

Ainda o realismo? Comparações entre uma produção brasileira dos anos 1960-1970 e outra dos anos 2000

Still realism? A comparative study of a Brazilian artistic production of the 1960-1970s and another one from the 2000s

Gabriel Wirz Leite*

RESUMO: Este trabalho busca revisar as categorias de real e realismo, a partir da fortuna crítica feita sobre os termos e de seus empregos na literatura brasileira. Aqui são discutidas, portanto, noções como índice de realidade, e é pensado o modo como tais marcas podem ser encontradas em romances brasileiros. São feitas comparações entre uma obra produzida no contexto dos anos 1960 e 1970 com uma do século XXI, por meio dos livros *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2001), almejando verificar traços do realismo indexal proposto por Schøllhammer (2013). Por fim, é apresentada também uma outra visão sobre a noção de realismo, com o texto de Ginzburg (2012).

PALAVRAS-CHAVE: realismo; literatura; brasileira; contemporânea.

ABSTRACT: This paper aims to review the categories of real and realism, analyzing the bibliography on these terms and their employment in Brazilian literature. Here we discuss notions such as reality index and we also think about the way these indexes can be found in Brazilian novels. We compare a work written between the 1960s-1970s and other in the twenty-first century, by the analysis of the novels *Zero* (1974), by Ignácio de Loyola Brandão, and *Eles Eram Muitos Cavalos*, by Luiz Ruffato (2001). We intend here to verify marks of the indexal realism articulated by Schøllhammer (2013). In the end we present also a different thought on the notion of realism elaborated by Ginzburg (2012).

KEYWORDS: realism; literature; Brazilian; contemporary.

O ato de representar uma suposta realidade, é, de fato, o problema próprio da literatura e das outras artes. Ao longo das últimas décadas, muito tem sido discutido nos estudos feitos sobre literatura pontos problemáticos referentes à representação do *real* como, por exemplo, os inespecíficos limites que separam os gêneros — o que sinaliza uma possível marca contemporânea dos objetos

* Professor substituto na Universidade Federal da Bahia, mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: gabriel.wirz@ufba.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7291-6972>.

artísticos –, a imprecisa, senão impossível, captação de uma existência, e a problemática delimitação das categorias de factual e ficcional. Termos como autobiografia, biografia e autoficção tomam vez no século XXI, período em que tanto se debate sobre as escritas do *eu* ou de *si*, tendo como pano de fundo não apenas uma crise da representação e do estatuto de literário, mas uma crise das próprias artes – o problema de representar – e dos saberes epistemológicos, como argumenta Eneida Maria de Souza (2002) em seu texto *A teoria em crise*, publicado no livro *Crítica cult*.

O realismo histórico do século XIX ambicionava levar aos últimos limites a ideia de representação da realidade – pela ótica dos seus autores – sensível da época, instaurando um regime de verossimilhança mimética, através de procedimentos como a descrição, de forma que as obras deste momento culminavam mais em uma convenção que uma representação de fato *real*. Schøllhammer (2013, p.131) argumenta que, na obra de Flaubert, escritor célebre do que se pensa como realismo, “a submissão do estilo ao objeto e o recuo retórico da voz narrativa produziram uma nova autonomia da expressão literária em relação ao compromisso referencial”, de forma que o “romance realista deu uma nova autonomia à importância dos dados sensíveis para a compreensão dos eventos e suas descrições” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 131).

Em *A preparação do romance vol. II*, Barthes (2005) discorre sobre a prática da escrita de Flaubert, afirmando que o próprio às vezes escrevia para si mesmo descrições de coisas banais do cotidiano, a exemplo da forma como fumava. A descrição se tornou a grande tônica formal deste realismo histórico, vista de certa forma negativa pelo próprio Barthes (1972), indicando uma *ilusão referencial*, ao tratar do célebre episódio do barômetro descrito em uma das passagens de *Um coração simples* (publicado em 1877), de Flaubert (2004). Rancière (2010), ao discorrer também sobre o efeito de realidade, tem uma visão mais positiva, pensando um potencial político da descrição realista ignorado por Barthes, enxergando um efeito de democratização literária pelo qual qualquer um pode sentir qualquer coisa, como a serva de *Um coração simples*, que “serve com amor, com uma intensidade de sentimento e paixão que excede em muito a intensidade dos sentimentos de sua senhora” (RANCIÈRE, 2010, p. 80). Neste sentido, Rancière afirma ainda que

O efeito de realidade é um efeito de igualdade. Mas a igualdade não significa somente a equivalência entre todos os objetos e sentimentos descritos pelo romancista. Não significa que todas as sensações são equivalentes, mas que qualquer sensação pode produzir em qualquer mulher pertencente às “classes mais baixas” uma aceleração vertiginosa, fazendo-a experimentar as profundezas da paixão. (RANCIÈRE, 2010, p. 79.)

Da Antiguidade à época moderna, impregnado por ideias filosóficas diversas ao decorrer do tempo, o *real* esteve relacionado à história, de forma que a historiografia traz a sua criticada concepção tradicional como indicativa de realidade e da problemática categoria de verdade. Tal *real*, o *real* da história, se oporia ao plano do verossímil e da imitação, no qual se encontrariam as obras literárias, sendo que, em ambos os casos, predominam construções discursivas e, portanto, discutíveis. A pretensão de veracidade do relato histórico foi questionada por alguns pensadores das ciências humanas, como Walter Benjamin (1994), em “Teses sobre o conceito de história”, e Hayden White (1994), em *O texto histórico como artefato literário*, obra em que o historiador argumenta que a historiografia utiliza procedimentos próprios da ficção. Benjamin (1994) argumenta que articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi; significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Assim, atrelando-se ao materialismo histórico formulado por Marx, o filósofo concebe uma leitura da história que busque enxergar aqueles indivíduos que ficaram escamoteados dos discursos dominantes dos grandes vencedores, a quem coube o papel de relatar o registro da história.

Benjamin (1994) infere que os investigadores historicistas acabavam por desenvolver uma relação de empatia sempre com os vencedores. Desse modo, os que num momento determinado dominam sempre são os herdeiros de toda uma tradição dos que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Assim, “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Para Benjamin (1994), todos os bens culturais têm uma origem sobre a qual não se pode refletir sem horror, pois devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que

os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Diante disso, o filósofo alemão formula a sua célebre frase: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Em artigo tratando sobre os diferentes conceitos de realismo, Tânia Pellegrini (2009) aponta para uma visão na qual, para além de um estilo de época, o realismo pode ser visto como uma *postura* – uma reação a um mundo hostil moderno e burguês – e *método* – a descrição servindo como técnica composicional que opera uma mediação entre o social e o pessoal –, uma *refração*, termo este utilizado pela autora, que indica um modo de compreensão estética do mundo social, “que o representa em profundidade, e não uma forma de representação presa apenas a aspectos aparentes ou a possibilidades dadas pela linguagem em si” (PELLEGRINI, 2009, p. 33). Tais reflexões nos levam a pensar justamente sobre como se discute hoje um novo realismo na literatura brasileira nas esferas críticas e acadêmicas de literatura, que vem ocorrendo desde a década de 1970, este caracterizado por meio de uma escrita por demais afetada pelo Estado de exceção do regime militar no Brasil.

No campo literário brasileiro dos anos 1990 e do século XXI tem ocorrido uma visibilidade de narrativas feitas por escritores periféricos de grandes centros urbanos e violentos, sujeitos, sobrepujados por elites econômicas e sociais, que buscam em suas obras representar a realidade contemporânea, levando a discussões sobre um novo *realismo* na literatura brasileira. Este novo realismo emerge junto a um novo estatuto de verossimilhança, em que relatos comuns são também relatos coletivos com força política que desestabilizam o próprio conceito de representação, levando a discussões sobre o quão realmente estão autorizados escritores brancos de elites econômicas a representarem estes sujeitos externos à sua realidade. Termos como *afeto* e experiência *sensível* aparecem cada vez mais ao se discutir esta literatura contemporânea marcada por um *realismo* que se diferencia das concepções batidas e tradicionais de realismo e escola literária.

À parte questões focadas em legitimações de fala na representação do *Outro* na literatura brasileira, serão discutidas neste texto características deste realismo contemporâneo tais como pensadas por Schøllhammer (2013), por meio

de uma breve comparação do livro *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2001), com o romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão (1982), este escrito nos anos 1970, à época da ditadura militar. Também serão feitas reflexões acerca do ambiente cultural brasileiro dos anos 1960-1970, a exemplo da discussão sobre o Cinema Novo, uma manifestação cultural que também teve uma pretensão de representar a realidade nacional.

Em *Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64*, Santiago (2002) vê diferenças entre as obras modernistas que marcaram a década de 1930, caracterizada fortemente por um tom memorialístico relacionado aos grandes clãs, e a literatura que foi produzida logo após o golpe militar de 1964. O Modernismo dos anos 1930, apesar de todo o engajamento presente em suas obras – levando-se em conta que muitos escritores do período eram comunistas e tratavam de questões agrárias e do campesinato –, possuía uma estrutura de tradição e muitos destes autores estavam ligados às classes dirigentes, como indica também Miceli (2001) em seu notável trabalho sobre o campo literário brasileiro, trabalho similar ao feito por Bourdieu em relação à França.

A literatura pós-64, por outro lado, apresenta um abandono destes temas tratados pelos escritores de antes, apresentando em suas obras a luta contra um imperialismo econômico, contra qualquer tipo de poder e autoritarismo, abrindo mão do naturalismo na representação e incorporando uma escrita metafórica, de forma que, afetada pela tirania militar, “a descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64” (SANTIAGO, 2002, p. 19).

A partir deste contexto, diversas obras publicadas nos anos 1970 indicavam, para Sússekind (1985, p. 43), uma tendência à “obsessão pelo retrato jornalístico ou alegórico do Brasil, da nacionalidade, tão característica aos romances-reportagem ou ao realismo mágico de nossa prosa literária recente”. Esta literatura exercia certo papel compensatório, um mecanismo de poder escrever em obras literárias aquilo que não se podia dizer em outros meios, como os jornais, dada a repressão e censura dos militares. Este neonaturalismo se mostrou impelido a produzir ficcionalmente “identidades lá onde dominam as divisões, criando uma utopia de nação e outra de sujeito, capazes de atenuar a experiência cotidiana da contradição e da fratura” (SÜSSEKIND, 1985, p. 57).

O romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, publicado pela primeira vez na Itália em 1974, é um dos grandes exemplos desses romances-reportagem, que muito imiscuem-se com a linguagem e montagem jornalísticas. Acredito ser notável uma digressão para mencionar que tal hibridização não era algo tão recente assim: as permutas mútuas entre o cinema e o rádio, por exemplo, já eram marcantes algumas décadas antes, e, no caso da literatura nacional, temos exemplos como peças de Nelson Rodrigues (1981), nas quais a linguagem radiofônica se faz notável, como em *Vestido de noiva* (original de 1943), remetendo ao *Cidadão Kane*, filme de 1941, de autoria de Orson Welles; no cinema, à mesma época de *Zero*, Rogério Sganzerla lançava ao mundo o *Bandido da Luz Vermelha* (1968), exemplo máximo do nosso *cinema marginal*, que, similarmente às obras literárias dos anos 1970, criava para o seu autor uma “imagem que oscila entre marginalidade semelhante à dos personagens que representa e o heroísmo de um ‘Robin Hood’ de classe média que se imagina sempre ao lado ‘dos fracos e oprimidos’” (SÜSSEKIND, 1985, p. 58).

Na mesma década de 1960, Glauber Rocha, por meio de seu manifesto da *Estétyka da fome* (ROCHA, 2004), trazia uma representação do Brasil do subdesenvolvimento, produzindo muito marcado pela assimilação do cinema europeu, principalmente o neorrealismo italiano de Roberto Rossellini e Vittorio di Sica. A assimilação cultural marcante na nossa produção de bens culturais é uma importante chave crítica de interpretação do Brasil, embora por vieses diferentes, a exemplo dos argumentos desenvolvidos na seminal *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959) (CANDIDO, 2000). Cunha (2006) trata a respeito deste ponto importante em nossa historiografia, que teve desdobramentos distintos ao longo do século XX. A metáfora antropofágica, cara ao projeto modernista e revivido em seus desdobramentos como a Tropicália, evidenciou uma cultura dependente tida como inferior na obra de Candido publicada nos anos 1950, assim como na visão de Roberto Schwarz em *Nacional por subtração* (SCHWARZ, 1987). Cunha (2006) relata que, para Schwarz, a dependência cultural implica um caráter postiço e inautêntico da vida cultural brasileira, de modo que a consciência crítica da superestrutura ideológica não é suficiente para transformar o real socioeconômico e histórico. Porém, outras visões, como as de Silviano Santiago, alinhando-se à linha de pensadores como

Deleuze, Derrida e Foucault, concebem a diferença e o simulacro enquanto potência questionadora. A assimilação das fontes estrangeiras leva a uma ação dupla de utilização/afirmação do *já-dito* da tradição ao mesmo tempo em que se realiza um gesto crítico engajado, o *escrever contra* do qual trata Santiago (1982, p. 173), o entre-lugar em que “o romancista vê no espelho, não a sua imagem refletida, mas a de um antropólogo”.

Rocha (2004) pensa que o que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade. Assim, “foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político” (ROCHA, 2004, p.65). Para Xavier (2014, p. 24), nos anos 1960, o exemplo capital de representação do Brasil que se traduziu em obra de ruptura foi *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), filme de Glauber Rocha anterior ao golpe civil-militar de 1964, visto pelo crítico como “instância típica de convivência entre a invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta do afã de pensar o destino nacional numa obra-síntese” (XAVIER, 2014, p. 24). As condições políticas depois se alteraram, mas isso não impediu que o empenho de atualização estética e a inclinação ao “diagnóstico totalizante permanecessem pontuando a escala dos dramas ou o horizonte das paródias em que o nacional manteve seu privilégio como estrutura imaginária de referência” (XAVIER, 2014, p. 24).

Xavier (2014, p. 28) assinala que o cinema, dado seu caráter sintético, exige, na interpretação de filmes, uma articulação que não pode desconsiderar nenhuma das duas dimensões da alegoria – a da narrativa e a da composição visual. No terreno da visualidade, para Xavier (2014, p. 28), o estilo alegórico moderno é associado à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem que se faz ver. No entanto, o alegórico, assim, para Xavier, pode estar manifestado por meio de “esquemas tradicionais como o emblema, a caricatura, a coleção de objetos que cercam a personagem, de modo a constituir uma ordem ‘cósmica’ onde ele se insere” (XAVIER, 2014, p. 28). Xavier (2014, p. 30) argumenta que foi Glauber quem conseguiu resolver melhor, no plano estético, a reflexão sobre o fracasso. Para

Xavier, na medida em que Glauber operou uma decisiva internalização estilística da crise, “ele ressalta a dimensão grotesca de um momento histórico e permeia a discussão política com a exibição agressiva do *kitsch*, associando as ‘desmedidas nacionais’ e o descaminho da história” (XAVIER, 2014, p. 30).

Xavier (2014, p. 33) argumenta que há, nesses diagnósticos do Cinema Novo, um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma certa alteridade do povo, da formação social e do poder efetivo antes inaparente. Tais explicitações guardam sua ironia quando comparadas à constante histórica de estranhamento e agressividade dos intelectuais em face do povo supostamente atrasado, destituído da cultura política adequada à efetiva cidadania. Nesse sentido, para o crítico, o estranhamento e a agressão são assumidos, nos anos 1960, dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução.

O contexto da referida época, para Xavier (2014), evidenciou como cinema, teatro e música popular puderam compor um processo cultural integrado, articulado de modo raro em nossa história. Tal integração foi, naquele momento, vivida no Brasil dentro de uma atmosfera de revisão do papel do artista e do intelectual diante da nova conjuntura do regime militar e da modernização. Entra em colapso o primado de uma pretensa conscientização popular, e há a busca de uma nova estética que traduziria de modo consistente o esforço de crítica a uma sociedade que se mostrava mais complexa, mais mediada em suas estruturas de poder, mais uma outra coisa do que era antes pensado. O próprio Cinema Novo teve desdobramentos críticos, como aponta Xavier (2014), ao argumentar como os autores cinematográficos, atuando na esfera onde é forte a hegemonia dessa indústria, procuraram uma nova forma de enfrentamento da dinâmica do mercado, o que implica, em muitos casos, a mobilização do arsenal de representações canônicas do *kitsch* nacional que o cinema novo descartou em sua revolução cultural. Assim se deu o conhecido retorno da “chanchada como referência cultural legítima em filmes como *O bandido da luz vermelha* (1968), *Brasil ano 2000* (1969) e *Macunaíma* (1969)” (XAVIER, 2014, p. 36).

O regime militar implicou à época adaptações das expressões feitas por artistas, como argumenta Xavier (2014). Para o crítico, o contexto da modernização administrada pelo regime militar “não arrefeceu, pelo contrário,

acelerou a busca de outros protocolos de experiência estética articulados ao tateamento do país” (XAVIER, 2014, p. 37). O desconcerto, assim, longe de ser um entrave para a criação, mostrou-se um desafio que recebeu resposta vigorosa na atualização das artes perante o quadro internacional da época. “Estranhado o Brasil, era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público, era preciso agredi-lo” (XAVIER, 2014, p. 37).

Zero (BRANDÃO, 1982) se passa em uma imaginária *América Latíndia*, onde José, uma representação do homem comum moderno, trabalha matando ratos em um cinema. José conhece Rosa, uma funcionária de lanchonete, casam-se e se envolvem em diversas situações que vão de salas de tortura, roubos de banco a terreiros de candomblé. Em *Zero*, são perceptíveis as características mencionadas por Sússekind (1985) em relação a esta prosa jornalística-documental, como a existência do protagonista meio quixotesco, em meio a um tom muitas vezes irônico em relação à violência militar, articulado repetidamente por meio de alusões.

O receio de uma ameaça comunista, característica ideológica marcante do regime militar brasileiro que muito dialogava com a ideologia macarthista norte-americana, aparece em diversos momentos da narrativa, sempre sob o irônico tom através de articulações como *os comuns*, visto em momentos como:

Proclamação do Governo 1:

POVO! CUIDADO COM OS COMUNS!

**ACABA DE SER DESCOBERTA UMA NOVA SEITA
TERRORISTA: OS COMUNS.
PROCURAM CONFUNDIR O POVO PERTURBAR A ORDEM
PÚBLICA, DERRUBAR O GOVERNO, ESPALHAR A
ANARQUIA. SE UM COMUM APROXIMAR DE VOCÊ:
DENUNCIE-O**

O Correio entregou o folheto, em cada casa. Cada jornal, revista, fascículo, livro, trazia uma proclamação oficial dentro. Todos os dias, na Hora Oficial, o Governo fazia um aviso.

De repente, os Comuns faziam parte da vida da população.

(Lenda) Seriam comandados por um guerrilheiro magro, barbudo, que fumava charuto. Era chamado Gê, pelo seu povo: O nome verdadeiro era Geraldo. Seu pai tinha sido carpinteiro, ele se formara em medicina e depois largara tudo. (BRANDÃO, 1982, p. 83, destaques do autor.)

É possível que neste trecho Brandão tenha tentado fazer, inclusive, uma alusão a Ernesto “Che” Guevara, líder da revolução cubana junto a Fidel Castro, eternizado pela sua representação usando uma boina e fumando um charuto, que, assim como o personagem Gê na narrativa de Brandão, cursou medicina antes de largar tudo e partir em prol da vida de guerrilheiro e do engajamento contra o imperialismo ocidental capitalista – como o messias da cultura cristã, tal líder também era filho de carpinteiro.

É notável também como em *Zero* podem ser vistas algumas características deste *realismo* contemporâneo apontado pela crítica, como as *marcas indexicais* de que trata Schøllhammer (2013). Schøllhammer (2013, p. 177) discorre sobre um *realismo indexical*, em que “a inclusão de nomes próprios, citações, cartas, desenhos, letras de músicas etc. cria uma espécie de realismo textual que desequilibra a relação entre ficção e documento [...]”, sendo todos “elementos de uma indexação do relato, são índices reais que projetam sua própria sombra no texto e permitem a passagem de um realismo descritivo para um realismo indexical”.

Estas marcas de indexação aparecem em diversos momentos em *Zero*. Semelhante ao teor das descrições de São Paulo feitas por Ruffato em *Eles eram muitos cavalos* (RUFFATO, 2001), Brandão também descreve uma metrópole e o seu cotidiano urbano:

Ruas planas, quadradas, árvores, igreja feíssima em construção, hotel em construção, clube branco no meio da praça, Rodoviária de concreto aparente, ao lado do mercado, torre alta, branca, feia, com um relógio quadrado, estação ferroviária velha, ônibus elétricos silenciosos, comércio, parado, vazio, caixeiros tristes, lojas acabadas, vestígios de cidade decadente, como os rostos das pessoas que passam, se cumprimentam, cidade que viveu da lavoura e hoje não é nada, não tem indústrias, não entendeu a industrialização. (BRANDÃO, 1982, p. 76.)

Assim, neste trecho a descrição da cidade feita por Brandão pode ser pensada como um questionamento do subdesenvolvimento decorrente do fracasso do processo de industrialização e modernização do país que vinha ocorrendo no país desde os anos 1930-1940. As ruas planas e quadradas são características marcantes das cidades planejadas como Brasília, símbolo do governo de Juscelino Kubitschek. A escolha de adjetivos para caracterizar os

elementos urbanos são sempre negativos: a torre é feia, a igreja é feíssima, os caixeiros são tristes, o comércio é vazio e parado, as lojas estão acabadas e são, assim como os rostos das pessoas que andam pela cidade, vestígios de uma cidade decadente, de uma modernização que não vingou, de uma pretensão de desenvolvimento que transformou um país agrário em um nada. O Brasil, portanto, é representado na obra como um país que “não entendeu a industrialização” (BRANDÃO, 1982, p. 76), industrialização esta que fracassou e culminou em diversos problemas urbanos e sociais.

Uma outra descrição aparece no livro, mas dessa vez com uma maior experimentação em relação à forma, de modo que uma descrição prosaica se assemelha a versos de um poema:

Quarteirões ameaçados pelas máquinas/ Ruínas/ Casas caindo, uma
atrás da outra/ Viadutos de concreto atravessando/ Superavenidas, vias
aéreas/ Sete da manhã, a japonesa vai comprar laranjas na banca/
Equipe 7:30/ Tempo bom/ Viaduto ERZ-O / Viaduto da Radial/
Viaduto da Marginal 1/ Viaduto p-12/ Trevo sobre a obra/ Trevo da
entrada da casa Verde/ Trevo sobre os trilhos/ Trevo na Vila Prudente/
Filé com frita e salada [...]. (BRANDÃO, 1982, p. 159.)

Ao longo de um diálogo por telefone envolvendo o herói da história, encontra-se inserida uma referência à famosa canção do Clube da Esquina, *Maria, Maria* (1972), com um tom pessimista, similar às descrições da metrópole citadas anteriormente: “(1) Uma cantora, certa noite, dedicou a música *Maria, Maria* [...]”, dizendo então que era mais “[...] uma história para o ócio dos que falam do amor das pessoas como um terrível vício. A minha contribuição para quem, com a infelicidade alheia, compensa a própria infelicidade” (BRANDÃO, 1982, p. 77).

Em *Eles eram muitos cavalos* (RUFFATO, 2001), é possível que exista uma maior presença desse realismo indexical, imerso em um livro composto por mais de sessenta fragmentos que retratam o cotidiano na grande cidade de São Paulo. Não há um enredo propriamente dito nesta obra, embora o autor indique uma chave de leitura pela qual o livro deve ser lido como romance, algo presente desde sua ficha catalográfica. Luiz Ruffato (2001) cria em *Eles eram muitos cavalos* uma montagem polifônica de fragmentos tingidos de caos urbano em meio a romances fraturados e anúncios de encontros amorosos em jornais,

escritos a partir de anotações durante caminhadas pela grande metrópole paulista, como um *flâneur* da virada do século XX para o XXI, o que só intensifica o quanto ainda somos modernos e, assim como Baudelaire, o quanto escritores ainda caminham por grandes cidades e criam obras a partir dos epicentros do capitalismo da modernização industrial. Agora, contudo, as pessoas dispõem de celulares, mídias sociais e uma presentificação simultânea de tempos e lugares que cresce de forma assustadora a cada dia.

Assim como em *Zero* (BRANDÃO, 1982), no livro de Ruffato (2001) podem ser encontradas descrições urbanas, como visto em um dos fragmentos que compõem o livro:

Na esquina com a rua Estados Unidos, o tráfego da avenida Rebouças estancou de vez. Henrique afrouxou a gravata, aumentou o volume do toca-cedê, Betty Carter ocupou todas as frinchas do Honda Civic estalando de novo, janelas cerradas, cidadela irresgatável, lá fora o mundo, calor, poluição, tensão, corre-corre. Meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos para-brisas dos carros, limpam-nos com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleres, gilete escondidas entre os dedos [...] (RUFFATO, 2001, p. 71.)

De modo similar a *Zero*, as descrições são marcadas por adjetivos negativos: no cotidiano das avenidas estão presentes crianças em situação de vulnerabilidade social, os flanelinhas são descritos por palavras como “esfarrapados” e “imundos”. Tais indivíduos são exemplos do fracasso da modernização no Brasil, um processo que culminou em desemprego, favelas, aumento da concentração de renda e existência de uma população vivendo nas ruas dos grandes centros urbanos. Estes problemas sociais que já podiam ser vistos na época da escrita de *Zero* intensificaram-se no século XXI, época em que foi publicado *Eles eram muitos cavalos*.

É notável também a presença em *Eles eram muitos cavalos* de outra importante característica da rotina nas grandes cidades: anúncios de jornal. Em determinado momento, de forma que chega a ser tragicômica, encontram-se anúncios eróticos em um dos fragmentos do livro:

ALEMÃO – 64 anos, 1,77 m, 56 kg, cabelos loiros, olhos azuis, branco. Aposentado, gosta de viajar. Deseja se corresponder com mulheres morenas.

AMOR QUASE PERFEITO - Se você acredita que nada somos sem o olhar - o amor - do outro... Até 30 anos, mais ou menos 75 kg, 1,75m de altura, não goste do meio, másculo afetuoso, não fumante, bom nível, bonito. Eu, maduro, especial [...]. (RUFFATO, 2001, p. 78.)

Um outro fragmento mostra mais uma marca de coisas que compõem o cotidiano das mídias – hoje dispomos de meios diversos além dos jornais impressos – dos grandes centros urbanos, algo que se assemelha a um anúncio esotérico/simpatia, sob o título de “Ritual para a terça-feira, lua em Câncer”: “Num canto da sala, arme um pequeno altar, usando flores que tiver em casa. No centro, coloque um pratinho com sementes e ervas e componha com um cristal rosa. Acenda uma vela cor-de-rosa e incensos de rosas [...]” (RUFFATO, 2001, p. 90).

Schøllhammer (2013, p. 178), ao concluir sobre este realismo indexal, pensa que o esforço “de incluir a realidade na escrita não deve ser confundido com documentarismo”. Isto é, “[...] não se trata de levar a realidade à literatura, senão de levar a poesia à vida, [...], comprometer a escrita com o desafio do índice e fazer dela um meio de intervenção” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 178), de forma que a literatura e as artes em geral possam servir de potencial crítico e reflexivo diante das questões e dilemas contemporâneos.

Porém, Ginzburg (2012) questiona a noção de realismo entendida nos termos de Ian Watt para caracterizar a literatura brasileira a partir dos anos 1970. O crítico da USP pensa que a contemporaneidade apresenta situações que exigem novas teorias do narrador, evidenciadas em obras nas quais a narrativa tecida pela linguagem ancorada na realidade é problematizada e o fragmento constitui modo de expressão da existência. Assim, para analisar narrativas, faz-se pertinente a aproximação com outros campos do saber, tais como a psicanálise, que, para o crítico, possibilitam reflexões sobre a constituição do sujeito, elementos dissociativos, construções fragmentárias e perspectivas traumáticas em narrativas. Ao tratar do livro *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós (1977), romance que escancara a violência do Brasil durante o regime militar, Ginzburg (2012) argumenta sobre como a exposição da tortura contraria os modos habituais de configuração do tema, em uma narrativa na qual o foco narrativo é caracterizado pela empatia. Sua ênfase está, assim, na figura feminina,

“acompanhada de perto, em um movimento de variação da distância estética que oscila entre olhar de fora, e olhar a partir dos pensamentos e sentimentos que apenas a própria mulher estaria vivenciando” (GINZBURG, 2012, p. 206).

Para Ginzburg (2012), trata-se de um relato de aniquilação e desumanização. Um foco narrativo realista, no sentido empregado por Ian Watt (2010) em *A ascensão do romance* (publicado em 1957), poderia contribuir para uma frieza com relação aos acontecimentos. É importante, portanto, para o crítico, contrariar princípios habituais de percepção, tornando a violência algo que não cabe na normalidade ou na aceitabilidade. O recurso da construção em hipérbole atua como deslocamento perceptivo, uma intensificação que promove um movimento sócio-político de crítica da violência. Ginzburg (2012) também discorre sobre o romance *Lavoura arcaica* (publicado em 1975), de Raduan Nassar (1989), apontando a ambiguidade em torno de seu narrador – que evidencia um tom de questionabilidade a respeito até mesmo de sua epilepsia. Há, portanto, para o crítico, uma ambiguidade constitutiva tanto na obra de Tapajós quanto na de Nassar. São narrativas dissociativas e irregulares, nas quais é a fragilidade, e não a consumação de uma plenitude ou a superação de limites, que se apresenta como base da necessidade de um discurso narrativo. Ginzburg (2012) ainda menciona o conto “O condomínio”, de Luís Fernando Veríssimo (1982), que evidencia um personagem que se coloca ambíguo em relação às suas lembranças do regime militar. Para Ginzburg (2012), a disjunção elaborada pela composição de Veríssimo constitui um procedimento que chama a atenção para o caráter “lacunar, descontínuo e perturbador da relação de João com a própria memória, e também para a diferença conflitiva entre o que pode ser percebido nas relações cotidianas e o que se observa no acesso ao interior do personagem” (GINZBURG, 2012, p. 211). Portanto, para Ginzburg (2012), em ambos os casos, a ideia convencional de representação está posta em questão. O narrador, que pode ou não ser epilético, no romance de Nassar, e o narrador que abre constantemente acesso a um campo sinistro de lembranças imponderáveis, no texto de Veríssimo, colocam dúvidas sobre o estatuto de realidade do que eles mesmos, em suas falas, estão elaborando.

Assim, Ginzburg (2012) articula a hipótese de que esses textos literários estão voltados para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma

articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais. Com isso, não pensaríamos os textos como representações de processos históricos previamente compreendidos. Os textos poderiam ser interpretados, nesta perspectiva, “como elaborações da História a partir de perspectivas não hegemônicas, não dominantes, que podem muitas vezes remeter a segmentos sociais tratados como minorias ou excluídos” (GINZBURG, 2012, p. 212). Assim, para Ginzburg (2012), a literatura brasileira contemporânea apresenta obras como intervenções de resistência que constituem interpretações da história a partir de lugares de enunciação diferentes, textos difíceis de serem descritos pelas categorias convencionais de gêneros literários, que trazem à tona temas que eram pouco tematizados, escritos por sujeitos que costumavam ser excluídos do campo literário, a exemplo do escritor Luiz Alberto Mendes.

Entre realidades e suas representações, livros como *Zero* e *Eles eram muitos cavalos* levam-nos a pensar diferentes concepções para o termo realismo, novas potencialidades para a escrita literária – que se dissolve, junto à sua antiga autonomia, cada vez mais em impasses teóricos e hibridizações entre gêneros e artes –, compartilhando de características muito similares às apresentadas pelas reflexões teóricas; porém, ambas as obras nos levam também a refletir sobre o quão difícil é diferenciar uma modernidade de uma contemporaneidade. Não só obras da literatura modernista apresentavam inovações formais e experimentações, mas mesmo livros como *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (2021), publicado em 1774, já indicavam hibridizações formais – com o gênero epistolar, no caso deste – e a própria ideia de junção de formas já estava no projeto inaugural do gênero romanesco, tal como concebido pelos escritores do romantismo alemão. Seja qual for o termo, ainda somos por demais modernos, e uma própria conceptualização de um novo realismo acaba por afirmar mais ainda a modernidade, pois, afinal, qual melhor palavra para designar a modernidade senão a obsessão pelo novo?

Referências

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. v. 2. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: MENDONÇA, Antonio Sérgio; NEVES, Luiz Felipe Baeta. (Org.). *Literatura e Semiologia*. Tradução: Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* – vol. 2. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero – romance pré-histórico*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FLAUBERT, Gustave. Um coração simples. In: FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: CosacNaify, 2004.

GINZBURG, Jaime. O narrador na narrativa brasileira contemporânea. *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, v. 2, p. 199-221, 2012.

GOETHE, Johan. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução: Mauricio Mendonça Cardoso. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PELLLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 14, 2009. Porto Alegre, p. 11-36, dez. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução: Carolina Santos. *Novos estudos*. n. 86, mar. 2010.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo I: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHØLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realidade além da representação. In: SCHØLHAMMER, Karl Erik. *Cenas do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa Omega, 1977.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. O condomínio. In: VERÍSSIMO, Luís Fernando. *O analista de Bagé e outras*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

[Artigo recebido em 4 de agosto de 2023 e aceito em 5 de dezembro de 2023.]