isolar os escritores realistas e intimistas em dois grupos estanques, uma vez que é notável a

possibilidade de romances intimistas participarem das renovações estéticas no âmbito do realismo formal e da representação literária do social.

Juntamente com James Joyce e Virginia Woolf, Marcel Proust é apontado, constantemente, entre os grandes expoentes do romance introspectivo no século XX, sobretudo por sua obra romanesca *Em busca do tempo perdido*, publicada em sete volumes entre 1913 e 1927. Nela, problematiza, em termos literários, a tentativa de capturar o tempo por meio da reconstituição, sempre imperfeita, das vivências do passado, colocando sob suspeita a questão da memória.

John Fletcher e Malcolm Bradbury consideram que a referida obra de Proust “[...] é uma viagem à complexidade da consciência, instintiva e estética, bem como um documento realista de uma vida e uma sociedade” (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 328). Ao mergulhar no mais profundo da consciência do narrador-personagem, podemos observar que os dados ordinários da vida particular fazem notar determinados aspectos sócio históricos, o que sugere a indissociação entre indivíduo e sociedade.

O sociólogo alemão Norbert Elias, em *A sociedade dos indivíduos*, chama a atenção para a necessidade de compreender, conceitualmente, o indivíduo e a sociedade, a partir de uma relação dialética, porque,

[...] como os seres humanos podem ajustar-se uns aos outros nessa medida, e além disso precisam dessa adaptação, a rede de suas relações – sua sociedade – não se pode compreender em termos de indivíduos singulares, como se cada qual formasse, antes de mais nada, um cosmo natural e autônomo. Ao contrário, o indivíduo só pode ser entendido em termos de sua vida em comum com os outros. [...] A base de todos os mal-entendidos no tocante à relação entre indivíduo e sociedade reside no fato de que, embora a sociedade, as relações entre as pessoas, tenham uma estrutura e regularidade de tipo especial, que não podem ser compreendidas em termos do indivíduo isolado, ela não possui um corpo, uma “substância” externa aos indivíduos (ELIAS, 1994, p. 56-57).

Os indivíduos são seres sociais, que se constituem *a partir das e nas* relações sociais construídas ao longo de sua existência, conferindo-lhes possibilidades e limitações para experimentar a vida em seus aspectos sociais, culturais, econômicos, políticos, psicológicos e afetivos. Do mesmo modo, a sociedade existe, enquanto houver indivíduos que estabelecem relações entre si, pois, hipoteticamente, se todos

os membros de uma sociedade forem segregados uns dos outros, a sociedade deixará de existir.

No âmbito da literatura, mais especificamente do romance brasileiro, o próprio narrador-personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no capítulo C, menciona, justamente, que haveria certas relações de interdependência entre elementos da vida social e da vida íntima, as quais seriam de interesse de todos que se dedicam aos fenômenos sociais.

Um exemplo da segunda classe constitui o presente capítulo, cuja leitura recomendo a todas as pessoas que amam o estudo dos fenômenos sociais. Segundo parece, e não é improvável, existe entre os fatos da vida pública e os da vida particular uma certa ação recíproca, regular, e talvez periódica, – ou, para usar de uma imagem, há alguma coisa semelhante às marés da praia do Flamengo e de outras igualmente marulhosas. Com efeito, quando a onda investe a praia, alaga-a muitos palmos adentro; mas esta mesma água torna ao mar, com variável força, e vai engrossar a onda que há de vir, e que terá de tornar como a primeira (ASSIS, 1996, p. 130).

O romance de Machado de Assis expressa, literariamente, já nos primeiros momentos das tendências realistas-naturalistas do século XIX, em nossa literatura, certa consciência da inseparabilidade entre indivíduo e sociedade, não só por causa do referido trecho do romance, mas, também, em termos da sua própria construção estética, em que o narrador-personagem coloca em cena sua interioridade por meio da qual se representa elementos incisivos da sociedade brasileira. Parece, inclusive, que a compreensão dialética da relação entre indivíduo e sociedade é um dos aspectos que possibilita à obra machadiana problematizar as relações deterministas do naturalismo do século XIX.

A manutenção do pensamento dicotômico entre indivíduo e sociedade implica em considerar que a sociedade seria da ordem da objetividade, sendo, pois, exterior ao indivíduo da ordem da subjetividade, que estaria restrita ao universo interior individual. Desse modo, conecta-se a questão da relação entre indivíduo e sociedade mais dois pares de dicotomia, a saber: objetividade e subjetividade, e a exterioridade e interioridade.

Em *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*, Peter Berger e Thomas Luckmann discutem os aspectos objetivos e subjetivos da construção das realidades, desde as organizações institucionais até os processos de socialização e interiorização das estruturas sociais pelo indivíduo. Afirmam que “[...] a

sociedade [é] uma realidade ao mesmo tempo objetiva e subjetiva” (BERGER; LUCKMANN, 2011, p. 167) e “[...] o mesmo é verdade com relação a um membro individual da sociedade, o qual simultaneamente exterioriza seu próprio ser no mundo social e interioriza este último como realidade objetiva” (BERGER; LUCKMANN, 2011, p. 167).

Berger e Luckmann permitem-nos admitir haver uma dimensão social da vida psíquica, que foi interiorizada pelo indivíduo em sua socialização, bem como que os pensamentos e os afetos, que se formam na interioridade dos sujeitos, ao se objetivarem por meio de linguagens e comportamentos, ajudam a compor as realidades sociais. Do mesmo modo, conforme Bakhtin (2014, p. 66) possibilita-nos compreender, para que determinados aspectos da sociedade, sobretudo de ordem ideológica, mantenham-se vivos e atuantes no espaço social e não se reduzam a elementos históricos de um passado remoto é necessário que esses aspectos sociais estejam presentes na vida subjetiva dos membros da sociedade.

A socialização, como conjunto de práticas e de relações sociais que permitem ao indivíduo se tornar membro de uma determinada sociedade ou grupo social por meio da assimilação do seu modo de vida, é um elemento fundamental para essa discussão, porque

[...] o indivíduo não nasce membro da sociedade. Nasce com a predisposição para a sociabilidade e tornar-se membro da sociedade. Por conseguinte, na vida de cada indivíduo existe uma sequência temporal no curso da qual é induzido a tomar parte na dialética da sociedade. (BERGER; LUCKMANN, 2011, p. 167-168).

Ao nascermos, a família é a primeira responsável por nos integrar ao mundo social, por meio do ensinamento de determinados conhecimentos relativos a hábitos, a comportamentos, a crenças, a valores e ao uso de linguagens que constituem a vida cotidiana em sociedade. Sociologicamente, esse processo denomina-se “socialização primária”, sendo fundamental para o desenvolvimento que nos torna humanos, inclusive na dimensão psíquica.

Na Psicanálise, por exemplo, um dos eixos centrais de formulações teóricas é a interação entre a mãe e o filho para a formação das instâncias do aparelho psíquico do ser recém-chegado ao mundo⁴². É na relação com a mãe que a criança vai,

⁴² Para conhecer mais sobre o pensamento psicanalítico que se refere às implicações da relação entre a mãe e o filho para o desenvolvimento psíquico da criança, para além de Sigmund Freud,

progressivamente, percebendo que ela não é uma extensão da progenitora, individualizando-se como um *self*, um si mesmo. Embora a Psicanálise detenha-se, mais fortemente, no que tange às funções psicológicas da interação entre a mãe e o filho, é de se considerar que, sob a perspectiva sociológica, essa relação também é de ordem social e insere-se na socialização primária.

Após a socialização primária, o indivíduo continua seu processo de socialização, que ocorrerá, permanentemente, por toda sua vida. Esse outro momento, denominado de “socialização secundária”, refere-se à inserção em novos grupos, espaços e práticas sociais para além da família, como, por exemplo, a escola, o trabalho e a comunidade religiosa.

Se, pelos argumentos apresentados, não parece ser coerente dividir o intimismo e o realismo em duas modalidades estéticas dicotômicas, poderia, então, questionar-se o que seria o intimismo, sobretudo no que diz respeito ao realismo. Alguns pensadores e críticos literários já indicaram que a representação da psique humana é uma forma de realismo, tese que defendemos neste estudo. Dentre eles, podemos apontar Jean-Paul Sartre, que, ao se referir à obra de James Joyce, um dos maiores representantes do romance psicológico do século XX, afirmou que “[...] aprendemos com Joyce a buscar uma segunda espécie de realismo: o realismo bruto da subjetividade sem mediação nem distância” (SARTRE, 2004, p. 228)⁴³.

Sob muitos aspectos, o romance *Ulisses* (1922), de James Joyce, propõe-se a repensar e recriar a *Odisseia*, de Homero, sob a perspectiva do homem moderno diante do desencantamento do mundo, da decadência dos valores comunitários e da fragmentação da experiência subjetiva. O uso da técnica do fluxo de consciência, ao focalizar a atividade mental do personagem de modo mais livre e direto, sem intervenções do narrador e organização lógico-causal, é uma constante inovação do romance, aspecto estético que nos permite entender melhor o comentário crítico de Sartre.

O filósofo francês parece perceber na representação da vida psíquica, a partir do fluxo de consciência uma maneira de se colocar em cena uma realidade interior sem as lapidações da razão e da interação linguística própria das relações sociais,

sugerimos a leitura da obra do psicanalista e pediatra inglês Donald Winnicott (2011), em especial *A família e o desenvolvimento individual*.

⁴³ Vale ressaltar que Sartre não definiu, conceitualmente, o que seria o “realismo bruto da subjetividade”, uma vez que apenas indicou sua existência na obra literária de James Joyce.

ou, em outras palavras, trata-se de uma realidade subjetiva que emerge ainda em seu estado rústico, cru e primitivo, por isso nomeá-la de “realismo bruto da subjetividade”.

Lúcia Miguel Pereira, em *Literatura interiorizada e o real*, texto publicado pela primeira vez em 1940 e presente no livro *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943)*, discute, criticamente, a presença da realidade na ficção de viés psicológico. Para a romancista e crítica literária,

[...] essa literatura [interiorizada] é, ao contrário, orientada, norteada, atraída pela procura da realidade. É essa procura dolorosa, obsedante, que a faz buscar, para além dos atos, as intenções, para além das palavras, os instintos (PEREIRA, 1992, p. 51).

Sobretudo nos anos de 1930, época em que Pereira publicou romances intimistas de viés católico, era comum, na vida literária brasileira, que os adeptos do romance social e proletário acusassem de alienados os escritores que se dedicavam a investigar o universo interior de seus personagens, já que as obras intimistas, segundo esse ponto de vista, promoveriam uma fuga da realidade.

Embora não cite, explicitamente, escritores e críticos literários brasileiros, essa polêmica parece ser, ao menos, uma das motivações para a argumentação que desenvolve, uma vez que há um diálogo intertextual mais direto e explícito com o crítico literário francês Henri Massi e suas reflexões sobre a “literatura confidencial” (a qual Pereira prefere chamar de “literatura interiorizada”), que também compreende a ficção psicológica como evasão da realidade.

Pereira critica a posição crítica de que a representação de uma realidade se concretizaria esteticamente apenas por meio de acontecimentos, porque essa concepção “[...] parece ter dado ao real uma significação apenas sensorial, o que restringe extraordinariamente, e o mutila. Uma ação só pode ser considerada mais real do que um sentimento por ser mais palpável” (PEREIRA, 1992, p. 50).

O conceito restritivo de realidade apenas como a exterioridade ao indivíduo se fundamentaria nas percepções sensoriais, por exemplo, as ações humanas seriam reais porque um observador pode vê-las com os seus próprios olhos, assim como uma mesa seria real porque alguém pode tocá-la. Para Pereira, a realidade é bem mais do que a constatação sensorial dos fenômenos, os quais se materializam, ou dos objetos materiais, que estão diante de um observador, porque admite que a subjetividade também pode ser considerada como real.

Após afirmar que o romance, como gênero moderno, e o realismo, como postura e método, consolidam-se na literatura ocidental mais ou menos no mesmo período, por volta dos séculos XVIII e XIX, Pellegrini reconhece que,

[...] sendo imitação em profundidade, a etapa seguinte aconteceria no início do século XX, com a incorporação da representação dos movimentos da consciência, como forma de buscar a visão completa da personagem, seu *dentro* e seu *fora*, em inextricável relação; um mergulho na interioridade individual que, a despeito de si própria, incorpora os movimentos da história, mesmo que pareça, às vezes, não existir nenhuma realidade objetiva exterior a essa consciência (PELLEGRINI, 2018, p. 35, grifos no original).

A produção literária do início do século XX, que mergulha no mais profundo da mente humana seria o segundo momento do realismo formal no romance ocidental⁴⁴, parece indicar que a reflexão de Pellegrini ainda estaria calcada na organização historiográfica da Literatura, mesmo sem lidar, diretamente, com o conceito de escola literária⁴⁵. Como o conceito de realismo utilizado pela autora fundamenta-se na interação dialética entre indivíduo e sociedade, conforme já discutido na seção w.2, conseqüentemente, sua compreensão conceitual do intimismo está atenta para as relações entre o interior e o exterior ao personagem, bem como entre a subjetividade e a sociedade.

O conceito de realismo empregado por Pellegrini, sob a influência de Raymond Williams, oportuniza a problematização da dicotomia entre realismo e intimismo, porque não situa o realismo formal apenas no âmbito da representação do social e, conseqüentemente, possibilita que as obras intimistas não sejam circunscritas apenas à dimensão individual. A representação das relações dialéticas entre indivíduo e sociedade podem ser observadas tanto nas obras literárias que colocam em primeiro plano as interações sociais no espaço social, como as que priorizam a vida subjetiva,

⁴⁴ Não podemos esquecer que, no século XIX, temos grandes romancistas que estiveram preocupados, sistematicamente, com a questão da representação da consciência humana, como, por exemplo, Fiódor Dostoiévski (1821-1881) e Machado de Assis, o que problematizaria as tentativas de estabelecer etapas em uma suposta linearidade do processo literário. Nossa proposta de pensar o realismo como estética literária composta de um conjunto de técnicas representacionais permite maior flexibilidade na compreensão crítica das obras literárias, sem estabelecer períodos de manifestações literárias ou classificações pautadas em tipo de romance.

⁴⁵ Se observarmos criticamente a organização dos capítulos do livro *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil* (2018), notaremos que os dois primeiros capítulos são de ordem teórica e que os cinco capítulos posteriores seguem um percurso histórico, que vai do realismo geracional em Portugal e, depois, no Brasil, passando pelo romance de 1930 e a ficção da ditadura civil-militar até discutir a literatura contemporânea das últimas décadas no Brasil.

já que a subjetividade se constitui *por meio das e nas* relações sociais, apontando para a possibilidade de se considerar o intimismo como uma forma de realismo.

Embora haja algumas indicações, no âmbito dos estudos literários, de que as obras literárias que colocam em cena a psique humana sejam realistas, parece, ainda, não haver um trabalho que se dedique a formular teoricamente essa questão, em termos de construir uma argumentação capaz de evidenciar as principais tendências, eixos constitutivos e modos de organização do intimismo, o que é o principal objetivo de nossa proposta de reflexão teórica.

Para estabelecermos que o intimismo é uma forma de realismo, ou, como defendemos no presente estudo, como uma técnica de representação realista, é preciso que nos perguntemos sobre o que expressaria realidade nas representações intimistas. Ao considerarmos o intimismo como a representação da vida interior dos personagens, definição abrangente e recorrente nos estudos literários, podemos propor como resposta a subjetividade, o que não permitiria que progredíssemos muito com relação ao que já está posto nas discussões críticos sobre a temática. A fim de tornar a resposta mais precisa, objetiva e bem fundamentada, poderíamos perguntar-nos, então, qual é a realidade da subjetividade ou, em última instância, qual é a sua materialidade⁴⁶.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Mikhail Bakhtin busca estabelecer as bases teóricas para uma filosofia da linguagem que esteja em consonância com a perspectiva marxista de ideologia, questionando qual tipo de realidade pertenceria ao psiquismo subjetivo.

Que tipo de realidade pertence ao psiquismo subjetivo? *A realidade do psiquismo interior é a do signo*. Sem material semiótico, não se pode falar em psiquismo. Pode-se falar de processos fisiológicos, de processos do sistema nervoso, mas não de processo do psiquismo subjetivo, uma vez que ele é um traço particular do ser, radicalmente diferente, tanto dos processos fisiológicos que se desenrolam no organismo, quanto da realidade exterior ao organismo, realidade à qual o psiquismo reage e que ele reflete, de uma maneira ou de outra (BAKHTIN, 2014, p. 50, grifos no original).

⁴⁶ Na seção 3.2, já indicamos, a partir da análise etimológica do termo “realismo”, que uma das maneiras de se pensar teoricamente o realismo formal é questionando a materialidade das representações em questão.

Bakhtin encontra, na linguagem e nos signos semióticos, o aspecto material que caracteriza fundamentalmente a realidade do psiquismo humano, sem o qual a consciência se desfaz em elementos fisiológicos, capazes de, por si só, constituírem a realidade subjetiva em sua complexidade. É importante ressaltar que, para o pensador russo, a linguagem “[...] é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade” (BAKHTIN, 2014, p. 33). Dito de outro modo, a linguagem não apenas faz referência a uma realidade, mas também constitui objetivamente essa realidade *por meio das e nas* interações sociais.

Entretanto, Bakhtin especifica que, entre todas as modalidades de linguagem que podem fazer parte da subjetividade, “a palavra (o *discurso interior*) se revela como o material semiótico privilegiado do psiquismo” (BAKHTIN, 2014, p. 53, grifos no original), uma vez que “[...] a palavra se apresenta como o fundamento, a base da vida interior” (BAKHTIN, 2014, p. 53). Dessa maneira, o pensador russo apresenta a motivação para o predomínio da palavra na vida interior.

Embora a realidade da palavra, como a de qualquer signo, resulte do consenso entre os indivíduos, uma palavra é, ao mesmo tempo, produzida pelos próprios meios do organismo individual, sem nenhum recurso a uma aparelhagem qualquer ou a alguma outra espécie de material extracorporal. Isso determinou o papel da palavra como *material semiótico da vida interior, da consciência* (discurso interior). Na verdade, a consciência não poderia se desenvolver se não dispusesse de um material flexível, veiculável pelo corpo. E a palavra constitui exatamente esse tipo de material. A palavra é, por assim dizer, utilizável como signo interior; pode funcionar como signo sem expressão externa (BAKHTIN, 2014, p. 37, grifos no original).

De acordo com Bakhtin, a palavra teria as condições necessárias para ser meio, instrumento e espaço para as atividades do psiquismo, uma vez que é um material semiótico flexível, produzido pelo próprio corpo e sem necessidade de ser exteriorizado. Contudo, o conceito de língua no pensamento bakhtiniano não se restringe aos aspectos biológicos, psicológicos ou cognitivos da linguagem verbal, ao contrário, é fortemente marcado pela dimensão social e, mais especificamente, pela interação social.

Bakhtin considera que “[...] a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 2014, p. 36), porque a língua é o meio pelo qual os seres humanos, organizados socialmente, interagem entre si, o que a torna, essencialmente, social. Se a palavra efetiva-se na interação social e a vida interior é constituída *pela e na*

palavra, Bakhtin está legitimado a afirmar que “[...] a consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social” (BAKHTIN, 2014, p. 34).

Não se trata apenas de admitir as relações dialéticas entre subjetividade e sociedade, senão, também, de notar que essas relações não se efetivam fora da linguagem verbal, uma vez que a palavra seria o “território comum”, para utilizarmos uma expressão do próprio Bakhtin (2014, p. 58), tanto do psiquismo como da sociedade⁴⁷. Essa zona compartilhada “[...] é um território concreto, sociológico e significativo” (BAKHTIN, 2014, p. 58), permitindo que a sociedade e a subjetividade, ainda que, por definição, sejam distintas, possam estar em constante relação.

Georges Politzer, filósofo e teórico marxista francês de origem húngara, em *Crítica dos fundamentos da Psicologia*, analisa, criticamente, os aspectos fundamentais da Psicologia clássica e da Psicanálise a partir do seu interesse pela dimensão concreta da vida psíquica, afirmando que

[...] sendo o facto psicológico um segmento da vida de um indivíduo singular, o que interessa no acto psicológico não é a sua matéria e forma, mas o seu sentido; e este só pode ser esclarecido através dos dados fornecidos por uma narrativa do próprio sujeito (POLITZER, 1973a, p. 107).

Politzer compreende os fatos psicológicos a partir dos significados que o sujeito pode construir ao narrar a sua própria vida, por exemplo,

[...] um gesto que eu faça é um facto psicológico, porque é um segmento do drama que representa a minha vida. A maneira como ele se insere nesse drama é dada ao psicólogo pela narrativa que eu possa fazer àcerca do referido gesto (POLITZER, 1973b, p. 111).

Politzer propõe para os estudos da dimensão psicológica um deslocamento da observação dos comportamentos humanos em si mesmos, como faziam os behavioristas, para a atenção à narrativa do sujeito sobre sua existência, uma vez que é na narrativa que os seus comportamentos ganham significados.

⁴⁷ Assim como a palavra é um território comum entre a subjetividade e a sociedade, também podemos afirmar que a linguagem verbal é um território comum entre a realidade e o realismo, conforme discutido na seção 3.3. Desse modo, a subjetividade, a sociedade, a realidade e o realismo encontramna palavra construída literariamente.

Essa proposta aproximaria, em certa medida, o filósofo da perspectiva psicanalística, sobretudo no que se refere à livre associação. Em substituição à hipnose, Freud propõe o método da livre associação, no qual seus pacientes deveriam falar o que lhes viesse à mente, sem qualquer seleção crítica e consciente do material que poderia ou não ser dito durante a sessão, sugerindo a construção de uma narrativa sobre si para o psicanalista. Desse modo, ao valorizar a narrativa e o significado como aspectos centrais à compreensão científica da psique humana, Politzer apontaria para a linguagem como eixo primordial das instâncias psicológica da vida subjetiva⁴⁸.

A posição crítica de que a materialidade da realidade psíquica é a linguagem é defendida, também, por Émile Benveniste em *Da subjetividade na linguagem*, artigo publicado pela primeira vez em 1958, em que afirma que “[...] é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE, 1976, p. 286, grifos no original). Somente *por meio da* e *na* língua, como linguagem verbal, que o indivíduo consegue dizer eu a si mesmo e ao outro no espaço social, de modo que ao enunciar eu torna-se sujeito no aqui-agora da interação social. Nesses termos, a subjetividade, para Benveniste, “[...] é a capacidade do locutor para se propor [linguisticamente] como ‘sujeito’” (BENVENISTE, 1976, p. 286).

Sem a noção de eu não é possível falar em subjetividade, porque não há subjetividade que possa prescindir de um sujeito, e sem língua e, mais especificamente, sem enunciação não há possibilidade de o indivíduo realizar, tornar real o seu eu, porque a linguagem verbal tem a potencialidade de, ao mesmo tempo, dar forma e ser o espaço de realização do eu. Nesse sentido, podemos compreender o sujeito como uma construção linguística que habita a própria linguagem na enunciação. Benveniste define enunciação como o ato de “[...] colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 1989, p.

⁴⁸ De acordo com Marcio Aparecido Mariguela, Politzer seria uma influência significativa para Jacques Lacan, para quem a linguagem é fundamental em suas discussões psicanalísticas, sobretudo ao compreender que o inconsciente é estruturado como linguagem. Segundo Mariguela, Politzer é citado por Lacan em cinco textos: “1) no artigo ‘Formulação sobre a causalidade psíquica’, conferência de abertura das Jornadas Psiquiátricas de Bonneval em 28 de setembro de 1946, publicado nos *Escritos* em 1966; 2) na aula de 22 de novembro de 1961 do *Seminário 9 - A Identificação*; 3) na aula de 22 de junho de 1965 do *Seminário 12 - Problemas cruciais para a psicanálise*; 4) na aula de 21 de janeiro de 1970 do *Seminário 17 – O avesso da psicanálise*; 5) e no único ‘Prefácio’ que escreveu em 1969 para a tese de doutorado de Anika Lemaire, publicada em 1970, com o título: *Jacques Lacan: uma introdução*” (MARIGUELA, 2005, p. 11).

82), ou, em outras palavras, “[...] o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado” (BENVENISTE, 1989, p. 82). Trata-se da ação de utilizar a língua para a interação de um enunciador com um enunciatário no aqui-agora.

Tornou-se recorrente, sobretudo na Psicologia, a ideia de que o sujeito se constitui a partir do outro, quando se trata da discussão sobre a constituição da subjetividade. Contudo, é interessante observar que a perspectiva enunciativa aponta para além da noção do sujeito diante da alteridade e consegue expandir a percepção desse processo ao postular que o indivíduo se constitui como sujeito no ato de usar a língua, propondo-se como sujeito *para e a partir de* outros, no aqui-agora.

As alteridades constituem a subjetividade, resultando que os outros sejam, ao mesmo tempo, internos e externos ao sujeito, porque, existindo externamente ao sujeito, os outros são internalizados nos processos de socialização e de interação social. Na perspectiva de Bakhtin, quando se enuncia eu, com a materialidade da linguagem verbal, em uma interação social, faz-se ressoar também os outros que constituem o sujeito, o que sugeriria um jogo de luz e sombra no discurso. Na enunciação, o pronome eu é sempre um “eu(outros)”, porque “[...] a réplica do outro [...] projeta sua sombra e deixa vestígios sobre o discurso” (BAKHTIN, 2018a, p. 239) do enunciador que se propõe como sujeito.

Como ressaltam Berger e Luckmann, “[...] na forma complexa da interiorização, não somente ‘compreendo’ os processos subjetivos momentâneos do outro, mas ‘compreendo’ o mundo em que vive, e esse mundo torna-se o meu próprio” (BERGER; LUCKMANN, 2011, p. 168). As sombras das alteridades no discurso não se restringem a serem uma voz individualizada e fechada em si mesma, mas se apresentam em meio aos valores sociais, às perspectivas ideológicas e aos modos culturais de existência que as constituem. Desse modo, ser sujeito é propor-se como sujeito em um contexto social de interação com alteridades e seus mundos, uma vez que “[...] ser significa comunicar-se pelo diálogo” (BAKHTIN, 2018a, p. 293).

Não é um acaso que Bakhtin coloca como epígrafe do livro *O freudismo: um esboço crítico*, em que discute, criticamente, os aspectos fundamentais da teoria psicanalítica de Freud, a seguinte passagem de *Teses sobre Feuerbach*, de Karl Marx (1980): “[...] a essência do homem não é algo abstrato, próprio de um indivíduo isolado. É, em sua realidade, o conjunto de todas as relações sociais” (MARX *apud* BAKHTIN, 2017, p. 3). A partir da afirmação marxiana das relações sociais como substancialidade humana, o pensador russo enfatizou a dimensão linguística que

caracteriza a concretude das relações sociais, de maneira a observar que é *pelo* e *no* diálogo que as relações sociais se estabelecem efetivamente.

No que se refere à representação da autoconsciência de si, Bakhtin, por meio da análise crítica da obra de Dostoievski, afirma que tal representação não buscaria colocar em cena quem, de fato, o personagem é como sujeito, mas “[...] constrói precisamente a *palavra* do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo” (BAKHTIN, 2018a, p. 60, grifos no original). Em termos da tese que defendemos, a realidade que o intimismo representa, como um modo de realismo, seria a realidade (social e subjetiva) da palavra que se realiza, em termos enunciativos, como discurso interior. Em outras palavras, investigar a atividade mental, como representação literária da realidade interior, seria, em última análise, observar, literariamente, o discurso do eu que (se) enuncia *para* e *a partir de* outros, situado em um determinado contexto social, porque “[...] somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o ‘homem no homem’ para outros ou para si mesmo” (BAKHTIN, 2018a, p. 292).

Bakhtin considera que “[...] duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência” (BAKHTIN, 2018a, p. 293). Portanto, a vida interior não teria uma existência intrínseca, que independente das relações que estabelece, mas, ao contrário, é na dimensão dialógica, de encontro com as alteridades, sobretudo em seus aspectos conflitivos, que a realidade psíquica se efetiva. O eu-em-si constrói-se, linguisticamente, na interação com as alteridades ou, em outras palavras, no eu-para-outros, que também se tornar um eu-para-si.

Faz-se necessário que estabeleçamos algumas considerações sobre o intimismo, para buscarmos delimitá-lo e defini-lo melhor para que a nossa discussão teórica seja mais bem fundamentada. A primeira delas é a suposição de que o intimismo e o narrador em primeira pessoa são quase que sinônimos, o que nos levaria a sugerir a hipótese de que *a priori* o narrador em primeira pessoa é o aspecto característico capaz de definir se uma obra literária é ou não intimista.

É notável a predominância de obras literárias de viés intimistas que são narradas em primeira pessoa. Contudo, observemos dois casos em particular que nos permitem problematizar a suposição apresentada acima. Primeiramente, conforme afirma Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 37), há romances que são considerados intimistas, mas cujos narradores, ao menos predominantemente, estão em terceira

pessoa ou, para utilizar a terminologia de Benveniste (1976), na não-pessoa⁴⁹, como, por exemplo, *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector.

Benedito Nunes (1989, p. 19) afirma que uma das características fundamentais do referido romance de Clarice Lispector é o aprofundamento introspectivo, uma vez que, com uma “[...] consciência em crise, a introspecção é o fadário de Joana” (NUNES, 1989, p. 20). O filósofo e crítico literário salienta que em *Perto do coração selvagem* “[...] encontramos, sem dúvida, aquela minúcia na descrição de múltiplas experiências psíquicas ou de uma experiência interior mutável” (NUNES, 1989, p. 12), já que o romance “[...] incorporou a mimese centrada na consciência individual como modo de apreensão artística da realidade” (NUNES, 1989, p. 14).

Os comentários críticos de Benedito Nunes permitem-nos notar que a narração predominante na não-pessoa não foi motivo que impossibilitasse a representação da interioridade psicológica da personagem Joana. A técnica do discurso indireto livre é uma das principais estratégias narrativas adotadas no romance para que o narrador heterodiegético abra espaço na narrativa para a manifestação da vida subjetiva da protagonista. De acordo com Bakhtin (2014, p. 182), o discurso indireto livre caracteriza-se, justamente, pela integração e pela interação do discurso do narrador com o discurso do personagem, conforme fica evidenciado já no primeiro parágrafo do romance, o uso do discurso indireto livre.

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Quando lemos “a máquina do papai batia”, percebemos que quem enuncia é a personagem Joana, ainda criança, sobretudo pelo uso da palavra “papai”, que somada as onomatopeias, caracterizaria uma fala mais infantil. Nesse momento, parece que estamos acompanhando, como leitores, os pensamentos da própria personagem. Contudo, a partir de “entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à

⁴⁹ Para Benveniste (1976), a interação linguística somente se realiza entre duas pessoas, a saber, o eu-enunciador e o tu-enunciatário. Nesses termos, o que frequentemente se chama de terceira pessoa se refere a seres, situações e estados que são referenciados pelo eu na interação linguística com o tu no aqui-agora da enunciação e, portanto, não se caracteriza necessariamente como pessoa.

escuta”, o narrador toma para si a enunciação, o que pode ser notado, principalmente, por conferir à narração uma perspectiva mais adulta e por fazer referência a “uma orelha à escuta”, implicando em um distanciamento narrativo da representação mais direta dos pensamentos da Joana para focalizar a postura da protagonista, que se mantém atenta ao que acontece ao seu redor por meio dos sons produzidos. No que se refere à frase “não, não”, há a construção de certa ambiguidade que não nos permite distinguir com precisão se ela pertence aos pensamentos de Joana ou ao discurso do narrador mais propriamente dito.

O segundo caso a ser apontado diz respeito às narrativas que são autodiegéticas, para usarmos o termo proposto por Gérard Genette (1979), mas que não podem ser consideradas intimistas, porque não haveria um aprofundamento na dimensão psíquica dos personagens. A título de exemplificação, podemos citar os contos de André Sant’Anna, escritor brasileiro contemporâneo, em especial o conto *Rush*, publicado no livro *Sexo e Amizade* (2007). O referido conto consiste na conversa de um taxista, o narrador-personagem, com o seu passageiro, o narratário, cuja voz não aparece explicitamente na narrativa. O taxista comenta sobre o trânsito a partir de relações argumentativas caóticas, ilógicas e ultraconservadoras, mantendo-se na superficialidade de um diálogo entre pessoas que não tem muitas intimidades.

E os pleibói?! A lá aquele lá. Só porque tem carro importado que o papai comprou, acha que pode ficar ultrapassando todo mundo. Eu ele não ultrapassa não. Não sou mulher não, que fica deixando passar. Ó só. No tempo da ditadura ele ia ver só. Ia pra cadeia e ia tomar um monte de porrada. Fica fumando maconha e sai pra rua pra atrapalhar o trânsito. No tempo da ditadura, eles pegavam os filhinho de papai, punha pra tomar choque e o escambau. Não tinha pleibói com carro importado não. Não podia ficar atrapalhando o trânsito não. Se o pleibói tivesse maconhado, ia direto pro hospício. E não era desses hospício chique pra filhinho de papai não, que nem leva choque. (SANT’ANNA, 2007, p. 21).

A narrativa constitui-se da fala do taxista em diálogo com o passageiro. Há convergência entre o tempo da narração e o tempo da narrativa, que se situam no presente, ainda que se possa fazer certas referências ao passado, como, por exemplo, à época da ditadura civil-militar. Os usos dos dêiticos na frase “a lá aquele lá” sugerem, em termos representacionais, a situação enunciativa de um enunciador, o taxista, que se refere a um playboy para um enunciatário, o passageiro, no aqui-agora da

enunciação. Não se trata de um eu que pensa a si mesmo, mas de um eu que avalia o trânsito no exato momento em que dirige, com a perspectiva autoritária, violenta, discriminatória e ignorante para quem o outro (motorista ou pedestre) reduz-se à condição de obstáculo a atrapalhar-lhe a vida, como motorista profissional.

Não queremos afirmar, com as observações acima, que o foco narrativo não tem nenhuma importância ao estudo do intimismo, mas apenas que nos parece questionável o compreender como um elemento central, a partir do qual todos os demais aspectos da representação da subjetividade estariam, de alguma forma, conectados esteticamente.

Dito isso, observemos mais de perto o próprio termo “intimismo”. Derivado do adjetivo “íntimo”, seus significados possíveis permitem-nos notar duas direções que nos interessam para essa discussão, a saber: (i) a noção de interior, presente em expressões como, por exemplo, “no mais íntimo do meu ser”, que opõe o íntimo ao externo; e (ii) a ideia de particular, individual, por exemplo, em expressões como “vida íntima”, que opõe o íntimo ao coletivo e, a partir de certa concepção, ao social.

Quando retomamos as relações dicotômicas estabelecidas entre “intimismo” e “realismo”, notamos que a formação morfológica dessas duas palavras (intimismo e realismo) indica uma relação de oposição entre o íntimo e o real, de modo a compreender a realidade como a exterioridade ao indivíduo e, conseqüentemente, como restrita à dimensão social. Assim, o próprio termo “intimismo”, se analisado em seus aspectos morfológicos, parece apresentar marcas ou oportunizar a dicotomia entre obras literárias de teor realista e intimista.

Nesses termos, nossa perspectiva teórica não deve ser denominada de intimismo, termo que utilizamos até agora para refletir teoricamente sobre determinadas concepções da crítica literária e da historiografia literária, uma vez que buscamos nos afastar justamente das relações dicotômicas. Para estabelecermos a nomenclatura que julgamos mais adequada, é necessário indicarmos um aspecto central a partir do qual derivaríamos, se necessário, um neologismo que fosse capaz de delinear melhor nosso objeto de estudo e indicar certas especificidades em nosso ponto de vista teórico.

Por considerarmos, assim como Bakhtin (2014) e Benveniste (1976), que a realidade da subjetividade é, fundamentalmente, a realidade da linguagem e, mais especificamente da enunciação, a introspecção, como discurso interior, se apresentaria como um aspecto crucial de nossa reflexão.

Segundo o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, “introspecção” refere-se, de modo geral, a “[...] auto-observação interior, observação que o eu faz dos próprios estados internos” (ABBAGNANO, 2007, p. 580). Mais do que uma mera atenção reflexiva sobre sua própria interioridade, na história do pensamento filosófico e das concepções teóricas da Psicologia, a introspecção caracteriza-se como um método para a busca pelo (auto)conhecimento.

A famosa máxima “Conhece-te a ti mesmo e conhecerás o universo e os deuses”, inscrita no templo de Apolo em Delfos e de significativa importância para a filosofia grega, sobretudo para o pensamento socrático, convida o indivíduo ao autoconhecimento como forma de conhecer as esferas tangíveis e transcendentais. Desse modo, o “conhecer a si mesmo” implica um processo introspectivo, por meio do qual o indivíduo reflete, analiticamente, sobre si mesmo com o objetivo de se tornar consciente sobre seus próprios atributos, para, então, poder conhecer neles, as verdades universais.

A partir das afirmações de Abbagnano sobre o pensamento de Plotino, filósofo do século III a quem atribui a formulação primordial do conceito de consciência propriamente dita, observa-se que propõe a consciência, fundamentalmente, como “[...] o ‘retorno para si mesmo’ ou o ‘retorno para a interioridade’ ou a ‘reflexão sobre si mesmo’” (ABBAGNANO, 2007, p. 187). Ao analisarmos tais expressões designativas da concepção de Plotino sobre a consciência, notamos que podem remeter, também, à introspecção, o que poderia sugerir que, nessa perspectiva, haveria fronteiras sempre nebulosas entre os conceitos de consciência e de introspecção.

O procedimento introspectivo de voltar a atenção para si mesmo marcaria de tal forma as dinâmicas da consciência que, segundo Abbagnano (2007, p. 177), a partir do Romantismo, os termos “consciência”, “sentido íntimo”, “introspecção” e “intuição” passam a ser todos utilizados pela filosofia moderna para designar a forma de conhecimento em que há uma identidade entre sujeito e objeto, indicando uma relação de sinonímia entre as referidas denominações. Consequentemente, indica-se que o próprio conceito de consciência não seria facilmente distinguível do conceito de introspecção.

A partir das reflexões de Bakhtin (2014; 2017), sugerimos que o aspecto capaz de permitir, em certa medida, a sobreposição dos conceitos de consciência e de introspecção é o discurso interior, por não haver a possibilidade de existir consciência,

em sua plenitude e complexidade, muito menos introspecção, sem que haja um discurso interior. Ademais, como já discutimos anteriormente, o próprio sujeito constitui-se *pelo* e *no* discurso. Estabelecemos, assim, que não haveria uma cisão profunda entre consciência, introspecção e sujeito, mas, sim, relações constitutivas a *partir do* e *no* uso da língua.

Entretanto, diferente das propostas de Bakhtin, há uma outra perspectiva para a compreensão da introspecção, que, inclusive, parece ser bem mais recorrente no âmbito do pensamento ocidental. Essa concepção postula a separação entre o sujeito, em posição de observador, e suas atividades mentais, objeto da observação. Dito de outro modo, haveria uma bipartição dicotômica entre, de um lado, o eu, que contempla, reflete e analisa a si mesmo, e, do outro lado, “o si mesmo”, que estaria sob investigação.

Eduardo Vicentini de Medeiros chama de teorias perceptuais a compreensão conceitual que, de modo geral, pauta-se na fragmentação entre sujeito-observador e objeto-observado para definir a introspecção⁵⁰. Para o pesquisador, a filosofia empirista de John Locke seria a grande referência das teorias perceptuais, pois

[...] quando Locke fala de “percepções das operações de nossa própria mente”, ou que podemos estar conscientes das ações de nossa mente “observando em nós mesmos”, ele está formatando a ortodoxia do tratamento da introspecção como algo passivo, que ocorre ao sujeito. Existe um estado mental prévio de crença, desejo ou dúvida e o sujeito percebe ou observa a ocorrência deste estado, ou nos termos de James, “descobrimos” a ocorrência desse estado (MEDEIROS, 2013, p. 17, grifos no original).

Nas teorias perceptuais, haveria uma consciência que precede a observação do sujeito e, sob essa condição, seria possível afirmar que o sujeito estaria dissociado das suas atividades mentais e em posição passiva, isto é, em um estado de não interferência em sua própria consciência, porque o sujeito apenas a perceberia com certo distanciamento. Os estados mentais teriam uma existência dada *a priori* e, por

⁵⁰ Georges Politzer, em *Crítica dos fundamentos da Psicologia*, obra publicada inicialmente em 1928, afirma que “[...] a psicologia clássica considera a introspecção essencialmente como uma forma de percepção” (POLITZER, 1973a, p. 110). Nesses termos, a crítica ao conceito de introspecção como percepção é anterior a Eduardo Vicentini de Medeiros (2013), entretanto nos valem de sua denominação de “teorias perceptuais” para designar todas as formulações teóricas, sobretudo na Filosofia e na Psicologia, que são fundamentadas no conceito de introspecção a partir da noção de percepção.

isso, independente de qualquer observação introspectiva, seja criteriosa ou não, que o sujeito possa fazer de si mesmo.

É de se observar que, na modernidade, as teorias perceptuais parecem ser, também, influenciadas pelo pensamento de René Descartes (1995), em *Discurso do método*, no qual chega a sua famosa conclusão de que “*cogito, ergo sum*”, em português, “penso, logo sou” ou, em outra tradução que se tornou mais conhecida, “penso, logo existo”. Descartes, por meio da dúvida metódica, põe-se na posição de questionar, minuciosamente, a veracidade de todas as coisas que nos são apresentadas como verdadeiras, resultando na observação de que ele poderia duvidar de tudo, mas haveria uma única certeza fundamental nesse processo reflexivo: a de que há alguém que pensa essa dúvida.

Sob a perspectiva das teorias perceptuais, o processo de inquirição de Descartes constituiria uma introspecção, por meio da qual, diante do questionamento das possíveis verdades sobre o ser humano e o mundo, o sujeito descobre a si mesmo como ser pensante e existente. Dessa maneira, haveria uma cisão entre o observador-pensante, como dimensão da certeza, e o objeto-pensado, como dimensão da dúvida.

Conforme afirma Carolina Mora (2007, p. 61), no século XIX, Wilhelm Wundt, considerado o pai da Psicologia, como uma área de conhecimentos da Ciência, foi quem buscou estabelecer a introspecção como um método possível para a Psicologia, sob as determinações das ciências experimentais, resultando em uma forte aproximação da Fisiologia em detrimento de um afastamento da Filosofia.

Em contrapartida, o método introspectivo foi muito criticado como forma de busca pelo conhecimento, sobretudo pelo Behaviorismo, corrente teórica da Psicologia surgida entre os séculos XIX e XX que, de modo geral, dedica-se à investigação do comportamento humano por meio dos mecanismos de estímulo-resposta. Considerando os apontamentos de Carolina Mora (2007, p. 66-68), podemos indicar as críticas à introspecção, principalmente, a partir de sua incompatibilidade com certos pressupostos e procedimentos do método científico.

Seriam três aspectos que poderiam sumarizar as principais críticas à introspecção, como método aplicado às formulações científicas da Psicologia, quais sejam: (i) a mente não pode ser, ao mesmo tempo, observador e objeto da observação durante o processo de pesquisa, investigação ou reflexão; (ii) a experiência resgatada na introspecção pode ser, significativamente, modificada, de modo que não poderia ter o valor de um documento objetivo e imparcial que informasse sobre a realidade

dos fatos; e, por fim, (iii) os fenômenos na introspecção não podem ser replicados por outros filósofos, psicólogos e pensadores, de maneira que seja garantido que se obterá os mesmos resultados. Tais considerações culminam na afirmação de que o conhecimento proveniente do método introspectivo não poderia ter validade no âmbito filosófico e científico.

Consideremos essas três críticas para pensar a introspecção como método representacional na Literatura. Com relação ao primeiro aspecto, é preciso salientar que quem nega a possibilidade de o sujeito, ao mesmo tempo, ser observador e objeto de observação parece conceber o sujeito fora da dimensão linguística, porque a língua tem mecanismos para estabelecer esse processo. Sobretudo a partir dos pronomes pessoais do caso reto, que assumem a posição de sujeito na oração, e dos pronomes pessoais do caso oblíquo, que estariam na posição de objeto, a língua possibilita a formação de um eu, como enunciador, que se coloca diante de “si”, como uma representação linguisticamente construída do eu.

Essa crítica é muito válida para problematizar o conceito de introspecção das teorias perceptuais, porque aponta para os limites e equívocos da dissociação dicotômica entre sujeito-observador e objeto-observado. Contudo, ao pensarmos o método introspectivo na esteira das reflexões de Bakhtin sobre o discurso interior, ela perde, consideravelmente, seu potencial questionador, já que, na língua, é possível indicar a interação do eu consigo mesmo, momento em que a linguagem verbal se torna o espaço comum para o eu e o “si mesmo”, não estabelecendo separação dicotômica entre ambos.

No que diz respeito aos demais aspectos, poderiam ser considerados problemáticos no âmbito da Ciência, como área do conhecimento que aplica o método científico, mas não seria um empecilho para a produção literária, porque, como sugere Wolfgang Iser (2017, p. 42), a literatura assume a sua ficcionalidade ao leitor e, por isso mesmo, a inventividade e a criatividade são elementos de criação estética já esperados da obra literária.

O conceito de introspecção que fundamenta as teorias perceptuais parece ser problemático, principalmente, em decorrência da dicotomia entre observador e objeto-observado. Nesses termos, faz-se necessário buscarmos outra perspectiva teórica para pensarmos o método introspectivo no âmbito da Literatura, a fim de que o estabeleçamos como uma técnica representacional realista, o que resulta em nos aproximarmos das reflexões que ressaltam a dimensão linguística.

De acordo com Abbagnano, Platão não discutiu, detidamente, a questão da introspecção como uma forma de conhecimento, no entanto, podemos observar, sobretudo nos diálogos *Teeteto* (2005) e *Sofista* (2005), que

[...] a noção, na filosofia de Platão, que mais se aproximada da relação da alma consigo mesmo é a definição de opinião (ou pensamento em geral) como “diálogo interior da alma consigo mesma” (*Teet.*, 189 e; *Sof.*, 263 e), mas o mais notável nessa definição é o fato de utilizar a linguagem para definir o pensamento, mais precisamente a linguagem para perguntar e responder, isto é, como diálogo ou comunicação (ABBAGNANO, 2007, p. 186).

Na concepção platônica, a opinião e o pensamento não se caracterizariam apenas por um retorno a si mesmo para uma observação em posição passiva e contemplativa das verdades que emergiriam do universo interior. Contrariamente, implica em uma postura ativa de diálogo consigo mesmo, sugerindo indagações, levantamento de hipóteses, problematizações, refutações e réplicas. Nesse sentido, o “diálogo interior da alma consigo mesma” não parece sugerir apenas o uso da linguagem na elaboração do pensamento, mas, também, a presença da tensão, do confronto e do embate, já que, no contexto filosófico, o indivíduo não se comunicaria consigo mesmo para aceitar e concordar com todas as suas ideias sem antes questioná-las.

Torna-se interessante compreender o conceito de Platão de opinião e de pensamento sob a perspectiva das concepções de Bakhtin sobre a língua, uma vez que a dimensão conflitiva não se restringe apenas ao autoquestionamento para a construção do pensamento, como apontado acima. Conforme afirma Bakhtin, “[...] cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória” (BAKHTIN, 2014, p. 67). Nesses termos, a palavra é, ao mesmo tempo, instrumento para se estabelecer embates e espaço de disputa das tendências ideológicas da sociedade.

Embora Platão seja um idealista e Bakhtin vincule-se ao materialismo histórico-dialético de Marx, a aproximação dos dois pensadores mostra-se mais possível quando notamos que, em *Marxismo e Filosofia da linguagem*, Bakhtin menciona, ainda que indiretamente, a concepção platônica de pensamento.

Uma análise mais profunda revelaria que as formas mínimas do discurso interior são constituídas por monólogos *completos*, análogos

a parágrafos, ou então por enunciações completas. Mas elas assemelham-se ainda mais às réplicas de um diálogo. Não é por acaso que os pensadores da Antiguidade já concebiam o *discurso interior* como um diálogo interior (BAKHTIN, 2014, p. 64, grifos no original).

A ideia de uma manifestação linguística que seja estritamente monológica, construída, apenas, de uma voz em si e para si, deslocada do contexto social, não condiz com as bases fundamentais das reflexões de Bakhtin, que tem na dimensão dialógica e interacional uma das forças motrizes de sua discussão sobre a linguagem. Esse aspecto de sua perspectiva teórica é o que possibilitou a referência à concepção platônica de pensamento, que também privilegia a noção de diálogo.

Entretanto, Bakhtin, em *As formas do tempo e do cronotopo no romance*, faz uma ressalva importante, quanto à concepção de diálogo interior em Platão que permite contextualizar melhor o pensamento platônico.

Para o grego da época clássica, todo ser era *visível e sonoro*. Em princípio (em essência), ele desconhece um ser invisível e mudo. Isso dizia respeito a todo ser e, é claro, antes de tudo ao ser do homem. A vida interior muda, a tristeza muda, o pensamento mudo eram absolutamente alheios ao grego. Tudo isso – ou seja, toda vida interior – só podia existir manifestando-se exteriormente numa forma sonora e visível. [...] Além disso, o pensamento enquanto diálogo consigo mesmo, na concepção de Platão, não pressupõe absolutamente uma relação especial consigo mesmo (diferente da relação com o outro); o diálogo consigo mesmo transforma-se diretamente em diálogo com o outro, e aqui não há nem sombra de limites principais (BAKHTIN, 2018b, p. 76).

Diferentemente do sujeito moderno que, na construção da subjetividade como uma dimensão linguística interiorizada, vivencia a cisão conflitiva entre interioridade e exterioridade, para o grego da Antiguidade clássica o diálogo interior (consigo mesmo) está, organicamente, integrado ao diálogo com o outro, pois não se restringe ao silêncio de quem dispensa a materialidade das réplicas de um outro.

De acordo com Bakhtin, “[...] a introspecção constitui um *ato de compreensão* e, por isso, efetua-se, inevitavelmente, com uma certa tendência ideológica” (BAKHTIN, 2014, p. 62, grifos no original). Como discurso interior, a introspecção seria o processo ativo de construção de significados à vida interior *pela* e *na* palavra (sempre concebida em sua dimensão social). Ressalta-se, assim, a introspecção como um fazer significante, um ato que busca elaborar significados, o que denotaria sua concretude objetiva, uma vez que “[...] a atividade mental não é visível nem pode ser percebida

diretamente, mas, em compensação, é compreensível” (BAKHTIN, 2014, p. 62). Ao deslocar a introspecção do âmbito da percepção e da visão, Bakhtin problematiza as teorias perceptuais e propõe a introspecção como atividade compreensiva que acontece *pela e na* linguagem verbal.

O romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, coloca em cena a introspecção da personagem G.H. ao tentar narrar uma experiência singular e desestabilizadora da sua condição humana, ocorrida no dia anterior, diante de uma barata meio viva, meio morta. A narrativa inicia-se da seguinte forma: “_ _ _ _ _ estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi” (LISPECTOR, 2009, p. 09).

Os seis traços iniciais parecem indicar o anseio de dizer, sem saber ao certo como dizer, apontando para um silêncio, representado, graficamente, pelos traços que parecem remeter à ausência de letras, que poderiam formar uma palavra. Já as locuções verbais “estou procurando” e “estou tentando”, escritas em sequência, sugeririam o processo de busca cujo objetivo é a compreensão. Se a introspecção, como postula Bakhtin, é um ato de compreensão, a narradora G.H., já no início da narrativa, enfatiza a dimensão processual desse ato, bem como as tensões que implicam o trabalho com a linguagem verbal para a construção dos significados.

Seria importante observarmos com atenção a própria palavra “introspecção” para pensarmos até que ponto ela seria adequada para comunicar o pensamento de Bakhtin. Em sua origem etimológica, “introspecção” vem do latim “*introspicere*” (prefixo “*intro*” + verbo “*spicere*”), que significa “olhar para dentro”. Essa noção de “olhar” aproxima a palavra do paradigma dos verbos perceptivos, como, por exemplo, *ver, espiar, observar e sondar*, o que parece sugerir que o próprio termo “introspecção” teria fortes relações com as teorias perceptuais, se considerarmos suas raízes etimológicas.

As teorias perceptuais definem a introspecção inserida no campo da visão, porque a concebem como um procedimento de observação. A proposta de Bakhtin desloca a questão para o campo da enunciação e do discurso, do uso concreto e efetivo da língua, situado no tempo-espço de uma interação social, apontando para o paradigma dos verbos de elocução, como, por exemplo, *dizer, afirmar, comentar e indagar*.

A partir da etimologia da palavra “introspecção”, podemos propor o neologismo “introdução”, que, em termos etimológicos, seria formado pelo prefixo “*intro*” (que, em português, significa “dentro”) mais o verbo latino “*dicere*” (que, em português, significa “dizer”), de modo que “introdução” possa significar “dizer na interioridade” ou, mais propriamente, “discurso interior”. Consequentemente, sugerimos que a técnica representacional realista que colocaria em cena o discurso interior como representação da realidade subjetiva seja denominada de *introduccionismo*.

4.2 Introduccionismo como técnica de representação realista

Para compreender melhor as tendências da técnica introduccionista, retomemos um aspecto importante das relações opostas entre realismo e intimismo. Quando se compreende os romances a partir da referida dicotomia, parece haver uma tendência em compreender que, nas obras realistas, haveria a predominância da ação narrativa e nas obras intimistas, da repercussão interior, o que colocaria a ação em um plano secundário ou, em alguns casos em que as relações dicotômicas são mais marcantes na discussão crítica, como pode-se notar em *Um romance intimista*, de Adonias Filho (1958, p. 184)⁵¹, publicado no livro *Modernos ficcionistas brasileiros*, desconsidera a presença da ação no processo representacional intimista.

Ao reservar ao realismo formal a elaboração estética da ação exterior como fundamento primordial da representação, é preciso questionar sobre o que é que se está considerando como ação. Nesse caso, podemos supor que se trata dos comportamentos, das práticas e das atitudes dos personagens no desenvolvimento narrativo, de maneira que a ação estaria deslocada das atribuições do narrador, que permaneceria a uma certa distância da situação narrativa pelo uso da não-pessoa – ou, nos termos mais usuais, da terceira pessoa.

Quanto ao intimismo, podemos sugerir que, por repercussão interior, que poderia indicar haver uma ressonância de uma ou mais ações exteriores que invadem as profundezas (in)consciente do personagem, causando certas impressões e impactos em sua interioridade. É preciso que nos perguntemos, então, sobre a

⁵¹ Em *Um romance intimista*, artigo em que analisa criticamente *O Visitante* (1955), romance de estreia de Osman Lins (1924-1978), Adonias Filho afirma que “[...] o intimismo, no romance brasileiro, continua sendo árvore de poucos frutos. Dispensando a ação, trabalhando o ‘problema’ ao invés do ‘episódio’, auscultando as regiões escafândricas que eliminam a vida em sua aventura exterior, é natural que não se generalize” (ADONIAS FILHO, 1958, p. 184).

natureza ou, melhor dizendo, sobre a substancialidade dessas impressões. Na perspectiva do introdiccionismo, a reverberação interior manifestar-se como discurso interior e, portanto, tem uma dimensão linguística.

A ideia de que a ação exterior *repercute* no interior do personagem, sugerindo trata-se quase que de um eco na subjetividade, não nos parece, suficientemente, adequada para expressar o processo representacional da técnica introdiccionista. Para alcançar maior precisão em nossa discussão teórica, propomos haver uma *rememoração* das ações realizadas na exterioridade, que afeta o personagem, no sentido de produzir afetos e de interferir em seu estado mental. De fato, as ações exteriores repercutem e impactam a vida interior do personagem, mas isso acontece diante de um processo de reelaboração, por meio da memória, das ações que ocorreram no passado.

Segundo António Marques, professor de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, “[...] o ACI [Autoconhecimento por Introspecção] é dependente da memória” (MARQUES, 2012, p. 15), aspecto que possibilitaria a afirmação de que a introspecção/introdição seria, de certa forma, uma retrospecção/retrodição. Diante disso, Marques acrescenta ainda que

[...] o ACI possui uma estrutura reflexiva apenas no sentido de possuir uma estrutura temporal dual. Não é reflexiva no sentido de apresentar uma dualidade em que um pensamento de segunda ordem toma como alvo ou objeto um pensamento de primeira ordem (MARQUES, 2014, p. 15).

Não se trata, como nas teorias perceptuais, de uma situação reflexiva, na qual um único sujeito teria, ao mesmo tempo, dois pensamentos: um que estaria em posição de realizar a observação e outro na condição de ser observado. Esse aspecto não condiz com as possibilidades reais da mente humana, uma vez que podemos ter pensamentos sucessivos e desconexos, mas não, necessariamente, simultâneos. Ao destacar o aspecto mnemônico da introspecção no processo de autoconhecimento, Marques pontua que a estrutura introspectiva corresponderia a um encontro de dois tempos, a saber, o presente e o passado.

A diferença temporal entre o passado e o presente na configuração da estrutura temporal dual da memória pode oscilar desde uma diferença de muitos anos até alguns minutos e segundos. No caso em que a diferença temporal é muito pequena, tem-se a impressão de que a introspecção ocorreria, integralmente, no presente, sem

a dualidade entre passado e presente, o que apontaria para as imprecisões dos limites entre passado e presente, uma vez que não é possível determinar com rigor e objetividade quando, efetivamente, o presente para sabermos a partir de qual momento poderíamos considerar como um tempo passado.

Marques não se atenta, em sua reflexão ou, até mesmo, opta por não discutir em sua argumentação, à dimensão linguística que construiria a temporalidade na experiência humana, aspecto que é ressaltado por Benveniste.

Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque, é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o “agora” e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo (BENVENISTE, 1989, p. 85).

No aqui-agora da enunciação, efetiva-se o tempo presente, a partir do qual se apreende a sucessão temporal de um passado, ocorrido, anteriormente, de um presente, que está ocorrendo no instante em que se enuncia, e de um futuro, que poderá ocorrer ou ocorrerá posteriormente. Nesses termos, o introdiccionismo caracteriza-se pela “estrutura temporal dual”, para utilizarmos a expressão de Marques, ao promover a interação entre o presente da enunciação, o momento da ação de enunciar, e o passado, que é rememorado pelo personagem, seja um passado ocorrido há muitos anos, seja há alguns minutos e segundos atrás.

Gostaríamos de pontuar que seria preciso acrescentar a dimensão espacial à proposta de Marques, uma vez que compreendemos que, no âmbito da memória, o espaço e o tempo rememorados, narrativamente, são indissociáveis. Bakhtin desenvolve o conceito de cronotopo para designar justamente “[...] a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018b, p. 11). Nesses termos, no que se refere ao introdiccionismo, preferimos afirmar que a rememoração, como um processo fundamental da referida técnica de representação realista, tem uma estrutura cronotópica dual.

A ideia de uma repercussão interior poderia levar a crer que a ação exterior influísse diretamente na subjetividade do personagem. Entretanto, na perspectiva que

assumimos, a ação exterior, ao passar pelo crivo da memória, é reelaborada em termos de discurso interior. Como salienta Marques (2014, p. 15), é importante considerarmos que a memória não reconstrói com perfeição e exatidão as ações realizadas no passado.

Para Bakhtin, “[...] não se pode nem falar de lembrança objetiva das nossas vivências interiores do passado. No passado, vemos apenas o que é essencial para o presente, para o momento em que recordamos o nosso passado” (BAKHTIN, 2017, p. 81). A rememoração de nossas vivências são sempre perspectivadas pelo presente, de maneira que não se trata de um passado isolado em si mesmo. Por isso, resguardo em sua integralidade, pelo contrário, é na contradição temporal entre passado e presente que a reelaboração mnemônica se constrói como discurso.

Observemos o seguinte trecho de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

[...] agora, que isto escrevo, quer-me parecer que o compromisso era uma burla, que essa piedade era ainda uma forma de egoísmo, e que a resolução de ir consolar Virgília não passava de uma sugestão de meu próprio padecimento (ASSIS, 2015, p. 155).

No momento da escrita de sua introdução, o presente ressignifica as ações, aparentemente, benevolentes do passado, revelando uma dimensão egocêntrica não percebida no passado, mas que a perspectiva do presente pôde elaborar.

No âmbito das discussões teóricas sobre o romance, Roland Bourneuf e Réal Ouellet também indicam as modificações intrínsecas à memória, atribuídas a um amor a si mesmo

[...] que, sob o pretexto de iluminar o presente pelo passado, tira do esquecimento o vivido e incita a revivê-lo, melhor ou diferentemente, pelo poder do imaginário; tardia, a recordação acrescenta ou corta, acentua acontecimentos insignificantes ou negligencia acontecimentos importantes (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 244).

Quem rememora suas próprias vivências não o faz sem interesses, objetivos e desejos que são mobilizados em função da elaboração discursiva da memória, o que resultaria, consciente e ou inconscientemente, em esquecimentos, invenções, reinterpretações e realocações dos fatos vivenciados. A título de exemplificação, a leitura crítica do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que, ao invés de se centrar na questão da traição de Capitu, coloca sob desconfiança as pretensões de

Bentinho ao narrar sua história, muito interessado em convencer o leitor de que sua esposa o traía, pode apontar o quanto a escrita memorialística, ainda que construída ficcionalmente, não se efetiva como um espaço de neutralidade e imparcialidade.

É interessante notar que o próprio narrador-personagem Bentinho afirma que tem a memória falha, como no trecho a seguir.

[...] não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias (ASSIS, 1998, p. 89).

A consequência dessa confissão para a economia narrativa é a possibilidade de o leitor intuir que a história narrada não reflete, exatamente, como aconteceu, resultando em permitir que se duvide do que se está lendo.

Nesses termos, ao considerarmos as refrações (para utilizarmos a metáfora de Pellegrini (2018)) da memória no introdiccionismo, podemos sugerir que a imaginação e a fantasia têm a função primordial de recriar as vivências passadas na representação introdiccionista ao suprir lacunas, fazer suposições, intensificar determinados aspectos em detrimento de outros, acrescentar pensamentos, sentimentos, falas e circunstâncias ao vivido. Para construir a perspectiva que interessa ao presente, a imaginação e a fantasia atuam, decisivamente, na reconfiguração dos fatos rememorados.

O narrador autodiegético de *Angústia*, Luís da Silva, ressalta a importância da imaginação na rememoração “[...] de toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou” (RAMOS, 2004, p. 16). Os vestígios do passado suscitam um conjunto de lacunas, brechas e lapsos que são amenizados por meio da criação imaginativas, que fantasia possibilidades e, não raro, as toma como verdade. Desse modo, a imaginação é fundamental ao introdiccionismo, não como elemento desconexo à memória, mas como parte constitutiva da rememoração. Em outra passagem do romance, o narrador admite que

[...] há nas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Certos atos aparecem inexplicáveis. Até as feições das

pessoas e os lugares por onde transitei perdem a nitidez (RAMOS, 2004, p. 106).

A memória não é uma construção discursiva que resgataria a integralidade dos momentos. Marca-se, na verdade, pela fragmentação, incompletude e imprecisão. Diante das refrações que marcam o processo de rememoração, o narrador chega a experienciar certo estranhamento, que é sugerido, sobretudo, ao afirmar que a disjunção das suas próprias ações no fluxo da memória lhe causaria a impressão de que as ações pareceriam ser de outra pessoa e não dele.

Admitir as falhas e as distorções da memória possibilita-nos reconhecer, também, que, na introdução, o eu não é transparente a si mesmo. Significa dizer que o eu que se constitui no aqui-agora da enunciação, denominado nos Estudos Enunciativos de sujeito da enunciação (FIORIN, 2007, p. 26), não (re)elabora suas vivências passadas de modo totalizante, neutro e preciso. Alguns teóricos, historiadores e críticos literários, como Käte Hamburger (1986, p. 224-225), afirmam que a introdução, ao rememorar as experiências passadas, deve ser compreendida como um testemunho autêntico da verdade, já que foi produzida por quem viveu, efetivamente, os fatos narrados. Essa perspectiva precisa ser problematizada, sobretudo ao considerarmos as limitações da memória em realizar a reconstituição fiel e imparcial de uma realidade.

Como o processo da memória se efetiva em uma dimensão linguística, é interessante retomarmos o pensamento de Bakhtin de que “[...] o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também *se refrata*” (BAKHTIN, 2014, p. 47, grifos no original). Entre o sujeito da enunciação e o eu que está rememorado no discurso interior, o qual os Estudos Enunciativos (FIORIN, 2007, p. 26) nomeia de sujeito do enunciado⁵², haveria uma relação de reflexão e refração, ou, em outras palavras, uma relação de coincidência e divergência, ou, ainda, de identidade e alteridade.

Na introdução, o sujeito do enunciado seria, dialeticamente, um si mesmo e um outro de si em relação ao sujeito da enunciação, uma vez que, quando o sujeito da enunciação produz um enunciado sobre o seu eu, esse eu que foi enunciado (sujeito do enunciado) não se reduz a ser uma duplicação ou uma cópia perfeita do sujeito da

⁵² A partir de Benveniste (1989, p. 82), podemos considerar que a enunciação é o ato de usar a língua, enquanto o enunciado seria o texto produzido no uso da língua, de modo que o sujeito do enunciado seria a *persona* que está constituída no enunciado.

enunciação, mas, como se trata de uma representação de si, é preciso compreendê-lo como uma ressignificação, conforme discutido na seção 3.3 a partir das considerações de Scheel (2009, p. 89) sobre o conceito de representação.

Sob muitos aspectos, na técnica introdiccionista, a rememoração promove refrações representacionais ao (re)elaborar a materialidade linguística da realidade subjetiva do personagem em discurso interior, indicando o quão válidas podem ser as formulações de Pellegrini (2018), conforme discutido na seção 3.2, para a discussão teórica dos romances que colocam em cena a introdução. Compreender o realismo formal a partir da metáfora da refração possibilita que estejamos atentos às transformações representacionais e estéticas, produzidas pelo introdiccionismo, como técnica de representação realista, sobretudo pelo uso da memória como um dispositivo narrativo.

Ainda sobre a dicotomia que ressalta o realismo como representação da ação e, por oposição, o intimismo como construção estética da repercussão interior, em que, a princípio, haveria uma redução da ação narrativa ao mínimo, é importante analisarmos se é, realmente, possível afirmar essa escassez da ação na perspectiva do introdiccionismo.

Para tanto, recordemos a concepção de introspecção/introdução como ato de compreensão proposta por Bakhtin (2014, p. 62), que foi discutida na seção 4.1. Segundo o pensador russo, a introspecção é um fazer significativo, uma ação que constrói significados como discurso interior, de modo a implicar em um sujeito ativo na realização desse processo.

Assim também, o conceito de enunciação refere-se ao ato de utilizar a língua na produção de enunciados, segundo afirmação de Benveniste (1989, p. 82) já mencionada na seção 4.1. Pensando mais propriamente no introdiccionismo, podemos afirmar que a ação, característica mais fundamentalmente da técnica introdiccionista, não seria ações exteriores praticadas pelos personagens, as quais parecem ser, de fato, minimizadas na representação literária da introdução, mas, sim, o ato de enunciar o discurso interior, que rememora ações vivenciadas no passado.

Vale ressaltar que o sujeito da enunciação em obras literárias não seria apenas o narrador, como sugere José Luiz Fiorin.

Há, pois, sujeitos do enunciado e da enunciação. Os primeiros são os que a teoria literária denominava personagens; os sujeitos da

enunciação aparecem em três níveis distintos: 1. o autor e o leitor implícitos, que são pressupostos pela própria existência do enunciado, chamados *enunciador* e *enunciatário*; 2. aquele que narra e aquele para quem se narra, projetados no interior do enunciado, denominados *narrador* e *narratário*; 3. as personagens que dialogam entre si no interior do texto, nomeados de *interlocutor* e *interlocutário*. Isso quer dizer que o interlocutor e o interlocutário são sujeitos do enunciado, que são representados como sujeitos da enunciação; o narrador e o narratário são sujeitos da enunciação enunciada; o enunciador e o enunciatário são, de fato, o sujeito da enunciação que buscamos definir neste trabalho (FIORIN, 2007, p. 26, grifos no original).

Compreendemos o introdiccionismo não como a representação realista da subjetividade, mas do discurso interior que constitui a subjetividade no ato da enunciação, que possibilita a (re)elaboração de significados na busca por compreender a si próprio, o outro e o mundo. Resulta dessa concepção a necessidade de estarmos atentos para quem seria o sujeito que enuncia a si mesmo. Desse modo, Fiorin observa três níveis de manifestação dos sujeitos da enunciação na obra literária, a saber: (i) o da enunciação, que se realiza pela interação entre autor e leitor implícitos; (ii) o da narração, efetivada entre narrador e narratário; e (iii) o da interlocução, entre personagens.

No nível da enunciação, teríamos a enunciação propriamente dita, uma vez que se refere, efetivamente, ao ato enunciativo que se realiza *pelo* e *no* uso da língua; no nível da narração, haveria uma enunciação enunciada, ou, melhor dizendo, a enunciação do narrador é enunciada pelo autor, ou seja, o ato de enunciar do narrador é o que o autor enuncia; no nível da interlocução, o personagem é representado na condição de um sujeito de enunciação pelo narrador.

Fiorin parece apresentar uma sistematização com um recorte mais horizontal dos sujeitos da enunciação em obras literárias, isto é, parece sugerir três camadas bem delimitadas em seu modo de organização teórica da questão. Gostaríamos de propor uma resignificação que indicasse uma sistematização mais relacional dos sujeitos-enunciadores na narrativa, apontando para as relações entre autor, narrador e personagem em cada um dos níveis.

Nesses termos, para pensarmos, mais especificamente, o introdiccionismo, sugerimos a concepção de sujeito-enunciador em três dimensões, quais sejam: (i) *dimensão da enunciação*, quando haveria reflexões e refrações entre autor, narrador e personagem para a construção do discurso interior, como, por exemplo, na

autoficção⁵³, na autobiografia e no diário íntimo; (ii) *dimensão da narração*, quando apenas narrador e personagem coincidem e divergem entre si no discurso interior, de modo que o autor implícito estaria em uma posição mais distanciada desse processo representacional, ou seja, o narrador-personagem, elaborado ficcionalmente, não seria uma representação literária do autor; e, por fim, (iii) *dimensão da interlocução*, quando o discurso interior é enunciado por um personagem, como uma instância narrativa que difere do narrador e do autor implícito.

É interessante observarmos a questão do foco narrativo, a partir dos três níveis de manifestação do sujeito-enunciador nas obras literárias. Como haveria certas coincidências entre narrador e personagem tanto na dimensão da enunciação, como na dimensão da narração, acreditamos que a presença ou não do autor no jogo representacional não promoveria alterações no foco narrativo, podemos afirmar que o narrador-personagem, que implica a focalização em primeira pessoa, caracterizaria esses dois níveis e, portanto, podemos discuti-los juntos.

Gerárd Genette (2011, p. 278), em *Fronteiras da narrativa*, presente no livro *Análise Estrutural da Narrativa*, evidencia que se utiliza das concepções de discurso e narrativa (ou história), elaboradas por Émile Benveniste, para estabelecer suas próprias reflexões teóricas. De modo geral, “discurso” refere-se a um enunciado que apresenta as marcas enunciativas de eu-tu no aqui-agora, enquanto que, na narrativa, essas marcas estariam implícitas, o que implicaria no uso predominante da não-pessoa. Por exemplo, quando se enuncia “Eu caí ontem”, trata-se de um discurso, mas ao enunciar “Ele caiu ontem”, nota-se que o eu-enunciador está implícito (“[Eu digo que] ele caiu ontem”) e que a não-pessoa é utilizada, então, trata-se de uma narrativa.

Ao refletir sobre as relações entre narrativa e discurso, o teórico francês afirma que “[...] a narrativa inserida no discurso se transforma em elemento do discurso, o discurso inserido na narrativa permanece discurso” (GENETTE, 2011, p. 282). Comentando essa proposição de Genette sob a perspectiva do foco narrativo, Maria Lúcia Dal Farra salienta que

⁵³ Para Diana Klinger, a autoficção é “[...] uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe ‘ao vivo’ no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação” (KLINGER, 2012, p. 57, grifos no original).

[...] no romance de primeira pessoa nunca será possível esquecer-se deste suporte, deste fantasma discursivo e da subjetividade que dele se emana. O narrador em primeira pessoa é uma nota de valor constante que, uma vez tangida, está transformando perenemente com sua vibração o acorde das outras vozes, dando um timbre sempre específico à harmonia resultante deste entrelaçamento. “Legato” perpétuo, do início ao fim da obra, sua presença nunca entra em “pausa” e nunca se suspende (FARRA, 1978, p. 48-49).

Quando há a focalização em primeira pessoa em uma obra literária, nada foge a sua perspectiva, ou, para pensar especificamente no âmbito da técnica introdiccionista, tudo o que é representado pelo narrador-personagem é (re)elaborado por sua autoconsciência, constituída *no* e *pelo* discurso interior. Bakhtin já havia observado esse aspecto referente ao foco narrativo ao analisar, criticamente, a obra de Dostoiévski, pois, para o pensador russo,

[...] além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem (BAKHTIN, 2018a, p. 55).

Mesmo quando o narrador-personagem se refere a outros personagens e a situações particulares do contexto social, a focalização permanece centrada no discurso interior, pois, considerando o conceito de realismo de Pellegrini (2018), sob a influência de Raymond Williams (2003), o discurso interior seria o espaço em que as relações, por vezes tensivas, entre indivíduo e sociedade são representadas na técnica introdiccionista. A palavra, que, segundo Bakhtin (2014), é matéria primordial do discurso interior e arena das disputas ideológicas, possibilita que se represente literariamente as interações sociais sob o crivo da autoconsciência.

No trecho do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, “[...] agora Moisés está contando as perseguições aos judeus, na Europa. Lembro-me do tio dele e digo comigo que provavelmente a narração é exagerada” (RAMOS, 2004, p. 26); observamos que, simultaneamente, o narrador-personagem Luís da Silva focaliza o personagem Moisés contando a história de repressão aos judeus na Europa, a partir das experiências de seu tio e compara as memórias narradas por Moisés com as lembranças que o próprio narrador-personagem tem do tio de seu amigo, o que resulta no “dizer consigo”, para resgatarmos as palavras do próprio Luís da Silva, ou, como

propomos, na introdução que realiza a autoconsciência dos exageros que distorcem o relato de Moisés.

Essa passagem lembra-nos de que, se o discurso interior é o território das relações sociais no introdiccionismo, é porque as interações sociais com os demais personagens, bem como as circunstâncias do espaço-tempo social são rememoradas. As ações, as interações e a conjuntura social são mediadas pela memória no discurso interior; logo, não são colocadas em cena de modo direto e imediato, pois o que está em cena é a introdução.

É preciso analisar, também, o caso específico do narrador-testemunha. A sistematização dos tipos de focos narrativos proposta por Norman Friedman indica que o uso da primeira pessoa não se restringe ao narrador-protagonista, isto é, ao narrador que conta sua própria história, porque haveria também o eu-como-testemunha. Nessa focalização,

[...] o narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176, grifos no original).

Entretanto, o “eu-como-testemunha” não narra, em primeiro plano, o discurso interior, mas dá testemunho sobre o que observou ou sabe a respeito da vida de outros personagens. No narrador-testemunha, não há um discurso sobre si como fundamento da representação, mas um discurso sobre o outro, uma vez que ele é apenas um personagem secundário. Ligia Chiappini Moraes Leite reconhece que o narrador do romance *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, seria um “eu-como-testemunha”, de modo que

[...] a testemunha, no caso, é o próprio Conselheiro Aires, autor de um diário, de cujas páginas se compõe o ROMANCE. Nesse diário, Aires conta, ao mesmo tempo, sua vida de diplomata aposentado e outros episódios vividos por outras pessoas que ele conhece no Rio de Janeiro, entre 1888 e 1889. A HISTÓRIA central que parece amarrar suas reflexões políticas e suas memórias de diplomata aposentado é a do par romântico, Tristão e Fidélia (LEITE, 2007, p. 38, grifos no original).

O comentário crítico de Leite sobre o romance machadiano permite-se notar que, embora a história se centralize no discurso sobre o outro, porque esse é o

aspecto primordial que caracteriza o narrador-testemunha, haveria a possibilidade de se utilizar, também, a técnica introdiccionista em alguns momentos da representação. Contudo, não queremos afirmar que o “eu-come-testemunha” resulta, necessariamente, em introdiccionismo, de modo a estabelecer uma regra geral para todos os demais romances narrados com esse tipo de focalização, mas, pelo uso da primeira pessoa e por se tratar de um narrador que é, também, personagem – ainda que não seja o protagonista –, parece haver as condições para a representação introdiccionista.

Como discutimos na seção 3.2, um dos princípios proposto, neste trabalho, para o realismo formal é a associação. Em uma mesma obra literária, pode-se utilizar mais de uma técnica representacional, o que seria o caso do romance *Memorial de Aires*, quando Aires narra as suas próprias memórias, como podemos observar na seguinte passagem: “[...] quando eu era do corpo diplomático efetivo não acreditava em tanta coisa junta, era inquieto e desconfiado; mas, se me aposentei foi justamente para crer na sinceridade dos outros. Que os efetivos desconfiem!” (ASSIS, 1998, p. 159). A partir de um contraste temporal entre o passado como diplomata e o presente como aposentado, Aires reelabora as memórias das exigências de desconfiança e de inquietude que sua profissão instaurava em suas relações com os demais para marcar as supostas diferenças com a sua condição atual.

Já na dimensão da interlocução, haveria a predominância do foco narrativo na não-pessoa, uma vez que não haveria processos de identidade entre autor, narrador e personagem. No que se refere, mais especificamente, ao introdiccionismo, o personagem é quem enuncia, em termos representacionais, o discurso interior, diferentemente, dos níveis anteriores em que o narrador-personagem é quem produz representacionalmente a introdicção.

Entretanto, como afirma Genette (2011, p. 282), o discurso, ao adentrar uma narrativa, continua a ser discurso, ou seja, no caso da representação introdiccionista na dimensão da interlocução, Farra explica que

[...] detendo a narrativa, o narrador na terceira pessoa entrega a seqüência do relato a uma personagem que, na primeira pessoa, e em seus próprios termos, filtrará as suas experiências, doando de volta, depois, o relato ao narrador (FARRA, 1978, p. 47).

No caso da narrativa heterodiegética, a técnica introdiccionista não é, esteticamente, elaborada ao longo de toda obra literária, mas apenas nos momentos específicos em que o personagem assume, em primeira pessoa, a narração de seu discurso interior. A possibilidade de diferentes modos de realismo constituírem total ou parcialmente a obra literária é um dos motivos para não propormos classificações de tipos de romances que poderiam ser considerados realistas, mas refletimos sobre o realismo como um conjunto de técnicas representacionais, entre elas, o introdiccionismo, porque parece sugerir maior flexibilidade na compreensão teórico-crítica das obras literárias.

A partir das considerações sobre o introdiccionismo na dimensão da interlocução, é preciso retomarmos a afirmação que fizemos na seção 4.1 de que a representação da introdução não implica, necessariamente, no narrador em primeira pessoa, para podermos compreendê-la melhor. De fato, a presença de um narrador em primeira pessoa não garante o uso do introdiccionismo, uma vez que nem todas as obras literárias com esse tipo de narrador são representações introdiccionistas, bem como o próprio introdiccionismo, na dimensão da interlocução, faz-se presente em obras literárias narradas, predominantemente, na não-pessoa. Contudo, a representação do discurso interior realiza-se, sempre, em primeira pessoa, seja quando é enunciada por um narrador-personagem na dimensão da enunciação e da narração, seja por um personagem na dimensão da interlocução, o que sugere que o uso da primeira pessoa na introdução não implica, necessariamente, em um narrador em primeira pessoa na obra literária.

Politzer reconhece que “[...] o caráter mais evidente dos fatos psicológicos é o de estarem <<na primeira pessoa>>” (POLITZER, 1973, p. 62), porque é na narrativa que o sujeito elabora sobre si mesmo, cujo uso do pronome pessoal eu é inevitável, que se encontra a dimensão psicológico da vida humana. Conforme discutimos na seção 4.1, Benveniste assume, também, o posicionamento de que a primeira pessoa é elemento primordial para a construção da subjetividade, isto é, “[...] é identificando-se como pessoa única pronunciando eu que cada um dos locutores se propõe alternadamente como ‘sujeito’” (BENVENISTE, 1976, p. 280-281). Desse modo, o uso da primeira pessoa não seria tão somente uma característica estrutural da introdução, senão um aspecto formal decisivo na construção da subjetividade *pela* e *na* linguagem verbal.

A tipologia de foco narrativo proposta por Jean Pouillon (1974) estabelece três modos para a focalização da interioridade subjetiva dos personagens, a saber: (i) a visão “com”, quando um personagem é o centro da narração com quem é possível observar os demais personagens; (ii) a visão “por detrás”, por meio da qual o narrador se coloca em uma posição distanciada da realidade psíquica para representá-la de modo mais direto e imediato; e, por fim, (iii) a visão “de fora”, em que a representação da exterioridade do personagem seria capaz de apontar para os aspectos constitutivos de sua subjetividade.

A proposta de Pouillon parece fundamentar-se nas teorias perceptuais, as quais foram problematizadas na seção 4.1, sobretudo quando o teórico francês trata do foco narrativo a partir das noções de visão e, conseqüentemente, de espacialidade. Aspectos esses que também orientam as teorias perceptuais ao compreender a introspecção como um olhar que, em uma posição distanciada, observa a si mesmo.

Proust mostra-nos, assim, um personagem “com” quem estamos, o narrador, mas que acompanhamos em seu esforço por obter uma consciência clara de si mesmo, para refletir-se e refletir os demais. Só que, para isto mesmo, nós mudamos insensivelmente de ponto de vista: ao nos refletirmos, queremos ver-nos a nós mesmos “por detrás”, assim como os outros (POUILLON, 1974, p. 61).

Para Pouillon, o narrador-personagem que busca, representacionalmente, tornar-se consciente de si mesmo e dos outros, pensado, criticamente, por meio da referência à obra de Marcel Proust, adotaria uma visão “por detrás”. Significa dizer que estaria bipartido entre a posição de observador de suas próprias atividades mentais e a posição de objeto da observação, de modo que o observador se colocaria “por detrás” do seu objeto de investigação, assim como sugere as teorias perceptuais.

Todorov reconhece certas limitações nas considerações teóricas de Pouillon, principalmente, no que diz respeito à necessidade de se atentar para as singularidades de um narrador, representado na narrativa. Portanto, não apenas exerce a função de narrar, como, também, coloca-se, representacionalmente, como sujeito da enunciação que diz eu. De acordo com Todorov,

[...] o personagem-narrador só existe em sua fala; se as outras personagens são, antes de tudo, imagens refletidas numa consciência, êle é essa mesma consciência. Poder-se-ia dizer que, dêsse personagem, não teremos precisamente nenhuma “visão”; não

poderemos ter dele mais que uma “audição”, e esta assaz singular (TODOROV, 1971, p. 46)

Constitui-se *pelo* e *no* discurso interior a existência do narrador em primeira pessoa, como alguém que fala sobre si, de maneira que os outros e o próprio mundo podem, somente, ser representados inseridos na produção discursiva do narrador sobre si mesmo. A proposta do introdiccionismo -se mais da perspectiva de Todorov, que parece dialogar, significativamente, com discussões enunciativas de Benveniste, do que das reflexões de Pouillon, uma vez que objetivamos compreender a técnica introdiccionista de modo a não a situar no paradigma visual das teorias perceptuais, mas, sim, no âmbito da enunciação e do discurso, que enfatiza a dimensão linguística na constituição da representação literária do discurso interior. O teórico búlgaro ressalta ainda que, no caso o narrador em primeira pessoa, haveria

[...] um tipo novo de enunciação, a que se poderia chamar, por oposição à *fala* das personagens, *escritura*, ligando tal emprego da palavra àquele que fazia André Jolles, ao falar da escritura como de uma “consciência eterna da linguagem”. Com efeito, o relato do narrador se distingue da simples fala relatada pelo fato de que o narrador toma consciência dele, assume-lhe a responsabilidade. O narrador não fala, como os protagonistas da narrativa, ele conta. Reduzir a narração a uma visão não perceber a existência da escritura (TODOROV, 1974, p. 46-47, grifos no original).

Todorov permite-nos notar que o discurso interior do narrador-personagem não pode ser compreendido da mesma forma que a fala de qualquer personagem em uma narrativa, porque, ao narrar, ele se tornaria consciente da linguagem verbal que utiliza. Desse modo, o termo “escritura” refere-se à tomada de consciência do processo enunciativo por parte do narrador em primeira pessoa, em sua condição de enunciador, evidenciando que a dimensão linguística – não, necessariamente, o elemento visual da observação de si – é um aspecto primordial para a compreensão teórica do narrador-personagem.

No que se refere ainda a questão do sujeito da enunciação nas obras literárias que utilizam a técnica introdiccionista, vale considerar que o sujeito da enunciação não é apenas quem enuncia, mas, também, para quem se enuncia, conforme podemos notar pelas afirmações de Fiorin (2007, p. 26). É preciso nos questionarmos, então, para quem se destina a introdicção e, talvez, a resposta mais imediata que

poderíamos arriscar como uma hipótese seria que, no discurso interior, o sujeito-enunciador enuncia para si mesmo.

Contudo, Bakhtin não acredita que essa hipótese seja a mais apropriada, uma vez que “[...] a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor” (BAKHTIN, 2014, p. 116). Como para Bakhtin a interação social é elemento fundamental em suas discussões sobre a linguagem, o discurso interior, em sua concepção, não se reduziria ao processo de um eu que se encerra em si mesmo, mas de um eu que enuncia a si mesmo *para e a partir de* um outro, situado em determinado contexto social. Nas representações introdiccionistas, esse outro pode ser a referência genérica, construída *pela e na* linguagem verbal, a um membro prototípico do grupo social que o enunciador faz parte, principalmente em casos em que o elocucionário, o narratário ou o interlocutário não estejam muito bem definidos narrativamente.

É importante destacar que, na dimensão da enunciação e da narração, o outro a quem se destina o discurso interior representado, literariamente, pode assumir a condição de um leitor⁵⁴, que pode ser ou não enunciado na narrativa, a depender de o narrador se propor ou não como escritor no processo representacional. Se o narrador enuncia a própria enunciação, narrando aspectos metalinguísticos de sua escritura, como, por exemplo, nos romances *Memórias póstumas de Bras Cubas*, *Angústia* e *A paixão segundo G.H.*, esse uso específico da língua explicita a consciência de sua condição como escritor e, conseqüentemente, a consciência de sua relação com um leitor.

Conforme pontua Bakhtin, “[...] na realidade, o objeto da introspecção é o signo interior que pode também, por sua natureza, ser signo exterior. O discurso interior pode, igualmente, ser exteriorizado” (BAKHTIN, 2014, p. 62). No caso em que o narrador toma consciência de sua condição de escritor diante de um leitor, constrói-se uma interação em que a introdicção não acontece apenas no âmbito da interioridade, mas, também, da exterioridade. Em outras palavras, quando a interação

⁵⁴ Em determinadas obras literárias, como, por exemplo, em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, o narrador constrói, representacionalmente, uma situação comunicativa com o seu narratário, porém, como a narrativa é elaborada esteticamente a partir de aspectos da oralidade, o narratário estaria na posição de ouvinte, já que costumamos reservar o uso do termo “leitor” para se referir ao universo da escrita.

entre narrador-escritor e narratário-leitor é enunciada na representação introdiccionista, o discurso interior é exteriorizado, também, ao leitor.

Contudo, mesmo que não seja enunciado representacionalmente, o leitor faz-se, sempre, presente na narração, conforme ressalta Todorov.

A imagem do narrador não é uma imagem solitária: desde que aparece, desde a primeira página, ela é acompanhada do que se pode chamar “a imagem do leitor”. [...] a consciência de ler um romance e não um documento nos leva a fazer o papel deste leitor imaginário e ao mesmo tempo apareceria o narrador, o que nos relata a narrativa, já que a própria narrativa é imaginária. Esta dependência confirma a lei semiológica geral segundo a qual eu e “tu”, o emissor e o receptor de um enunciado, aparecem sempre juntos (TODOROV, 2011, p. 257).

No processo representacional da técnica introdiccionista, é preciso não se esquecer de que não se trata de um eu, cuja ação é se voltar para si mesmo, mas, sim, narrar-se em seu discurso interior. O ato de narrar implica um leitor, seja ele explícita ou implicitamente representado na narrativa. Esse processo de relação com um outro não é apenas uma convenção social, dispensável na introdução, porque o que está em questão não é apenas para quem se direciona o discurso interior, mas, também, que a própria constituição da subjetividade se faz na interação entre o eu e os outros.

Como pontua Benveniste, “[...] a consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha locução um *tu*” (BENVENISTE, 1976, p. 286, grifos no original). Não é na solidão do enclausuramento em si que a autoconsciência se realiza, mas, sim, nas interações com as alteridades, que, em última análise, é uma relação socialmente organizada, que acontece *pela* e *na* linguagem (verbal) e, por isso mesmo, é transpassada por concepções, valores e ideologias socialmente partilhadas.

A própria narradora-personagem de *A paixão segundo G.H.* parece estar consciente do processo de relação com os outros para a constituição de si, como poderia demonstrar a passagem: “[...] o que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu” (LISPECTOR, 2009, p. 27). Para G.H., o eu parece constituir-se no fluxo dialético da relação com as

alteridades, uma vez que a narradora sugere haver um movimento que iria de si para os outros e dos outros para si.

A observação crítica da relação eu-outros é de significativa importância para a representação introdiccionista, não apenas o outro como enunciatário, narratário ou interlocutário, para quem se direciona a enunciação do discurso interior, como, também, “o outro” como personagens, rememorados na introdução, que estariam na dimensão do enunciado. Sobretudo quando o introdiccionismo não é utilizado apenas em uma passagem específica, mas constitui toda a dinâmica narrativa, podemos observar que narrar a si implicaria, em alguma medida, em rememorar as relações que o sujeito-enunciador estabeleceu com outros personagens.

Nos estudos literários, é recorrente a caracterização de obras intimistas que apenas enfatizam o sujeito diante de si, sem que se destaque, também, a relevante presença das alteridades no processo representacional, uma vez que, por dedução, acreditamos ser muito improvável que um romance, cujo eixo central de sua elaboração estética seja o introdiccionismo, possa prescindir de narrar as interações do protagonista com outros personagens. A título de exemplificação, podemos apontar a importância da relação entre Brás Cubas e Virgília, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, entre Luís da Silva e Marina, em *Angústia*, e entre G.H. e a barata, em *A paixão segundo G.H.*, que contribuem, significativamente, para a economia narrativa, sobretudo para a autoconsciência do narrador-autodiegético.

O romance *Angústia* permite-nos notar um aspecto primordial da alteridade na introdução, expresso em “[...] naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela” (RAMOS, 2004, p. 67). A introdução do narrador autodiegético Luís da Silva elabora, em termos linguísticos, uma representação de sua amada Marina e essa palavra criadora faz Marina viver na subjetividade do narrador e, por isso, em seu discurso interior. Entre a Marina, construída na introdução, e a Marina, que existe, empiricamente, há um conjunto de refrações que não possibilita uma coincidência plenamente com a outra, porém Luís da Silva, assim como todos nós, confunde as duas.

Vale salientar que os outros não se apresentariam no sentido de uma presença corpórea, mas, sim, *pela* e *na* linguagem verbal. Dito de outro modo, os outros no discurso interior existem para o eu não, necessariamente, como materialidade

biológica de um corpo⁵⁵, mas como materialidade linguística. Nesses termos, Bakhtin reconhece que

[...] na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na autoenunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e da palavra do outro suscitam fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro (BAKHTIN, 2018a, p. 240).

Considerando que os outros são manifestações linguísticas, a autoconsciência do herói realiza-se pela consciência que o outro possa ter dele. De modo que o discurso produzido pelo herói sobre si mesmo é marcado pela palavra do outro, o que pode ser observado nos diferentes fenômenos indicados por Bakhtin na passagem acima, tais como determinadas antecipações, retificações e explicações.

No trecho de *Angústia*, “[...] tenho lido muitos livros em línguas estrangeiras. Habituei-me a entender algumas. Nunca me serviram para falar, mas sei o que há nos livros” (RAMOS, 2004, p. 167), quando o narrador autodiegético afirma entender algumas línguas estrangeiras, o leitor poderia compreender por essa afirmação que ele, então, fala diferentes línguas, por isso, em seguida, o narrador antecipa-se e nega que sua aprendizagem sirva para falá-las. Notamos nesse processo a sombra da palavra do outro a moldar, sutilmente, o discurso do narrador, uma vez que a negativa não se justifica caso o narrador estive apenas enunciando a si mesmo, por se tratar de uma informação sobre si que ele já sabe. É a consciência de estar diante de um outro que resulta na necessidade de negar a possibilidade de falar as línguas que aprendeu por meio da leitura.

Barthes, em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, presente no livro *Análise estrutural da narrativa*, aponta para esse processo de reconhecimento da presença do leitor no modo como o narrador fornece determinadas informações.

Os signos do narrador parecem à primeira vista mais visíveis e mais numerosos que os signos do leitor (uma narrativa diz mais

⁵⁵ Vale ressaltar alguns casos específicos, como, por exemplo, em *Grande sertão: veredas*, em que se elabora, *pela* e *na* linguagem literária, uma situação comunicativa em que o narrador estaria corporalmente diante do seu narratário, de modo que a introdução é exteriorizada para o narratário por meio da oralidade. Entretanto, destacamos que a presença corporal do narratário é também uma construção estética da linguagem literária.

frequentemente *eu* que *tu*); na verdade, os segundos são simplesmente mais disfarçados que os primeiros; assim, cada vez que o narrador, cessando de “representar”, relaciona fatos que conhece perfeitamente, mas que o leitor ignora, produz-se, por carência significativa, um signo de leitura, porque não teria sentido que o narrador desse a si mesmo uma informação: *Leo era dono desta boate*, diz-nos um romance na primeira pessoa: isto é um signo de leitor, próximo do que Jakobson chama de função conativa da comunicação (BARTHES, 2011, p. 49, grifos no original).

Os signos de leitura, mais camuflados do que os signos que materializam, linguisticamente, o narrador, fazem notar a presença do leitor como alteridade que não dispõe das mesmas informações que o narrador, gerando uma “carência significativa”, isto é, uma falta. Por isso, a necessidade de informações fundamentais para a construção dos significados. Do ponto de vista comunicacional, só faz sentido que uma informação seja enunciada por quem a, efetivamente, saiba, julgue que a saiba ou queira parecer que a saiba. No caso o narrador, para alguém cujo enunciador avalie que esse alguém não tem ainda tal informação, no caso o leitor. Nesses termos, o narrador enunciaria de maneira a jogar com essas diferenças informacionais, controlando quais informações fornecer e como transmiti-las, narrativamente, ao leitor, bem como quais momentos da narrativa seriam os mais propícios para as enunciar, a fim de alcançar os efeitos estéticos desejados.

As antecipações que o narrador autodiegético pode fazer quanto à consciência do leitor diante do discurso interior enunciado podem ser mais explícitas do que a da passagem citada anteriormente do romance *Angústia*. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, temos o seguinte trecho.

[...] morri de pneumonia; mas, se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo (ASSIS, 2015, p. 33-34).

O narrador enuncia a possibilidade de o leitor não acreditar na afirmação de que ele, Brás Cubas, faz quanto ao motivo de sua morte estar mais relacionado a uma ideia do que a uma causa fisiológica, de modo que o narrador decide explicar melhor ao leitor sobre as causas de seu óbito, o que sugeriria que as antecipações do narrador sobre a consciência do leitor teriam orientado a elaboração do discurso interior.

Em outra passagem, o narrador chega a estruturar, linguisticamente, a antecipação na forma de uma pergunta: “[...] ouço daqui uma objeção do leitor: ‘Como pode ser assim, diz ele, se nunca jamais ninguém não viu estarem os homens a contemplar o seu próprio nariz?’” (ASSIS, 2015, p. 116). É preciso compreender que, literalmente, o leitor não disse (e o narrador ouviu); pelo contrário, há um jogo representacional em que o narrador supõe, imaginativamente, a referida indagação do leitor e coloca-a em cena. Essa parte do romance permite-nos, também, notar que a alteridade pode ser, ao mesmo tempo, uma instância de contato e de confronto para a constituição do sujeito-enunciador, uma vez que, para resgatarmos a metáfora de Bakhtin (2014, p. 67), a língua é uma arena de conflitos sociais transpassada ideologicamente.

O outro não apenas reconhece e reafirma a posição de sujeito, mas, também, contesta, desestabiliza e rivaliza, conforme sugere a seguinte passagem do romance de Machado de Assis.

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há plateia (ASSIS, 2015, p. 84).

Os contrastes, as contradições e os conflitos com as alteridades motivariam o sujeito a refratar, nas interações sociais que estabelece, as suas próprias precariedades, a fim de que não demonstre suas fragilidades e acabe sendo manipulado ou usurpiado. Nesse mascaramento das mediocridades, o outro aparece como um potencial acusador a incriminar os comportamentos desprestigosos que todos podemos ter, produzindo a necessidade de o ludibriar e, não raro, esse processo resulta no ludibriamento de si mesmo. É importante enfatizar que a antecipação do espanto do leitor apontaria para uma reação com certo tom de surpresa e contrariedade à posição do narrador de se confessar com tanta sinceridade, o que

incita a explicação da franqueza como uma virtude dos defuntos, para utilizarmos as próprias palavras de Brás Cubas.

O introdiccionismo pode valer-se, esteticamente, em sua construção representacional, da análise mental, do monólogo interior e do fluxo de consciência, considerando a proposta de Lawrence Bowling que busca diferenciar essas três categorias, a qual é retomada, em nota, por Norman Friedman, em *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (2002, p. 178). Arnaldo Franco Junior (2005, p. 46) denomina essa tríade – análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência – de “recursos de subjetivação”, isto é, procedimentos estéticos utilizados para a focalização narrativa de processos mentais, os quais, na perspectiva que assumimos, se constituem como discurso interior, uma vez que a vida psíquica é uma realidade que tem sua existência fundamentada *pela e na* linguagem, para retomarmos a afirmação de Bakhtin (2014, p. 50).

Friedman salienta que

[...] Bowling faz uma distinção bastante útil entre análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência: os dois últimos representam a maneira mais ou menos articulada de expressar estados internos diretamente, e o primeiro, o modo de onisciência indireta (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

A análise mental caracteriza-se pela representação indireta da introdicção a partir da mediação do narrador heterodiegético, que, conforme indica Leite (2007, p. 67), expõe ao leitor os processos mentais do personagem e os analisa. Observemos o seguinte trecho do romance *Perto do coração selvagem*.

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.
O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade (LISPECTOR, p. 18, 1998).

Em determinadas partes, o leitor, a princípio, tem a impressão de estar diante da própria consciência da protagonista Joana, devido a um afastamento da voz do narrador para trazer a perspectiva da personagem, como em “a certeza de que dou para o mal” e “nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal”. Entretanto, há duas

marcações explícitas da mediação do narrador para o acesso aos pensamentos da protagonista, a saber, “pensava Joana” e “pensava ela surpreendida”. As duas interrogações presentes no referido trecho parecem indicar uma ambiguidade de vozes, uma vez que não é possível determinar com precisão se quem enuncia é o narrador ou a personagem, sugerindo uma confluência de perspectiva. Ademais, na última frase, o narrador qualifica e, por isso, avalia o modo como Joana se sentia em seu íntimo, de maneira a conferir a ela os atributos de “um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade”, o que é realizado esteticamente por meio do distanciamento do narrador em relação à Joana para que o narrador assuma a centralidade da narração a fim de promover a avaliação.

Segundo pontua Franco Junior, o monólogo interior se constitui

[...] sob a forma de um processo mental no qual a personagem questiona a si própria numa determinada situação dramática. O monólogo interior evidencia, desse modo, que a personagem está mentalmente dialogando consigo mesma. Isso, sem perder o controle de sua consciência ou as relações de causalidade que regem a noção usual de lógica presente no cotidiano (FRANCO JUNIOR, 2005, p. 46).

O monólogo interior estrutura-se como um diálogo que se efetiva na interioridade do personagem com a manutenção do controle sob o ordenação lógico-causal do discurso interior. A partir de uma alusão a Platão, que pensa o discurso interior como diálogo, Bakhtin (2014, p. 64) enfatiza, também, o monólogo interior em seu aspecto dialógico, em que, mesmo que não haja um enunciatário corporalmente presente, “[...] o mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um *auditório social* próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc” (BAKHTIN, 2014, p. 117, grifos no original).

Mais do que se voltar para si mesmo, o sujeito enunciativo do monólogo interior se encontra e confronta-se com um auditório social interiorizado, que se coloca na posição de alteridade *a partir da qual e para a qual* o enunciativo se propõe como sujeito no processo enunciativo. Desse ponto de vista, o “monólogo interior”, como um termo técnico dos estudos literários, poderia ser considerado um monólogo, isto é, um eu que fala consigo mesmo, se tomarmos como referência a presença corpórea de indivíduos, porque, no que se refere exclusivamente à materialidade linguística, trata-se de um diálogo de um eu com um outro que não precisa estar corporalmente

presente, mas que está interiorizado *pelo* e *no* uso da linguagem verbal. Observemos o seguinte trecho de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

É certo que não havia ali nenhuma testemunha externa; mas eu tinha dentro de mim mesmo um garoto, que havia de assobiar, guinchar, grunhir, patear, apupar, cacarejar, fazer o diabo se me visse abrir o embrulho e achar dentro uma dúzia de lenços velhos ou duas dúzias de goiabas podres (ASSIS, 2015, p. 121).

Diante da impossibilidade de saber o que havia no embrulho antes de abri-lo, Brás Cubas pensa sobre o constrangimento que seria ter caído em uma brincadeira de escárnio. Não importa que quando abrisse o embrulho ele estivesse sozinho, sem a companhia de outras pessoas que poderiam zombar dele, porque o menino brincalhão que iria rir de Brás estava internalizado e, se fosse efetivamente uma caçoadada, não haveria como fungir à ridicularização.

Conforme salienta Carvalho (2012, p. 59), o monólogo interior é utilizado nas obras literárias desde Homero, indicando tratar-se de um recurso estético muito antigo, diferentemente do fluxo de consciência, que surgiu no romance moderno, com proeminência a partir das primeiras décadas do século XX. Ainda segundo Carvalho, William James, filósofo e psicólogo americano do final do século XIX, criou o conceito de fluxo de consciência por compreender que “[...] a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há juntas, mas sim um fluxo contínuo” (CARVALHO, 2012, p. 57), um escoamento constante de pensamentos, percepções e intuições. No âmbito da ficção literária, de acordo com Leite (2007, p. 68), o escritor Edouard Dujardin (1861-1949) é um dos pioneiros a empregar o recurso do fluxo de consciência, porém, é principalmente com *Ulisses*, de James Joyce, que o recurso atinge um primoroso refinamento estético.

A respeito do fluxo de consciência como recurso de subjetivação, Franco Junior afirma que

[...] trata-se da representação de um processo mental no qual a personagem dá livre curso a tudo o que anima a subjetividade, a sua vida psíquica interior: pensamentos, emoções, idéias, memórias, fantasias, desejos, sensações. Nesse sentido, o fluxo de consciência cria um efeito de forte perturbação, perda ou, mesmo, abolição das relações de causalidade que regem a lógica cotidiana e, também, um efeito de perda de controle da consciência pela personagem (FRANCO JUNIOR, 2005, p. 46).

Diferentemente do monólogo interior, no qual se mantém as relações habituais de causalidade, o controle da consciência pelo personagem e o encadeamento sintático da introdução em termos de ordenação coesa, o fluxo de consciência seria marcado pela desestabilização ou ausência das relações lógicas, pelo descontrole da consciência e pela fragmentação sintática. Anatol Rosenfeld (1996, p. 83-84) sugere que, no fluxo de consciência, ocorreria, também, uma diluição da linearidade espaço-temporal, isto é, o desenvolvimento progressivo, lógico e unidirecional do espaço-tempo daria lugar a uma multiplicidade labiríntica que fragmenta a experiência espaço-temporal na narrativa.

Vale enfatizar que não podemos compreender o monólogo interior e o fluxo de consciência como dois recursos antagônicos, porque, conforme ressalta Franco Junior, seus limites não podem ser tão rigorosamente estabelecidos, já que “[...] não é incomum que a partir de uma radicalização do monólogo interior a personagem passe ao fluxo de consciência” (FRANCO JUNIOR, 2005, p. 46).

É interessante destacar a relação imediata entre a ordem na linguagem verbal e a ordem na consciência no monólogo interior e a desordem na linguagem verbal e a desordem na consciência no fluxo de consciência, uma vez que a linguagem é o fundamento primordial da consciência, conforme já discutido na seção 4.1. Desse modo, poderia supor-se, a princípio, que processos mentais desconexos produziriam uma introdução igualmente desconexa, porém Bakhtin afirma que “[...] não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, é a expressão que organiza a atividade mental, que a modela e determina sua orientação” (BAKHTIN, 2014, p. 116). A consciência não precede à produção do discurso interior para que pudesse determinar a sua organização em termos sintáticos, semânticos e discursivos, ao contrário, a consciência se constitui *pela* e *na* introdução, de maneira que o modo como a linguagem verbal é utilizada orienta as dinâmicas da atividade mental.

A personagem Joana, no romance *Perto do coração selvagem*, faz a seguinte afirmação: “[...] o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo” (LISPECTOR, 1998, p. 94-95). Ao perceber a distância entre os sentimentos corporalmente vivenciados e as palavras enunciadas sobre esses sentimentos, Joana, também, pôde notar que a linguagem verbal é capaz de dar forma ao que se sente

por conferir um nome ao sentimento, ou, dito de outro modo, o sentimento vai ganhando a forma da palavra empregada para designá-lo.

Bakhtin reconhece que “[...] enquanto a consciência permanece fechada na cabeça do ser consciente, com uma expressão embrionária sob a forma de discurso interior, o seu estado é apenas de esboço, o seu raio de ação ainda limitado” (BAKHTIN, 2014, p. 122). O fluxo de consciência, como recurso de subjetivação, busca representar, literariamente, esse estágio embrionário em que a linguagem verbal dos processos mentais se encontra ainda na forma inicial de um rascunho rudimentar. No que diz respeito ao discurso interior em seus momentos incipientes, o pensador russo adverte que “[...] mesmo sob a forma original confusa do pensamento que acaba de nascer, pode-se já falar de fato social e não de ato individual interior” (BAKHTIN, 2014, p. 122). O fluxo de consciência coloca, também, em cena o discurso interior, com todas as suas implicações sociais, ideológicas e interacionais, resultando na afirmação da dimensão linguística da consciência que esse recurso de subjetivação possibilita representar literariamente.

Robert Humphrey define “[...] a ficção do fluxo de consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 4). Para Humphrey, o fluxo de consciência não seria necessariamente um recurso de subjetivação, mas um tipo específico de produção ficcional moderna, de modo que chega a utilizar a expressão “[...] ficção da escola do fluxo de consciência” (HUMPHREY, 1976, p. 7). Ademais, é importante destacar que compreende o fluxo de consciência, relacionado a um nível de consciência que seria anterior a fala. Posteriormente, Carvalho, sob a influência de Humphrey, afirma que o fluxo de consciência, “[...] embora o autor o procure apresentar verbalmente, corresponde a um nível anterior à fala, a uma pré-linguagem de estrutura truncada” (CARVALHO, 2012, p. 67).

Contudo, acreditamos que não se trata de uma representação dos domínios pré-linguísticos ou inconscientes da mente humana, porque, em última análise, as instâncias pré-verbais são irrepresentáveis, porque representar implica justamente no uso da linguagem. Bakhtin assegura que “[...] a introspecção só é possível do ponto de vista da consciência” (BAKHTIN, 2017, p. 69), logo, o fluxo de consciência, como introspecção ou, conforme propomos, como introdução, aconteceria na dimensão consciente e, por isso, na dimensão linguística. No entanto, o fluxo de consciência, ao

dramatizar o discurso interior em seus aspectos iniciais e ainda rudimentares, poderia indicar *pele* e *no* dito os limites, as contradições e as tensões com o indizível, de maneira que, em uma espécie de jogo de luz e sombra, a dimensão verbal possibilite sugerir ou intuir as dimensões pré-verbais.

Podemos notar o uso do fluxo de consciência na seguinte passagem do romance *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles (1923-)⁵⁶.

“Ai meu Pai.” Almoço com a mãe, como estaria ela? Péssima, naturalmente. Não esquecer de pedir a chave do carro, dia-sim dia-não Lia vinha pedir aquela chave, por sorte a mãe era vagotônica, não lembrava que já tinha emprestado na véspera. “Queira Deus que Lião não seja metralhada dentro dele.” Faculdade. Fabrizio devia estar por lá atizando a greve. Laçá-lo para um cinema, festival Greta Garbo, ih, paixão por essa mulher (TELLES, 1974, p. 94).

Há uma sucessão de rápidos pensamentos, em que um vai levando ao outro, a partir de algum elemento específico da frase que possibilitaria a transição para o pensamento seguinte, sem que se estabeleça uma unidade temática. Por exemplo, na interjeição “ai meu pai”, a palavra “pai” estabeleceria uma conexão com a palavra “mãe”, possibilitando a recordação de que há um almoço marcado com a mãe, entretanto, em sua integralidade sintática e semântica, a expressão “ai meu pai” não tem uma relação direta com o “almoço com a mãe”. Tal processo é o que desencadeia todos os demais pensamentos, resultando no efeito caótico do imediatismo da representação introdiccionista via fluxo de consciência. Importante destacar, também, a ausência de conectivo entre as frases, o que contribui significativamente para a fragmentação discursiva.

Os diferentes recursos de subjetivação, para nos atentarmos só a esse aspecto, poderia indicar diferentes possibilidades de elaboração estética da técnica introdiccionista, permitindo-nos afirmar que o introdiccionismo não se reduz a uma instância homogeneizadora nas obras literárias, mas possibilitaria uma multiplicidade de construções representacionais do discurso interior no âmbito do realismo formal.

⁵⁶ A passagem citada do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, é, também, mencionada por Carvalho (2012, p. 61), porém como exemplo de monólogo interior livre, uma vez que o pesquisador, na esteira de Humphrey (1976), considera que o monólogo interior livre ou, como nomeia Humphrey, o monólogo interior direto seria uma técnica específica de fluxo de consciência que daria livre acesso à consciência do personagem, sem ou quase sem a interferência do narrador onisciente. Nesses termos, é importante não confundir a definição de monólogo interior, como recurso de subjetivação, e monólogo interior direto/livre, como técnica de fluxo de consciência, uma vez que o próprio Humphrey afirma que “fluxo de consciência não é sinônimo de ‘monologue intérieur’” (HUMPHREY, 1976, p. 5).

4.3 Aspectos e tendências do introdiccionismo a partir de três romances brasileiros

A partir da leitura sistematizada dos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, pudemos fazer algumas observações importantes quanto a determinados aspectos e tendências no uso da técnica introdiccionista, que puderam especificar, detalhar e definir melhor os apontamentos que fizemos na seção 4.2. Nosso objetivo, nesta seção, não é determinar regras gerais e características estético-ideológicas que necessariamente são encontradas em todas as obras literárias que se valem do introdiccionismo, porque, conforme indica o princípio da transformação que orienta o realismo formal, discutido na seção 3.2, a técnica introdiccionista modifica-se ao longo do processo sócio-histórico.

O escritor, como ser histórico e artífice da palavra literária, explora esteticamente as potencialidades e recria as possibilidades das técnicas de representação realistas e não, simplesmente, reproduz um protocolo de criação literária. Acreditamos que não nos caberia uma posição de normatizar propriedades estéticas, mas de buscar uma elaboração conceitual, que possa apontar, também, para alguns aspectos e tendências, em termos narrativos e representacionais, que são possíveis de constituir uma obra literária em que se faz uso do introdiccionismo.

Não é nosso objetivo fazer uma análise crítica dos referidos romances, o que poderá ser realizado, posteriormente, em outros trabalhos, uma vez que nos dedicamos à construção teórica do conceito de introdiccionismo, mas indicar, por meio de uma proximidade maior às obras literárias, como a leitura sistematizada dos romances contribuíram para compreendermos melhor determinados elementos dessa técnica de representação realista.

Memórias póstumas de Brás Cubas é um romance em que o narrador autodiegético Brás Cubas, na condição de defunto autor, isto é, de alguém que morreu e propor-se a ser escritor após sua morte, narra as memórias de sua vida. Começando pelos momentos finais de sua existência, que vão do projeto do emplasto anti-hipocondríaco “Brás Cubas”, passando pelo adoecimento até seu enterro, Brás Cubas rememora as travessuras da infância, as relações com os familiares, seus relacionamentos amorosos, muitas vezes, com um tom irônico e jocosos, mas, também, com certa dose de melancolia e pessimismo. Para Roberto Schwarz, “[...]”

passam diante de nós as estações da vida de um brasileiro rico e desocupado [...]. A passagem de uma estação a outra se faz pelo fastio, imprimindo ao movimento a marca do privilégio de classe” (SCHWARZ, 2012, p. 63).

Nas palavras de Antonio Candido, *Angústia* “[...] é a história de um frustrado, Luís da Silva, tímido e solitário, dotado de um poder mórbido de autoanálise, que o faz, em consequência, desenvolver um nojo impotente dos outros e de si mesmo” (CANDIDO, 2012, p. 110). O narrador autodiegético Luís da Silva apaixona-se por Marina, sua vizinha, e a pede em casamento, quem, após ter aceitado o pedido e recebido as economias de Luís para um enxoval, larga-o para ficar com Julião Tavares, um homem rico e com maior status social. Movido por pensamentos obsessivos e pela frustração, Luís acaba por enforcar Julião Tavares, o que desencadeia um processo alucinatório.

No romance *A paixão segundo G.H.*, após a demissão de sua empregada doméstica Janair, a narradora G.H. decidi limpar o quarto da empregada e, para sua surpresa, descobre que o quarto está impecável. Ao abrir a porta do guarda-roupa, depara-se com uma barata, que, no susto que leva, fecha a porta e esmaga o inseto ao meio. “Olhando sua vítima inerte que também a olha, sob o fascínio da barata que a repugna e atrai, o espanto de uma náusea seca precede o êxtase selvagem que então se inicia [...]”, como aponta Benedito Nunes (1989, p. 58), sobre o referido romance de Clarice Lispector. G.H. tem uma vivência desestabilizadora de sua condição humana, em que a potência da vida selvagem e primitiva mescla-se com as indeterminações do divino. No outro dia, G.H. busca reelaborar a sua experiência singular na tentativa de reconstruir a si mesma *pela* e *na* linguagem.

Para problematizar a dicotomia entre realismo e intimismo, enfatizamos em nossa reflexão que os aspectos sociais não estariam dissociados dos aspectos subjetivos na representação introdiccionista. Pelo contrário, determinadas memórias, constitutivas do discurso interior, podem fazer referências a valores, posições, práticas e acontecimentos de ordem sociocultural, política, econômica e histórica. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontramos a seguinte passagem.

Chegando ao Rio de Janeiro a notícia da primeira queda de Napoleão, houve naturalmente grande abalo em nossa casa, mas nenhum chasco ou remoque. Os vencidos, testemunhas do regozijo público, julgaram mais decoroso o silêncio; alguns foram além e bateram palmas. A população, cordialmente alegre, não regateou demonstrações de afeto à real família; houve iluminações, salvas, Te

Deum, cortejo e aclamações. Figurei nesses dias com um espadim novo, que meu padrinho me dera no dia de Santo Antônio; e, francamente, interessava-me mais o espadim do que a queda de Bonaparte (ASSIS, 2015, p. 56, grifos no original).

A memória de como se recebeu a notícia da queda do imperador francês Napoleão Bonaparte em terras cariocas se mescla à recordação de um presente que recebera na infância, mais especificamente, uma pequena espada. O narrador focaliza as convenções sociais na comemoração da derrocada de Bonaparte, que exigem uma teatralidade esvaziada, sem corresponder a uma expressão sincera de festividade pelo ocorrido. Os apoiadores da política napoleônica, de quem se espera um descontentamento, disfarçam no espaço social a sua insatisfação com silêncio e aplausos, produzindo um contraste entre o externo e o interno aos personagens rememorados. Logo em seguida, Brás Cubas lembra do presente do padrinho e avalia no aqui-agora da enunciação que, naquela época, o espadim despertava muito mais seu interesse do que o fato político.

Na introdução, a subjetividade do brinquedo infantil encontra-se com a sociedade de aparências, sobretudo no que diz respeito à corte imperial no Rio de Janeiro. Como leitores pós-freudianos, poderíamos indagar-nos, porque a memória do dia, em que se noticiou o fim do império de Napoleão aparece justaposta ou associada à memória do espadim. Poderia sugerir que o menino brejeiro, conforme o pai costumava lhe chamar por causa de suas malandragens e traquinagens, estava na posse de sua espada como se fosse o imperador da família Cubas, mas, assim como Bonaparte, seu reinado, também, terminaria, o que poderia ser um presságio de sua vida futura.

Em *Angústia*, podemos notar diversas referências sócio-históricas, como, por exemplo, a permanência de comportamentos e de práticas de herança escravocrata, após a assinatura da Lei Áurea em 1888, a presença do cangaço no sertão nordestino e a repressão policial no governo de Getúlio Vargas, época em que o romance foi publicado. O seguinte trecho indicaria a função repressora da polícia durante o período varguista.

E eu acredito em Moisés, que não escora as suas opiniões com a palavra do Senhor, como os antigos: cita livros, argumenta. Prega a revolução, baixinho, e tem os bolsos cheios de folhetos incendiários. De repente cala-se: foi o doutor chefe da polícia que apareceu e começou a cochichar com os políticos. O dedo de Moisés some-se

entre as folhas do jornal, o revolucionário esconde-se pode detrás do sorriso inexpressivo. Covardia. Mas afasto este pensamento severo (RAMOS, 2004, p. 25).

A força simbólica de repressão da polícia é de tal modo instaurada no interior da sociedade que a simples presença do chefe de polícia já basta para que o revolucionário comunista Moisés silencie-se, fique em estado de tensão e busque disfarçar qualquer indício que poderia evidenciar sua presença. Vale notar o paralelo entre o discurso revolucionário de Moisés enunciado “baixinho”, para não sofrer represálias, e o chefe de polícia “a cochichar com os políticos”, para, supostamente, conversarem sobre alguma artimanha política. A ação de dizer na surdina traz as marcas da presença de um outro que não pode ouvir o que o sujeito da enunciação está dizendo, seja por repressão, seja por estratagemas político.

Em *A paixão segundo G.H.*, as referências mais diretas ao social dizem respeito à construção identitária de gênero da narradora, bem como a sua posição de classe como membro pertencente a uma classe socialmente privilegiada, sobretudo no que diz respeito a sua relação com a empregada Janair.

Não ter naquele dia nenhuma empregada iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Mas tendo aos poucos, por meio do dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertencço, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar (LISPECTOR, 2009, p. 32).

A empregada doméstica de G.H. é demidida e, na ausência de alguém para arrumar a sua casa, a narradora percebeu que havia algo latente em si que a levava à arrumação do lar. Potência que foi cerceada, até então, devido a sua classe social, que por poder pagar alguém que fizesse esse serviço e por aderir aos hábitos e costumes compartilhados entre as pessoas das classes mais favorecidas, G.H. não desenvolveu, cotidianamente, em sua vida essa atividade doméstica, destinada socialmente às classes subalternizadas.

Essa passagem parece sugerir que a posição de classe da narradora interditou, ao longo de sua vida, as possibilidades de expressão de determinados aspectos do seu mundo interior e, por isso mesmo, naquele dia, diante da ausência da empregada

doméstica, surge a oportunidade de ir ao encontro do outro por meio da arrumação do quarto que era destinado à empregada. Nesse processo, mais do que encontrar a si mesma, ela confronta, desestabiliza e arruína sua identidade como ser humano.

Na falta de Janair, sua presença pôde ser mais bem percebida por G.H. e, assim, contribuir mais decisivamente para a construção subjetiva da narradora, porque, como ressalta G.H.

[...] não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela [Janair] não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível (LISPECTOR, 2009, p. 40).

A invisibilidade de pessoas subalternizadas social e culturalmente confere-lhes uma posição objetificada de quem deve ser convertido, socialmente, em uma coisa estática e silenciosa. Portanto, sem uma presença reconhecida em sua humanidade. Não seria um acaso a narradora dizer que usava a empregada doméstica, porque o verbo “usar” confere, justamente, uma dimensão objetificada à empregada. Não bastou a presença corpórea de Janair para que ela pudesse se constituir como uma alteridade para G.H., porque, enquanto estava trabalhando na casa da narradora, era como se fosse invisível e, por isso mesmo, inexistente. É por meio da presença linguística no discurso interior que rememora a empregada no café da manhã e da presença linguageira dos desenhos feitos por Janair na parede do quarto que ela se torna uma alteridade para G.H.

Ao considerarmos o introdiccionismo como uma técnica de representação realista, bem como operarmos com um conceito de realismo formal que enfatiza a representação das relações dialéticas entre indivíduo e sociedade nos processos das realidades humanas, poderíamos questionar-nos como *A paixão segundo G.H.*, um romance que busca representar uma vivência singular com o real, o inumano e o transcendente, poderia ser compreendido como realista por essa perspectiva que enfatiza justamente a representação do humano.

A paixão segundo G.H. fracassa na representação do que há de irrepresentável e de indizível, no que pôde vivenciar G.H. diante da barata meio viva, meio morta, porque essa vivência está para além dos limites da linguagem e, por isso, ultrapassa as realidades humanas para ser apenas real, conforme a diferenciação entre real e

realidade indicada por Jaquaribe (2007, p. 101) e discutida na seção 3.3. É do fracasso representacional que emerge o sucesso na representação do humano no romance de Clarice Lispector, porque, em uma espécie de contraespelho, as tentativas de representar o inumano acabam por revelar aspectos primordiais da vida humana em sociedade.

Observemos atentamente as seguintes passagens do referido romance: “[...] ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha *montagem humana*” (LISPECTOR, 2009, p. 11, grifos nossos); “[...] mas desilusão de quê? se, sem ao menos sentir, eu mal devia estar tolerando minha *organização apenas construída*? Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um *sistema*” (LISPECTOR, 2009, p. 11, grifos nosso); “[...] para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela *máscara humana*” (LISPECTOR, 2009, p. 91-92, grifos nossos); “[...] Ele [Deus] queria minha divindade humana, e isso tivera que começar por um despojamento inicial do *humano construído*” (LISPECTOR, 2009, p. 126, grifos nossos).

Clarice Lispector, em sua obra, desnaturaliza a sociedade e a cultura como uma dimensão real dada *a priori*, como uma instância que é como é e que se aceita sem questionamentos reveladores de sua gênese. Clarice denuncia a sociedade não, necessariamente, por meio da representação das mazelas sociais, como é recorrente no romance brasileiro, mas, principalmente, por meio da percepção de que a vida em sociedade implica em uma construção que organiza em nós uma máscara de humanidade para que possamos pertencer ao sistema social, processo civilizatório que ocorre não sem uma boa dose de violência e barbárie, conforme salienta Freud (1996), em “O mal-estar na civilização”.

Em certa medida, as percepções da vida humana em sociedade de Machado de Assis e Clarice Lispector complementar-se-ão ao se atentarem para as convenções ritualísticas que pautam as interações e as práticas sociais que vão nos tornando seres humanos. Conforme afirma G.H., “o único destino com que nascemos é o de ritual”, o qual, na modernidade, não é expressão autêntica de nossa integração aos valores sociais, mas um ritual esvaziado, dissimulado e construído social e historicamente, que camufla jogos de interesses e manipulações, como bem denunciou Machado de Assis em seus romances e contos.

A leitura sistematizada do nosso *cópus* pôde indicar que as relações entre os aspectos subjetivos e o espaço social possibilitaria uma estratégia de focalização em

que se narra a dimensão interna e externa ao narrador autodiegético simultaneamente, ou, em outras palavras, o narrador focaliza em sua introdução aspectos internos e externos por meio de uma justaposição. Para além da passagem do almocreve em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, já comentada na sessão 2.2, que apresenta um contraste entre a benevolência das atitudes externas e as mesquinhas que marcam os pensamentos de Brás Cubas, podemos citar também o seguinte trecho de *Angústia*.

Um rumor enchia-me os ouvidos, burburinho que ia crescendo e me dava a impressão de que a casa, a cidade, tudo, caía lentamente. As paredes se desmoronavam como pastas de algodão. E no ruído confuso surgiam sons que me arrastavam à realidade: o tique-taque do relógio, o apito do guarda-civil, o canto de um galo, um miar de gato no telhado (RAMOS, 2004, p. 206).

Os ruídos alucinatórios, como experiência psíquica desagregadora, mesclam-se aos sons da vida cotidiana que acontece do lado de fora da casa de Luís da Silva, de modo que os limites entre realidade factual e delírio são desestabilizados por meio de uma focalização que permite ao leitor observar o trânsito, as junções e as intersecções entre as dimensões internas e externas ao narrador autodiegético.

Em *A Paixão segundo G.H.*, podemos, também, observar a referida estratégia de focalização que contrasta aspectos externos e internos simultaneamente,

[...] de encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito (LISPECTOR, 2009, p. 46).

Diante da surpresa do encontro com a barata, que se realiza em uma proximidade corporal e visual, bem como numa escuridão amenizada pela luz, o que indicaria um jogo contrastivo entre G.H. e a barata e entre luz e sombra, a narradora passa da focalização da realidade factual do encontro com o inseto à reação interna de um grito que teria acontecido, mentalmente, sem expressão vocálica, e que permanece na manifestação corporal do coração acelerado.

Ainda sobre a focalização, interessante notar o que Temístocles Linhares afirma sobre a obra de Machado de Assis no que se refere ao encurtamento da distância entre o narrador e a matéria narrativa.

Miniaturista da alma humana, Machado de comprazia em deixar entrever apenas os claros-escuros do subconsciente. Através de seus *óculos de míope*, o mundo se fragmentava em farrapos, se descompunha em estilhas e tudo ele analisava cruelmente (LINHARES, 1987, p. 376-377, grifos nossos).

Para Linhares, os narradores de Machado de Assis promoveriam uma aproximação entre o seu ponto de vista e o objeto representado, produzindo uma focalização em que o narrador observa de perto a realidade posta em cena, sem grandes distanciamentos, os quais buscariam um efeito de imparcialidade, como seria na onisciência neutra, para utilizarmos a terminologia de Norman Friedman (2002), a qual é muito recorrente nos romances do realismo geracional. A fim de designar essa proximidade com a matéria narrativa, o crítico literário formula, metaforicamente, a ideia dos óculos de míope, com os quais o narrador veria, apenas, o que está a seu redor, já que a miopia se caracteriza como um distúrbio visual em que os objetos distantes são vistos como se estivessem embaçados, enquanto os que estão próximos são enxergados com nitidez.

Gilda de Mello e Souza, em *O vertiginoso relance*, presente no livro *Exercícios de leitura*, também, utiliza a metáfora da miopia, mas, diferentemente de Linhares que emprega a referida metáfora para comentar, criticamente, a obra de Machado de Assis, a pesquisadora vale-se da miopia para se referir, inicialmente, à escrita de autoria feminina e, em seguida, à obra de Clarice Lispector.

A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos.

Foi essa miopia que Clarice Lispector, em seu último e admirável romance [*A maçã no escuro*], transferiu, de maneira muito curiosa, da apreensão do real para a apreensão das essências e do tempo (SOUZA, 1980, p. 79).

Enquanto a focalização constitui-se do distanciamento entre o narrador e o objeto narrado, possibilitando um ponto de vista mais panorâmica e geral; a focalização míope, que se realiza na proximidade, poderia destacar as particularidades, os detalhes e os pormenores da matéria narrativa. É importante salientar que Souza sugere que esse aprofundamento na subjetividade, causado pela visão míope da narradora, colocaria em cena as essências e o tempo; não, o real, conforme os termos usados pela própria pesquisadora. Essa observação crítica não

corresponde a nossas formulações teóricas sobre o introdiccionismo como técnica de representação realista, as quais enfatizam a linguagem como realidade do psiquismo. Interessa-nos atentar para a metáfora da miopia em suas possibilidades de indicar alguns aspectos que poderiam ser pensados como tendências da técnica introdiccionista.

Ao enfatizar a importância do instante para a obra de Clarice Lispector e, mais especificamente, para o romance *A maçã no escuro* (1961), Souza afirma que “[...] o que se tem diante dos olhos é um instante visto ao microscópio” (SOUZA, 1980, p. 80). A metáfora da miopia associada à da observação ao microscópio torna mais compreensível que os aspectos, em questão, são a atenção ao detalhe, a proximidade da matéria narrativa e a visão verticalizada que confere profundidade à representação literária.

Se pensada no âmbito do introdiccionismo, a metáfora da miopia estaria vinculada às teorias perceptuais da introspecção, as quais foram discutidas na seção 4.1, uma vez que a metáfora se constrói, a partir de uma dimensão visual. A técnica introdiccionista não se inscreveria no campo da visão, mas, sim, da enunciação, o que tornaria problemática a adoção da concepção metafórica de miopia para indicar uma focalização introdiccionista. Deixando de lado a construção metafórica, destacamos a observação crítica que aponta para o detalhe, a minúcia, a proximidade, bem como a concentração dos fatos narrados para se aprofundar no modo como são vivenciados.

Não seria o caso de sugerir que o narrador introdiccionista apenas conseguiria ver aquilo que está ao seu redor e, mais especificamente, o que pertence ao seu mundo por estar presente em sua vida cotidiana, posto que, no introdiccionismo, nada escapa à perspectiva do sujeito-enunciador da introdução, conforme discutimos na seção 4.2 a partir da afirmação de Bakhtin (2018a, p. 55) e Genette (2011, p. 282). Tudo o que é representado na narrativa está inserido e subordinado ao discurso interior do sujeito-enunciador, logo, não haveria algo que, estando fora da introdução, possa estar próximo ao sujeito-enunciador, uma vez que o que está em cena é o próprio discurso interior.

Se o elemento central da introdução é a memória, podemos sugerir que o detalhe é uma tendência da representação introdiccionista, porque, entre outros motivos, a rememoração realiza-se, a partir de resquícios dos momentos vividos, de particularidades que possibilitam um adensamento da experiência subjetiva, bem

como de pormenores das vivências rememoradas que são, significativamente, marcantes e, por isso, ganham maior atenção.

Entre as possibilidades de detalhes que são focalizados no introdiccionismo, podemos destacar a representação do olhar, não raro associado ao silêncio. Compreendemos que os olhos não são apenas “as janelas da alma”, como sugere o dito popular, sendo, pois, restritos à expressão de nossos sentimentos, pensamentos e percepções; permitem, também, o contato visual com o outro, situado em um determinado tempo-espço social, para que uma interação se estabeleça para além da palavra. Esse último é aspecto que mais nos interessante, no que diz respeito à técnica introdiccionista, porque enfatizaria certas relações constitutivas do sujeito diante da alteridade. Vale salientar que o contato visual permite que se intua as emoções, as sensações e as elucubrações do outro em relação ao eu e ao contexto de interação.

A título de exemplificação, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, temos a seguinte passagem da visita de Virgília a Brás Cubas, quando de seu adoecimento que lhe levaria à morte.

Virgília deixou-se estar de pé; durante algum tempo ficamos a olhar um para o outro, sem articular palavra. Quem diria? De dois grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois; havia apenas dois corações murchos, devastados pela vida e saciados dela, não sei se em igual dose, mas enfim saciados. (ASSIS, 2015, p. 40-41).

No momento em que as palavras se mostram incapazes ou enfraquecidas diante da situação dramática, a linguagem do olhar e do silêncio sobressai-se no jogo representacional. O passado da paixão avassaladora entre Brás Cubas e Virgília revivifica-se e presentifica-se nos olhares que se encontram, silenciosamente, mas o ardor das experiências amorosas de outrora não deixa de se contrastar com o presente decadente da velhice e da doença.

Em outro trecho, Brás Cubas narra um de seus encontros com Virgília, logo no início do envolvimento amoroso, em que “[...] com os braços ao meu pescoço, calada, respirando muito, deixou-se ficar a olhar para mim” (ASSIS, 2015, p. 135). Nesse momento, o narrador autodiegético faz a seguinte avaliação da beleza de Virgília: “[...] tinha o aspecto das naturezas cálidas, e podia-se dizer que, na realidade, resumia

todo o amor. Resumia-o sobretudo naquela ocasião, em que exprimia mudamente tudo quanto pode dizer a pupila humana” (ASSIS, 2015, p. 135).

Os olhos, como órgãos da visão, têm a função primordial de captar a luz, a fim de compor, para o indivíduo, uma imagem da realidade espacial que está a seu redor, indicando que o olhar está relacionado, a princípio, à ação de ver. Entretanto, como a passagem anterior sugere, o olhar pode, também, estar relacionado ao dizer e ao comunicar, por meio de uma troca de olhares, cujo objetivo é estabelecer uma interação entre indivíduos, sem a necessidade do uso das palavras.

No romance *A paixão segundo G.H.*, o olho no olho possibilitaria o encontro com o outro e consigo mesmo, em que se manifestaria a dimensão do indizível neutro, do que está fora da linguagem e, sobretudo, da linguagem verbal, conforme podemos observar no trecho a seguir.

Olhava de relance o [meu] rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. Este – apenas esse – foi o meu maior contato comigo mesma? o maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo (LISPECTOR, 2009, p. 23).

Ao olhar para sua fotografia, G.H. depara-se com um mundo inexpressivo em seu rosto e que, também, olha-a de maneira inexpressiva, aludindo à afirmação de Nietzsche, em *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*, de que “[...] se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti” (NIETZSCHE, 2001, p. 89). A linguagem fotográfica sugeriria, simultaneamente, um si mesmo e um outro de si que, em sua indeterminação, possibilita uma conexão imediata com o mundo, resultando em um “aprofundamento mudo” em si, no qual as palavras estão ausentes. Essa passagem parece ser um prenúncio da vivência desestabilizadora da condição humana que G.H. terá diante da barata no quarto da empregada.

Ainda no romance de Clarice Lispector, a narradora parece indicar um aspecto importante para a reflexão sobre a representação do olhar no introdiccionismo.

Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim mesma. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens (LISPECTOR, 2009, p. 27).

O olho parece sugerir uma dimensão de alteridade interiorizada, instaurando valores ideológicos e normatividades sociais na vida subjetiva por meio dos processos de socialização. Afinal, logo que nascemos (quem sabe até mesmo antes com os preparativos para o nascimento, a escolha do nome e as interações sociais sobre o ser que está sendo gerado), nossa condição animal de ser vivente vai sendo controlada, reprimida e vigiada para adentrarmos ao universo da cultura humana. Essa alteridade assume diferentes roupagens para a narradora na tentativa de nomeá-la, tais como verdade, moral, lei humana e Deus, ao ponto de ela se confundir com a própria alteridade e tomá-la como parte integrante de si mesma. A imagem de viver dentro de um espelho apontaria para o fato de a narradora se perceber sendo, constantemente, olhada, o que implicaria em estar diante de um outro interiorizado que promoveria um contínuo (auto)policiamento.

Já em *Angústia*, notamos que o olhar, ao se direcionar a um objeto externo, pode motivar um processo de introdicção, como no trecho: “[...] eu olhava distraído os arames, que balançavam como cordas bambas. Esta comparação dos arames a cordas vinham-me ao espírito com insistência” (RAMOS, 2004, p. 97-98). A observação do arame leva o narrador a construir um discurso interior, no qual os arames são comparados, obsessivamente, a cordas, instrumento que será utilizado, posteriormente, para assassinar Julião Tavares. A expressão “vinham-me ao espírito” marcaria, linguisticamente, que se trata de um discurso enunciado na interioridade do narrador e, por isso, de uma introdicção.

É importante ressaltar que essa passagem se configura como a representação da introdicção que rememora uma introdicção, isto é, o romance constitui-se, representacionalmente, como uma introdicção que se realiza no presente da enunciação, a qual, em seu processo de rememoração, reelabora o discurso interior de Luís da Silva sobre a analogia entre arames e cordas, enunciado no passado. Não são apenas fatos, sentimentos e percepções que são reconstruídos pela memória na introdicção, mas, também, outras introdições que fizeram parte dos momentos que estão sendo rememorados.

A introdicção representada no âmbito de outra introdicção, também, está presente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “[...] quando me lembrava do Lobo Neves, que era já deputado, e de Virgília, futura marquesa, perguntava a mim mesmo por que não seria melhor deputado e melhor marquês do que o Lobo Neves” (ASSIS, 2015, p. 115, grifos nossos); e em *A paixão segundo G.H.*, “[...] eu me disse: olha pelo

que lutei, para ter exatamente o que já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro!” (LISPECTOR, 2009, p. 136, grifos nossos).

Podemos notar que enquanto o narrador do romance de Machado de Assis introduz a introdução rememorada por meio do discurso indireto, indicado pela expressão “perguntava a mim mesmo”, a narradora de Clarice Lispector opta pelo discurso direto, construído, linguisticamente, pela expressão “eu me disse”, seguida de dois pontos. Tais observações críticas permitem-nos afirmar que se trata de um discurso citado pelo/a narrador/a ou, mais especificamente, de uma introdução do/a próprio/a narrador/a, a qual é mencionada no processo de narração.

A partir dos estudos de Lúcia Helena Carvalho (1983) em *A ponto do romance: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*, podemos considerar que a introdução que rememora uma introdução se realiza, esteticamente, como uma construção em abismo, pois haveria um jogo representacional de reduplicações e de desdobramentos, levando uma narrativa a compor-se de outras micronarrativas ou, mais especificamente, um discurso interior que apresenta pequenos discursos interiores em sua constituição.

Se, por um lado, o olhar pode motivar a produção de uma introdução; por outro, o olhar direcionado ao mundo exterior permite que o narrador escape de processos de introdução, como podemos observar no trecho de *Angústia*.

[...] enxoto as imagens lúgubres. Vão e voltam, sem vergonha, e com elas a lembrança de Julião Tavares. Intolerável. Esforço-me por desviar o pensamento dessas coisas. Não sou um rato, não quero ser um rato. Tento distrai-me olhando a rua (RAMOS, 2004, p. 9).

O olhar para a rua busca concentrar a atenção do narrador autodiegético na exterioridade para não dar vazão à produção discursiva no âmbito mental, que se mostra intolerável, opressiva e angustiante, ao rememorar o assassinato de Julião Tavares cometido pelo narrador. Quando refletimos sobre o introduccionismo, podemos supor, a princípio, haver sempre uma espécie de encontro e de contato do sujeito consigo mesmo. O nosso cópula, todavia, indicaria haver, também, a possibilidade representacional de fugas de si.

Não faltam passagens em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nas quais o narrador, ao invés de se confrontar mais diretamente com os seus dilemas, tenta autoenganar-se com uma versão mais agradável e palatável.

[...] desci a Tijuca, na manhã seguinte, um pouco amargurado, um pouco satisfeito. Vinha dizendo a mim mesmo que era justo obedecer a meu pai, que era convincente abraçar a carreira política... Que a constituição... Que a minha noiva... Que o meu cavalo... (ASSIS, 2015, p. 100).

Por meio de um discurso interior, Brás Cubas tenta convencer-se de que as imposições do pai para sua vida, como a carreira política e o casamento com Virgília, filha do Conselheiro Dutra, eram bons caminhos a serem seguidos. A estrutura sintática “que X”, que se repete por cinco vezes, constrói uma ironia, que ridiculariza o autoengano do narrador, sobretudo por meio da referência à constituição, à noiva e ao cavalo, que, postos em sequência, sugerem o esvaziamento argumentativo – por se tratar de três elementos muito diversos, quebrando com a ordenação lógica de um raciocínio comprometido com o verdadeiro –.

Como os dramas individuais, em certa medida, podem ser considerados coletivos, uma vez que são construídos, socialmente, *pela* e *na* linguagem, o autoengano não se restringe apenas a Brás Cubas, estando, também, presente em outros personagens, como, por exemplo, seu pai.

Napoleão, quando eu nasci, estava já em todo o esplendor da glória e do poder; era imperador e granjeara inteiramente a admiração dos homens. Meu pai, que à força de persuadir os outros da nossa nobreza, acabara persuadindo-se a si próprio, nutria contra ele um ódio puramente mental (ASSIS, 2015, p. 56).

Ao convencer o outro da nobreza de sua família, o pai de Brás Cubas convence a si mesmo de que decenderia de nobres, ressaltando a importância da alteridade para a autoconsciência elaborada na introdução. A força de sua convicção era tanta que o pai chegava a odiar Napoleão Bonaparte no âmbito “puramente mental”, isto é, esse sentimento de repulsa, muito próximo da inveja, existia apenas em seu discurso interior, uma vez que não o externalizava, para não ser julgado como alguém que era contra à nobreza e, com isso, colocar sob suspeita seu pertencimento à linhagem de nobres.

Já em *Angústia*, Luís da Silva faz a seguinte suposição: “[...] se Marina voltasse... Por que não? Se voltasse esquecida inteiramente de Julião Tavares, seríamos felizes” (RAMOS, 2004, p. 102). Por meio de uma introdução, o narrador imagina uma situação hipotética de reconciliação com Marina e, por isso, a felicidade amorosa possível. A pergunta “por que não?” sugere a tentativa de Luís da Silva de se convencer de que não se trata de uma mera hipótese, mas, sim, de uma alternativa com a potencialidade de se tornar real. Ademais, essa passagem parece enfatizar a importância da imaginação, como uma racionalidade inventiva, no processo de persuadir a si mesmo sobre algo que falseia a realidade factual.

Em *A paixão segundo G.H.*, também, coloca-se em cena esse processo de fuga de si.

[...] – Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu – quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem? (LISPECTOR, 2009, p. 96).

G.H. levanta a hipótese de que tudo o que aconteceu, no dia anterior, no quarto da empregada, foi apenas uma invenção sua e, portanto, nada teria existido de fato. Hipótese essa que parece se configurar como uma estratégia retórica de autoconvencimento que lhe desobrigaria de enfrentar a questão. Entretanto, essa hipótese, que, supostamente, a permitiria a fuga de si, adensa, ainda mais, seus questionamentos autoconscientes, como se não houvesse espaço para subterfúgios que pudessem aniquilar ou, ao menos, amenizar sua angústia existencial.

A fuga de si se constitui em um jogo retórico de persuasão com a finalidade do autoengano, o que poderia sugerir que o eu pode não se confessar com total sinceridade na introdução. Pelo contrário, pode criar, sobretudo por meio do uso da imaginação, uma refração intencional entre a palavra e a coisa, entre o discurso interior e a realidade factual.

Antonio Candido, em *Esquema de Machado de Assis*, presente no livro *Vários escritos*, reconhece uma tendência na obra machadiana de problematizar as relações entre o fato *real* e o fato *imaginado*, utilizando o romance *Dom Casmurro* como parâmetro para sua reflexão crítica. Nesses termos, Candido afirma que

[...] dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência

é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida. E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real (CANDIDO, 1970, p. 25).

Acreditamos que a observação crítica de Antonio Candido sobre a obra de Machado de Assis, em certa medida, poderia estender-se para o introdiccionismo. A questão não seria separar os aspectos, efetivamente, reais e os de base imaginativa para avaliar quais seriam realistas ou não, mas notar que, no âmbito da introdicção, a realidade e a imaginação são indissociáveis na produção do discurso interior. Dessa forma, a realidade psíquica seria o que parece realidade para o sujeito no processo de enunciação da introdicção.

Não é sem motivos que Candido salienta que

[...] a mesma reversibilidade entre a razão e a loucura, que torna impossível demarcar as fronteiras e, portanto, defini-las de modo satisfatório, existe entre o que aconteceu e o que pensamos que aconteceu (CANDIDO, 1970, p. 25).

No introdiccionismo, a representação das alucinações, dos delírios e das fantasias não são menos reais e, por isso, menos realistas, porque não encontram uma materialidade na realidade exterior ao indivíduo. O estilhaçamento das demarcações entre razão e loucura, bem como entre fato e imaginação podem constituir a realidade psíquica do sujeito ao ser produzido *pelo* e *no* discurso interior, como materialidade linguística.

Conforme indica o narrador Luís da Silva, logo no primeiro parágrafo do romance, a experiência da loucura não apenas se integra à realidade do sujeito quando se vive as perturbações mentais, mas também posteriormente: “[...] das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (RAMOS, 2004, p. 7). Mesmo com o fim das visões delirantes, Luís da Silva continua, ainda, a se defrontar com as sombras e as marcas deixadas em sua vida e que o atormentam. Podemos supor que haveria uma introdicção que sempre retornaria tais experiências e, de certo modo, construiria a presença da loucura pelas vias do discurso interior.

Pode causar algum estranhamento considerar insanidades mentais e criações imaginativas como reais, já que costumamos acreditar que tais fenômenos podem ser caracterizados justamente por um certo esvaziamento da concretude própria à

realidade. Enfatizamos, contudo, que são reais por pertencerem a uma realidade psíquica produzida *pela* e *na* introdução, indicando que a técnica introducionista não é a representação *da* realidade pura e simplesmente, mas *de uma* realidade subjetiva construída sociodiscursivamente.

No trecho a seguir, observemos a representação de uma alucinação que Brás Cubas teve e que narra ao leitor.

Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos Impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos (ASSIS, 2015, p. 46).

No referido romance machadiano, enquanto a vida social é marcada por distorções, dissimulações e alienações, vivenciadas com a finalidade de se manter as boas aparências, a experiência alucinatória possibilitaria um encontro com a verdade histórica da humanidade, proporcionando uma lucidez inatingível pelas vias da ciência e da imaginação. O distanciamento momentâneo da realidade, organizada sob o crivo da razão, permitiria a Brás Cubas uma consciência crítica do ser e do estar no mundo. Desse modo, a construção estética da vida social como dimensão ilusória e a alucinação como aspecto de discernimento seria uma estrutura em quiasmo, porque as características, comumente atribuídas à alucinação, estão postas inversamente, para designar as relações sociais e vice-versa.

Ao contrário de Brás Cubas e de Luís da Silva, G.H. afirma não ter vivenciado um estado de disfunção mental, como indicado no trecho a seguir: “[...] eu não podia seguir aquilo que eu bem sabia que não era loucura, era, meu Deus, uma verdade pior, horrível” (LISPECTOR, 2009, p. 58). Entretanto, muito próximo do que podemos notar em *Memórias póstuma de Brás Cubas*, G.H. parece sugerir que a vida social pode ser compreendida a partir de um conjunto de falseamentos: “[...] receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a ‘fazer’ um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema” (LISPECTOR, 2009, p. 13).

Ao afirmar a normalidade da vida social como uma loucura que permitiria, de forma sadia, nosso processo de inserção no interior de uma sociedade, podemos,

novamente, observar a estrutura em quiasmo, em que o normal é o insano e a loucura, a saúde. Ademais, é importante destacar que G.H. faz uma analogia entre a produção de sentido na interação, pressupondo o uso da linguagem verbal, e o pertencimento a uma sociedade, destacando a loucura como aspecto que os aproximariam. A linguagem, em suas refrações, elabora sentidos que alteram e distorcem a coisa-em-si. Por isso, o uso das palavras faria com que nós, seres humanos, estejamos, constantemente, distanciados do real, como instância que não é culturalizada *pela e na* linguagem.

Nessa perspectiva, é importante estarmos atentos para os processos de desintegração no introdiccionismo. Se a linguagem e, mais especificamente, o discurso interior constitui a subjetividade, é preciso acrescentar que, também, parece haver, dialeticamente, uma desconstituição. A subjetividade, como construção linguística, parece ser produzida por meio de uma tensão entre uma constituição desconstituinte. Uma constituição do sujeito que o leva a desagregações de si, e uma desconstituição constituinte, ou seja, uma desconstituição de si que possibilita uma reconstrução da subjetividade.

Conforme mencionado na seção 4.2, a alteridade, ao mesmo tempo, em que atua como instância de reconhecimento da posição de sujeito, é, também, capaz de provocar oposições, abalos e rupturas no ordenamento subjetivo. Para compreender essa dimensão conflitiva, podemos afirmar que haveria um outro que existe empiricamente e um outro construído, representacionalmente, na introdicção. Na maior parte do tempo, o eu confundi o outro empírico com o outro representado na introdicção desse eu. Contudo, frequentemente, o outro construído no discurso interior entra em conflito com o outro com existência empírica, o que é sempre dramático e conflitivo para o sujeito. A alteridade mostra-se mais forte e marcante ao sujeito quanto mais o “outro” (que existe empiricamente) resiste e não se subordina a corresponder a representação que o eu construiu desse “outro” na introdicção. Tornando a interação mais potente de contrastes e de contradições, que exigem do sujeito reelaborações autoconscientes com relação à alteridade, a si mesmo e à realidade que vivencia.

Diante da alteridade, aquele que se propõe, linguisticamente, como sujeito encontra-se em um constante movimento de se fazer e desfazer-se, tornando a subjetividade um processo que possibilita crises, instabilidades e ressignificações. A linguagem putrefaz o sujeito, no sentido de apodrecê-lo e fazê-lo, simultaneamente. Sobretudo ao refratá-lo em um si mesmo e um outro de si que, na arena da língua,

para retomarmos a metáfora de Bakhtin (2014, p. 67), instauram duelos, corrosões e transgressões. Se a linguagem é ambígua, polissêmica, opaca, lacunar e refratária, assim, também, é a subjetividade por ser constituída *pela* e *na* linguagem. Nesses termos, o sujeito não seria uma unidade com uma integralidade plena e coesa, mas um eu contra si mesmo ou contra os “outros” de si, com instâncias dúbias, turvas e paradoxais.

Retomando as ideias do crítico literário francês Henri Massis, Lúcia Miguel Pereira reafirma uma tendência ao mórbido na literatura interiorizada, para utilizar a terminologia empregada pela própria ensaísta e crítica literária.

[...] evidentemente, essas excursões aos domínios do subconsciente são de algum modo dissolventes e perniciosos, tanto quanto a introspecção é perigosa para o indivíduo. E Massis tem toda razão de distinguir nelas uma tendência mórbida (PEREIRA, 1992, p. 51).

A introdução pode levar o sujeito à angústia da falta de sentido, ao confronto com as ambivalências, aos afetos e aos pensamentos que têm a potência de desencadear experiências de desamparo e de desespero. A desintegração da vida, por vezes expressa pela desintegração da própria palavra literária, parece ganhar especial atenção em obras literárias que se utilizam da técnica introdiccionista.

Em nosso cópuz, podemos notar a representação dos limiares entre vida e morte. O defunto autor Bras Cubas buscava retornar à vida por meio da linguagem que rememora suas vivências ao leitor, numa tentativa de manter a vida na morte. Na passagem a seguir, o narrador revive pela introdução o momento do seu falecimento.

Agora, quero morrer tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correio. Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa. A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra e lodo, e coisa nenhuma (ASSIS, 2015, p. 34).

Por meio da linguagem, o narrador não apenas presentifica o momento de sua morte, como, também, encena-o, como podemos observar, sobretudo, em “agora, quero morrer tranquilamente”, uma vez que o uso do advérbio “agora” e da locução

verbal “quero morrer”, no Presente do Indicativo, ultrapassam o efeito estético de narrar um evento ocorrido no passado para performatizar a própria memória diante do leitor, corroborando nossa tese de que o que está em cena é o próprio discurso interior. Em *Angústia*, por exemplo, há também essa dimensão performática da linguagem, observada, sobretudo, por meio do uso dos verbos “entro” e “escuto” no Presente do Indicativo: “[...] ponho-me a vagabundear em pensamento pela vila distante, entro na igreja, escuto os sermões e os desaforos que padre Inácio pregava aos matutos” (RAMOS, 2004, p. 15).

A morte parece ganhar vida *pelos* e *nas* palavras na passagem citada de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o que se corrobora pela descrição dos diferentes sons que, como uma trilha sonora, acompanhariam a encenação do momento decisivo da morte do narrador. Ademais, a graduação “planta, e pedra e lodo, e coisa nenhuma”, elaborada em ordem decrescente, sugeriria o processo de decomposição do próprio corpo de Brás Cubas por meio de uma sucessão imagética.

Luís da Silva encontra no assassinato de Julião Tavares o “outro” de si, imerso em uma potência mortífera que aniquila não apenas a vida biológica do outro, mas também, em termos simbólicos, sua própria vida medíocre e ressentida, pelo menos por alguns instantes.

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. [...] A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me (RAMOS, 2004, p. 191).

Imaginação e realidade encontram pontos de confluência no ato assassino de Luís da Silva, porque aconteceu “exatamente o que [...] havia imaginado”. A realidade factual parece converter-se em uma instância de encenação do seu imaginário, sobretudo ao considerar as lembranças dos criminosos amarrados em cordas que passavam pelas ruas da vila, onde morava na infância. Desse modo, na afirmação e no regorgizo da violência, o eu, covardemente, submisso às instâncias superiores desfaz-se para dar vida a potências bárbaras, antes adormecidas.

Já G.H. vivenciaria por instantes a morte para a vida em sociedade e, conseqüentemente, para a linguagem diante da vida neutra e pulsante que emana da barata esmagada: “[...] só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por átimo experimentei a vivificadora morte” (2009, p. 14). Por um rápido e surpreendente momento, G.H. experienciou a vivificadora morte, uma morte que a revigora com uma potência de vida, assim como na passagem citada de *Angústia*. Após esse evento mortífero, tanto G.H., como Luís da Silva deparam-se com uma vida mortificada pela angústia e, no caso específico do romance de Graciliano Ramos, pela alucinação.

Como afirma a narradora de Clarice Lispector, “[...] viver é uma questão de vida-e-morte” (LISPECTOR, 2009, p. 151), logo, o introdiccionismo, ao se atentar para a vida humana *pelo* e *no* discurso interior, oportunizaria a representação das relações entre vida e morte, bem como das tendências mórbidas que fazem parte da subjetividade humana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na perspectiva que assumimos, o introdiccionismo é uma técnica de representação realista que coloca em cena o discurso interior ou, como propomos, a introdicção, uma vez que, conforme afirma Bakhtin (2014, p. 50), a realidade do psiquismo é a realidade da linguagem, compreendida como materialidade que se constitui socialmente. Sem a linguagem e, em especial, sem a língua, não é possível haver consciência em toda a sua complexidade, porque, segundo sugere Bakhtin (2014, p. 116), as palavras estruturam e organizam as atividades mentais.

No introdiccionismo, trata-se de um eu que enuncia a si mesmo, que se propõe, linguisticamente, como sujeito, *a partir de e para* um outro, uma vez que as alteridades e as interações sociais são fundamentais para a autoconsciência. Vale ressaltar que a alteridade não apenas reafirma e reconhece a posição de sujeito, mas também confronta e desestabiliza, pois os conflitos fazem parte do processo de se tornar autoconsciente *pela e na* introdicção.

A memória seria o eixo central da técnica introdiccionista, porque o sujeito enuncia suas lembranças no discurso interior, as quais não se restringem apenas a fatos que se referem a si mesmo. Também lembra as relações que estabeleceu, bem como pensamentos, sentimentos e percepções que teve em determinadas vivências. A memória é uma construção linguística perpassada pela imaginação e pela fantasia e que atende aos interesses do presente, produzindo certas refrações que impossibilitam de a compreender como uma reconstituição perfeita do passado e um testemunho inquestionável em sua autenticidade.

Desse modo, pudemos estabelecer três dimensões do uso da técnica introdiccionista a partir do sujeito-enunciador, quais sejam: a dimensão da enunciação, na qual haveria processos de reflexões e refrações entre autor, narrador e personagem; a dimensão da narração, por meio da qual o narrador-personagem não seria a representação literária do autor; e a dimensão da interlocução, na qual o discurso interior é enunciado por um personagem que não seria nem o narrador, nem o autor.

Defendemos a tese de que o introdiccionismo é uma técnica representacional do realismo formal, que consegue romper, no nível conceitual, com a dicotomia entre realismo e intimismo, frequentemente presente nos estudos literários sobre o romance brasileiro. Nossa formulação teórica pode contribuir com futuras pesquisas no âmbito

da Teoria, da Crítica e da Historiografia Literária que se dediquem a refletir sobre as relações entre realismo e intimismo, pois os conceitos discutidos neste estudo podem fornecer um aparato teórico que possibilite reflexões que não se fundamentam na dicotomia entre realismo e intimismo.

Ademais, provocamos alguns deslocamentos nas discussões críticas e historiográficas sobre as representações literárias da subjetividade na ficção brasileira, como, por exemplo, a mudança do paradigma perceptual, que postula a introspecção como uma observação feita do *eu* sobre si mesmo, para o paradigma enunciativo, em que o *eu* enuncia a si mesmo *a partir de e para* um outro. Essa alteração paradigmática destaca que o sujeito não está enclausurado em si mesmo, mas se constitui nas interações sociais. Desse modo, a linguagem verbal, as alteridades e os contextos sociais são imprescindíveis na introdução.

Nossa pesquisa contribuiu ainda com os estudos literários, especialmente em três aspectos, a saber: (i) no que se refere à discussão da permanência do realismo na literatura brasileira, deslocamos o enfoque do sistema literário brasileiro para o romance, como gênero moderno; (ii) indicamos três aspectos motivadores da forte presença da representação do social na ficção brasileira, a saber, a permanência de estruturas sociais marcadas pela exclusão social, aspecto apontado por Sodré (1992, p. 257) e Pellegrini (2012, p. 38), a falta de desenvolvimento das Ciências Humanas até o segundo quartel do século XX, como é sugerido pela reflexão de Antonio Candido (2010a, p. 139-140), e a ausência de espaços e instituições democráticas para a discussão política, proposto por nós; e, por fim, (iii) estabelecemos três princípios para o realismo formal, que são: o princípio da multiplicidade e da transformação, ambos pensados a partir dos estudos de Tânia Pellegrini (2007, 2018), e da associação, proposto por nós.

Temos a certeza de que há, ainda, muito o que estudar, pesquisar, refletir e discutir, no que diz respeito a nossa proposta teórica do introdiccionismo, uma vez que este estudo é apenas o início de uma longa caminhada de trabalho. Sugerimos que se a literatura é um céu estrelado, para retomarmos a construção metáfora que utilizamos o início deste trabalho, a nossa constelação pode ser constantemente redesenha.

REFERÊNCIAS

Teoria, crítica e historiografia literária:

ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. 1. ed. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p. 55-63.

ALMEIDA, Raquel Laurino. *Um mosaico intimista em Vazio plano e Inventário das cinzas, de Rachel Jardim*. 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande. 2011. Disponível em:

<<https://ppglettras.furg.br/images/Dissertacoes_pdfs/RaquelAlmeida.pdf>>. Acesso em 16/03/2019.

ALTER, Robert. A mimesis e o motivo para a ficção. In: ALTER, Robert. *Em espelho crítico*. 1. ed. Trad. de Sérgio Medeiros e Margarida Goldsztn. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 127-146.

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. 1. ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1977.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *A Terra*, de Emílio Zola, e *O Homem*, de Aluísio Azevedo. I: Evolução das formas do romance. In: COUTINHO, Afrânio. *Obras críticas de Araripe Júnior*. Vol. 2. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960.

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem*. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

ARISTÓTELES. Poética. In: GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia – área de Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em

<<www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../TESE_FERNANDO_MACIEL_GAZONI.pdf>>. Acesso em 10/11/2018.

ASSIS, Machado. Eça de Queirós: Primo Basílio. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obras completas*. Vol. 3. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962a. p. 903-913.

ASSIS, Machado. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obras completas*. Vol. 3. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962b. p. 801-809.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AZEVEDO, Guilherme Zubarán de. *O espaço do feminino no romance de instrospecção brasileiro: a presença da mulher e do patriarcalismo em três romances de Cornélio Penna*. 2011. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em

<<<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4055/1/000430253-Texto%2bCompleto-0.pdf>>>. Acesso em 19/03/2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 16. ed. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *O freudismo: um esboço crítico*. 2. ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018a.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. 1. ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018b.

BARIANI JUNIOR, Edison. *A sociedade como ficção: romance e interpretação social no Brasil do século XIX*. 1. ed. Curitiba: CRV, 2017.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: BARTHES, Roland et. al. (orgs.). *Literatura e realidade: que é o realismo?* 1. ed. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1984. p. 87-97.

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2009a. p. 57-67.

BARTHES, Roland. A literatura hoje. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2009b. p. 69-80.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 19-62.

BADIOU, Alain. *O século*. 1. ed. Trad. de Carlos Falcão da Silveira. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2007.

Benjamin, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. 1. ed. Trad. de Maria da Glória Novak e Luísa Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 284-293.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. 1. ed. Trad. de Maria da Glória Novak e Luísa Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 277-283.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Trad. de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes, 1989. p. 81-90.

BERGER, Peter Ludwig; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 33. ed. Trad. de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2011.

BERRETTINI, Célia. Introdução. In: ZOLA, Émile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. 1. ed. Trad. de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BOOTH, Wayne Clayson. Regras geral, I: Romances como devem ser serão realistas. In: BOOTH, Wayne Clayson. *Retórica da ficção*. 1. ed. Trad. de Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa, Portugal: Arcária, 1980.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. 1. ed. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1976.

BOSI, Alfredo (org.). "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. O Ateneu, opacidade e destruição. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 51-86.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CAVALCANTE, José Allan Nogueira. *Graciliano Ramos e o cinema em duas vias*. 2014. 207 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários – área de Literatura e História). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014. Disponível em <<<http://www.repositorio.ufal.br/bitstream/riufal/2329/1/Graciliano%20Ramos%20e%20o%20cinema%20em%20duas%20vias.pdf>>>. Acesso em 26/05/2019.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: História e antologia*. Vol. 2. 1. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 30, p. 111-129, jul. 1991. Disponível em <<http://www.casdvest.org.br/pcasd%2Fuploads%2Ftassio%2FAn%E1lises%2F20080624_de_cortico_a_cortico.pdf>>. Acesso em 15/04/2014.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 1. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiro. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010a. p. 117-145.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010b. p. 13-25.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011a. p. 169-196.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011b. p. 219-240.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012.

CARONI, Ítalo. A utopia naturalista. In: ZOLA, Émile. *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. Trad. de Plínio Augusto Coelho. 1. ed. São Paulo: Editora Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de Teoria Literária*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do romance: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. 1. ed. São Paulo: Editora. Ática, 1983.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, Ana Lucia M. de. *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 23-39.

COSSON, Rildo. Fera de Macabu: o romance-reportagem de um condenado à morte. *Signótica*, Goiânia, n. 12, p. 99-109, jan./dez. 2000. Disponível em: <<<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7120/5041>>>. Acesso em: 06/08/2015.

COSTA, Lígia Militz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*. 2. ed. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Vol. 4. 3. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

D'ANGELO, Biagio. Páginas da vida? Entre *mimesis*, Stendhal e *reality show*. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *Novos realismos*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 227-243.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./ dez. 2005. Disponível em <<<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123>>>. Acesso em 15/04/2014.

DESCARTES, René. *Discurso sobre o método: para bem dirigir a própria razão e procurar a verdade nas ciências*. 9. ed. Trad. de Marcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1995.

DIAS, Ângela Maria. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. 1. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008. p. 30-40.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1990.

ELIAS, Nobert. *A sociedade dos indivíduos*. 1. ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FARRA, Maria Lúcia Dal. *O narrador ensimesmado: O foco narrativo em Virgílio Ferreira*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1978.

FARIA, Neide. O naturalismo e o(s) naturalismo(s) no Brasil. *Travessia*, Florianópolis, n.16-18, p. 124-147, 1989. Disponível em <<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17460/16031>>>. Acesso em 20/05/2014.

FILHO, Adonias. Um romance intimista. In: FILHO, Adonias. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958. p. 184-190.

FIORIN, José Luiz. O sujeito na Semiótica narrativa e discursiva. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 24-31, 2007. Disponível em <<
<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/649/579>>>. Acesso 16/04/2020.

FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. *Revista do GEL*, S. J. do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 197-218, 2008. Disponível em <<
<https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/142/122>>>. Acesso em 08/07/2016.

FLETCHER, John; BRADBURY, Malcolm. O romance de introversão. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 322-339.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970. 5. ed. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

FOGAL, Alex Alves; CORDEIRO, Marcos Rogério. Realismo e intimismo em um romance de 30: O amanuense Belmiro. *Verbo de Minas: letras, Juiz de Fora*, v. 10, n. 18, p. 55-70, jul./dez. 2010. Disponível em:
<<<https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/viewFile/216/123>>>. Acesso em 08/07/2016.

FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências*: introdução à filosofia e à ética das ciências. 1. ed. Trad. Luis Paulo Rouanet. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

FRANCASTEL, Pierre. *O impressionismo*. 1. ed. Trad. de Maria do Sameiro Mendonça e Rosa Carreira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FRANCHETTI, Paulo. *O Naturalismo no Brasil*. 2013. Disponível em <<
<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2013/06/naturalismo-no-brasil.html>>>. Acesso em 26/05/2014.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-1182, 2002. Disponível em:
<<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>>>. Acesso em 27/03/2020.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas*, São Paulo, n. 16, p. 67-86, 1993. Disponível em <<<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771/632>>>. Acesso em 08/07/2016.

GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. 1. ed. Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Schwarcz, 2010.

GENEL, Kátia. Escola de Frankfurt e Freudo-marxismo: sobre a pluralidade de articulações entre Psicanálise e Teoria da Sociedade. *Dissonância: Teoria Crítica e Psicanálise*, Campinas, n. 01, p. 263-288, 2017. Disponível em: <<<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/article/view/2817/2527>>>. Acesso em 18/07/2020.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. 1. ed. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 255-274.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. 1. ed. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Arcádia, 1979.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. 2. ed. Trad. de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Vol. II. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HERMAN, Luc. *Concepts of realism*. 1. ed. Columbia, Estados Unidos: Camden House, 1996.

HEWITT, Paul G. *Física conceitual*. 11. ed. Trad. de Trieste Freire Ricci. Porto Alegre: Bookman, 2011.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência: estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. 1. ed. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-985.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. 2. ed. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LIMA, Luiz Costa. Representação social e mimesis. In: LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. 1. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. p. 216-235.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. 1. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

LUCAS, Fabio. *O caráter social da literatura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. 2. ed. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona, Espanha: Graficas Roman, 1965.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre a literatura*. 2. ed. Trad. de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968. p. 47-99.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da Estética*. 2. ed. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LUKÁCS, Georg. Nota do romance. In: LUKÁCS, Georg. *Sociologia*. 2. ed. Org. de José Paulo Netto. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. 177-203.

LUKÁCS, Georg. O Romance como epopéia burguesa, *Revista Ensaios Ad Hominem*, n. 01, tomo II Música e Literatura, Trad. de Letizia Zini Antunes, São Paulo, Edições Ad Hominem, p.87-136, 1999.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 2. ed. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). *O romance: a cultura do romance*. Vol. 1. 1. ed. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1015-1028

MALLARD, Letícia et al. (orgs.). *História da literatura: ensaios*. 2. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1995.

MARIGUELA, Marcio Aparecido. *Jacques Lacan, o passador de Georges Politzer: surrealismo e psicanálise*. 2005. 193f. Tese (doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <<<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/252957>>>. Acesso em: 05/08/2020.

MARQUES, António. Autoconhecimento, introspecção e memória. *Caderno CRH*, v. 25, Salvador, n. 2, p. 13-22, 2012. Disponível em: <<<https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/19439/12565>>>. Acesso em 20/02/2020.

MARTINS, Anna Fraedrich. *O romance de introspecção no Brasil: o lugar de Albertina Bertha*. 2009. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em <<<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/4219>>>. Acesso em 19/03/2017.

MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In: MARX & ENGELS. *Obras Escolhidas*. Vol. 3. São Paulo: Alfa-Omega, 1980.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. 1. ed. Trad. de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MEDEIROS, Eduardo Vicentini de. *Teorias da introspecção e Psicologia moral*. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia – área de Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/78157/000895210.pdf?sequencia=1>>> Acesso em 25/02/2020.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A formação do romance de introspecção no Brasil. *Letrônica*, Porto Alegre v.2, n.1, p.241-244, jul. 2009. Disponível em <<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/5583/4061>>>. Acesso em 19/03/2017.

MENDES, Leonardo. O romance republicano: Naturalismo e alteridade no Brasil 1880-90. *Letras & Letras*, Uberlândia, n. 24, v. 2, p. 189-207, jul./dez. 2008. Disponível em <<<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/25403/14117>>>. Acesso em 12/06/2014.

MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Naturalismo, aqui e lá-bas. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 109-127, 2009. Disponível em <<http://150.164.100.248/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2018,%20n1/06-Leonardo-e-Pedro.pdf>>. Acesso em 12/06/2014.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira* I. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance: teoria e crítica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964.

MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Modernismo (1922 – Atualidade)*. Vol. 3. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.

MOISÉS, José Álvaro. Cultura política, instituições e democracia. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 23, n. 66, p. 11-43, 2008. Disponível em <<<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v23n66/02.pdf>>>. Acesso em 07/03/2018.

MORA, Carolina. Introspección: Pasado y Presente. *Psicología: Segunda Época*, Caracas, Venezuela, v. 26, n. 2, p. 59-73, 2007. Acesso em 20/03/2020. Disponível em: <<https://www.academia.edu/28480323/Introspecci%C3%B3n_Pasado_y_Presente>>.

MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. 1. ed. Porto Alegre: Mercado aberto, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. 1. ed. Trad. de Márcio Pegliesi. Curitiba: Hemus Livraria, 2001.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O Livro do Seminário: ensaios: Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L R Editores, 1983.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1989.

OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1996.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. A volta da realidade das margens. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 57-75, 2012. Disponível em: <<<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9789/8647>>>. Acesso em 19/05/2019.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 261-278.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. 1. ed. São Carlos, SP: EDUFSCar; Mercado de Letras, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007. Disponível em <<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>>>. Acesso em 07/06/2014.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 11, n.14, p. 11-36, 2009. Disponível em <<<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212/215>>>. Acesso em 07/06/2014.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.39, p. 37-55, jan./jun. 2012. Disponível em: <<<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/03.pdf>>>. Acesso em 07/06/2014.

PELLEGRINI, Tânia. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 151-178, jan./jun. 2014a. Disponível em <<<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10766/7775>>>. Acesso em 25/10/2015.

PELLEGRINI, Tânia. Moda importada: introdução do realismo no Brasil. *Itinerários*, Araraquara, n. 39, p.117-138, jul./dez. 2014b. Disponível em <<<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7592/5286>>>. Acesso em 25/10/2015.

PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro; Brasília: Livraria José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1973.

PEREIRA, Lúcia Miguel. A Literatura interiorizada e o real. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. 1. ed. Org. de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992. p. 50-54.

PICCHIO, Luciana Stegno. *História da literatura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1997.

PLATÃO. *A República*. 9. ed. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *Teeteto*. Trad. de Adriana M. Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

PLATÃO. *O Sofista*. Trad. de Sebastião Paz. São Paulo: DPL, 2005.

POLITZER, Georges. *Crítica dos fundamentos da Psicologia I*. Trad. de Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1973a.

POLITZER, Georges. *Crítica dos fundamentos da Psicologia II*. Trad. de Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1973b.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. 1. ed. Trad. de Heloysa de Lima Duarte. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

RANCIÈRE, Jacques. A política é imaginação: entrevista com Jacques Rancière. Milenio, 14 jul. 2018. Entrevista concedida a Melina Balcázar Moreno. Disponível em: << <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/-A-politica-e-imaginacao-Entrevista-com-Jacques-Ranciere/4/41080>>>. Acesso em 06/02/2020.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 1. 1. ed. Trad. de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 1. ed. Trad. de Dion Davi Macedo. 1. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

RIFFATERRE, Michael. A ilusão referencial. In: BARTES, Roland, et al. *Literatura e realidade: o que é o realismo?*. 1. ed. Trad. de Tereza Coelho. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1984. p. 99-128.

ROCHA, Evelyn. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

ROMERO, Sílvio. *O naturalismo em literatura*. 1. ed. São Paulo: Typographia da Província de São Paulo, 1882.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Realismo e introspecção no romance de Cornélio Penna. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n.14, p. 112-123, 2010. Disponível em: << <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64217/66906>>>. Acesso em 19/03/2017.

SALES, Michele. Um olhar para o realismo: da Geração de 70 aos novos realistas. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *Novos realismos*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 261-272.

SANDANELLO, Franco Baptista. A filosofia do Impressionismo. In: *Seminário dos Estudantes de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar*, 2014, São Carlos. Anais do Seminário dos Estudantes de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar. São Carlos: UFSCar, 2014. v. 10. Disponível em << <http://www.ufscar.br/~sempgfil/wp-content/uploads/2012/05/17-Franco-Baptista-Sandanello.pdf>>>. Acesso em 07/03/2017.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura portuguesa*. 11. ed. Porto: Porto Editora, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3. ed. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCHEEL, Márcio. *Literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do Primeiro Romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo*. 2009. 392 f. Tese (Doutorado em Letras – área de Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009. Disponível em <<http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102410/scheel_m_dr_arafcl.pdf?sequence=1>>. Acesso em 15/07/2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo para além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 129-148, jan./jun. 2012. Disponível em <<http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3907.pdf>>. Acesso em 12/06/2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Um mundo de papel: reflexões sobre o realismo de Luiz Ruffato. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 18/2, p. 232-242, mai./ago. 2016. Disponível em: <<<http://www.scielo.br/pdf/alea/v18n2/1517-106X-alea-18-2-0232.pdf>>>. Acesso em 20/05/2019.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. *O Brasil na internacional naturalista: adequação da estética, do método e da temática naturalista no romance brasileiro do século 19*. 2012. 271 f. Tese (Doutorado em Letras – área de Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032013-125613/pt-br.php>>>. Acesso em 12/06/2014.

SICHES, Luis Recaséns. *Tratado de Sociologia*. Vol 1. 1. ed. Trad. de João Baptista Coelho Aguiar. Porto Alegre: Globo, 1968.

SILVA, Paulo Ricardo Moura da Silva. *O naturalismo como técnica de representação realista: uma proposta teórica para BaléRalé, de Marcelino Freire*. 2016. 203 f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/136125/silva_prm_me_sirp_int_sub.pdf?sequence=10&isAllowed=y>>. Acesso em 20/03/2018.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SODRÉ, Néelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. As origens da noção de poíesis. *Hypnos*, São Paulo, ano 13, n. 19, p. 85-96, 2007. Disponível em: <<
<http://www.hypnos.org.br/revista/index.php/hypnos/article/view/450/510>>>. Acesso em 29/04/2018.

SOUZA, Gilda de Mello. O vertiginoso relance. In: SOUZA, Gilda de Mello. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Leo. Ducir Cidades, 1980, p. 79-91.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 59-80.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. de Margarida Coutinho Gouveia. 1. ed. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. 2. ed. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 218-264.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. 1. ed. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLEK, René. O conceito de realismo na cultura literária. In: WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. 1. ed. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963. p. 196-222.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. 1. ed. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. 1. ed. Trad. de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WINNICOTT, Donald Woods. *A família e o desenvolvimento individual*. 4. ed. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. 1. ed. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editota, 2017.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. 1. ed. Trad. de Italo Caroni; Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ZOLA, Émile. *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. 1. ed. Trad. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Obras literárias e artísticas:

ALENCAR, José. *Senhora*. 22. ed. São Paulo: Ática, 1991.

ALENCAR, José. *Lucíola*. 19. ed. São Paulo: Ática, 1995.

ALENCAR, José. *O Sertanejo*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 32. ed. São Paulo: Ática, 2009

AMADO, Jorge. *Cacau*. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. 57 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

AMADO, Jorge. *Suor*. 49. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro: romance*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

ASSIS, Machado de Assis. *Ressurreição*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1976.

ASSIS, Machado de Assis. *Dom casmurro*. 35. ed. São Paulo: Ática, 1998.

ASSIS, Machado de Assis. *Memorial de Aires*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

ASSIS, Machado de Assis. *Iaiá Garcia*. 17. ed. São Paulo: Ática, 2000.

ASSIS, Machado de Assis. *Quincas Borba*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2008.

ASSIS, Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 5. ed. São Paulo: Moderna, 2015.

AZEVEDO, Aluísio de. *O mulato*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1990.

AZEVEDO, Aluísio de. *O Cortiço*. 1. ed. Porto Alegre: L&PM ,1998.

- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 19. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. 2. ed. São Paulo: O Estado de São Paulo: Klick, 1997.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom-crioulo*. 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- CARDOSO, Lucio. *A luz no subsolo*: romance. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; INL, 1971.
- CUNHA, Euclides. *Sertões*: campanha de Canudos. 27. ed. Brasília: Ed. da UnB, 1963.
- FARIA, Octávio de. *Mundos mortos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*: costumes de província. 2. ed. Trad. de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*: contos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*: contos. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- HOMERO. *Odisséia*. 2. ed. Trad. de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: EDUSP, 1996.
- JOYCE, James. *Ulisses*. 3. ed. Trad. de Antônio Houaiuss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- LINS, Osman. *O visitante*: romance. 3. ed. São Paulo: Summus, 1979.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*: romance. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*: romance. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 26. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MACHADO, Dyonélio. *Os Ratos*. 17. ed. São Paulo: Ática, 1995.

MAGRITTE, René. *A traição das imagens*. 1929. Óleo sobre tela, 63,5 cm x 93,98 cm.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Amanhecer. In: MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Ficção reunida*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006, p. 267–368.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1983.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu: crônica de saudades*. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

QUEIRÓS, Eça. *O Primo Basílio*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997.

QUEIRÓS, Raquel de. *O Quinze*. 53. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 49. ed. Rio de Janeiro : Record, 1989.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 72. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 57. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 105. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. 21. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1949.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

SANT'ANNA, André. *Sexo e Amizade*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. 3. ed. São Paulo: Círculo do livro, 1975.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1973.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome*. s.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.