Margarida L. Losa

Universidade do Porto

O Desejo de Realidade e a Realidade do Desejo no Romance dos Séculos XIX e XX

Num estudo sobre o romance do século XIX o crítico norte-americano Leo Bersani afirma que o «desejo é uma ameaça à ficção realista.» E acentua: «A ficção realista admite heróis do desejo a fim de os submeter a rituais de expulsão. Esta forma literária depende, para a sua própria existência, do aniquilamento ou, pelo menos, da contenção imobilizadora de impulsos anárquicos.»[1] Bersani refere-se a uma série de romances que poderíamos caracterizar como baseando-se naquele dilema já tão magistralmente referido por Hegel na sua *Estética* como o conflito entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias.[2] Com efeito, independentemente de quão definitivos esses rituais de expulsão sejam, os sonhos e as aspirações rebeldes do protagonista ocupam segmentos consideráveis do texto narrativo e conseguem cativar um quinhão considerável da simpatia do leitor. O modelo deste tipo de romance dito realista ou às vezes também apelidado, a meu ver melhor, de realista romântico, alberga, como dizíamos, o confronto entre um *herói* irrealista, sonhador ou romântico, pelo menos no seu foro íntimo, e um *mundo* marcadamente realista, prosaico, anti--romântico. A voz do narrador pode pender para o lado do *mundo*, revelando que está consciente da inviabilidade dos desejos do *herói*. Isso não impede, porém, que a obra comunique implicitamente ao leitor que bom que seria se, pelo contrário, esses desejos fossem realizáveis. Esta significação pode derivar, desde logo, do mero facto de a esses desejos ser atribuída tanta importância temática, tanto espaço textual. *Madame Bovary* de Flaubert poderá servir de exemplo: na câmara escura em que a comunicação estética e intersubjectiva entre autor e leitor ocorre, pode bem prevalecer a projecção do êxito. Isto é, a nível da significação o leitor pode captar a mensagem de que enquanto a heroína é forçada a abdicar da satisfação dos seus desejos, ele leitor zelará para que no seu caso isso não aconteça. Porque, como escreve Bersani, «o romancista confere uma aura de sedução à figura que revela a natureza artificial da ordem social e estética em nome da qual o romancista vai sacrificar essa mesma figura. A prudência realista coexiste, portanto, com uma certa dose de risco: como é que alguém poderá não preferir a vítima?»[3]

O realismo do mundo das circunstâncias prevalece, é certo, sobre o romantismo do herói quando os desejos deste são ironizados negativamente pela voz estruturante do narrador ou por personagens suas delegadas, ou quando o texto dá provas constantes da inviabilidade de realização desses desejos. Em *The Mill on the Floss*, de George Eliot, Maggie Tulliver, a heroína, quisera inicialmente aconselhar-se com

Walter Scott e praticar actos heróicos, mas o que ela consegue é afogar-se a si e ao irmão na enxurrada final com que o romance termina. Se, no entanto, entendermos aquilo que a obra de ficção significa como um processo em tensão, mais do que como um produto formalmente acabado e estático, teremos de admitir a possibilidade de o romance dito realista poder significar o contrário daquilo que aparece formulado no texto. Segundo Wolfgang Iser, o romancista pode bem querer significar precisamente aquilo que não conseguiu, ou não quis, formular.[4]

Porém, neste contexto genérico em que momentaneamente nos situamos, há também que não esquecer então que um determinado número de romances, ao dar ampla cobertura às apetências românticas do herói, poderá conduzir ao exorcismo dessas mesmas apetências no leitor. E assim, romances aparentemente mais românticos poderão provocar aquilo a que George Levine chamou o «efeito Frankenstein», que é o de gerar no público um renovado apego à realidade prosaica do quotidiano.[5] Por um processo de contra-transferência o texto permitirá ao leitor libertar-se das suas veleidades românticas mais ou menos doentias, reforçando no final uma autoridade narratorial defensora somente dos prazeres possíveis.

É preciso notar, contudo, que no romance do século XIX as coisas não são assim tão simples já que o leitor vê-se geralmente confrontado com uma visão da realidade social igualmente crítica quando não mesmo cáustica. Resumindo, é como se neste tipo de romance a realidadde externa vigente fosse tão pouco recomendável, no seu prosaísmo materialista e interesseiro, como pouco recomendáveis eram as veleidades mais ou menos narcísicas e irrealistas do herói. Exemplos paradigmáticos desta dupla negatividade poderão ser *Le Rouge et le Noir* de Stendhal e *L'Education Sentimentale* de Flaubert: estas obras contribuem para dessacralizar o herói individualista romântico, mas nem por isso ajudam a consagrar o mundo no seio do qual esse herói batalha incessantemente. Dickens, Balzac, George Eliot, Galdós, Eça, Tolstoi, Dostoevski, todos eles se preocuparam aturadamente com as condições sociais do mundo seu contemporâneo, sem contudo o sancionarem. Se a realidade é o que é e não pode ser escamoteada, ela também só vale o que vale, e é isso que o herói nos vai ajudar a descobrir, às vezes à custa da sua própria vida em sede ficcional. É assim que o romance clássico do século XIX está comprometido a fazer ver ao leitor que não deve ignorar nem as exigências que lhe são impostas pelo mundo real, nem a consciência de que a vida sem idealismo, sem sonho, não é suficientemente boa e bela para valer a pena ser vivida. Assim sendo, o que este tipo de romance conseguirá obter em termos de efeito sobre o leitor é eventualmente provocar nele uma reação crítica, isto é, conduzi-lo a ponderar entre dois elementos igualmente insatisfatórios: o herói irrealista e a realidade anti-heróica.

A grandeza do romance do século XIX tem sido frequentemente atribuída a esse descontentamento crítico de que está saturado. Contudo, ao não tomar partido por nenhum dos dois lados da contenda, ao sugerir que a existência é e será sempre a contenda entre esses dois pólos, o indivíduo desejante e o mundo castrador, não conduzirá a narração desses romances a um efeito de passividade? Esse equilíbrio

temático, esse conteúdo altamente crítico poderá bem produzir correlativamente um resultado, por contra-transferência catártica, de *laisser faire*. O efeito do romance dito realista no leitor poderá efectivamente ser ele também apelidado de *realista*, não por produzir empenhamento em intervir na realidade, mas tão-só no sentido em que a sua leitura neutralizaria tanto a fé no mundo dos factos reais como a fé no indivíduo dos sonhos românticos, criando uma espécie de *efeito zero* quanto a um incitamento ao leitor a intervir sobre o que quer que seja. No fim da leitura do texto realista, o leitor ficará purgado tanto das suas veleidades românticas como da sua fé no mundo real. Ficará mais sábio, mais consciente e, consequentemente, tenderá a tornar-se num mero observador, aceitando deixar tudo tal como está e *dando à realidade o que é da realidade*.

Com a emergência do romance naturalista, penso que o panorama que acabei de descrever se altera consideravelmente. Com efeito, o romance naturalista foi acusado de ignorar ou suprimir a *poesia do coração*, perdendo com isso o equilíbrio do romance realista clássico. Ao proceder assim, o escritor naturalista estaria a reduzir o seu texto à unidimensionalidade das circunstâncias prosaicas e monótonas.[6] Em *L'Assommoir* de Emile Zola, perfeito protótipo do romance naturalista, Gervaise torna-se cada vez mais inoperante à medida que o enredo avança, cada vez mais incapaz de formular seja que desejo for. É como se fosse ela própria a incitar o mundo a tratá-la como mero instrumento de trabalho, verdadeira besta de carga. Mas mesmo anteriormente, na formulação dos seus parcos desejos, sempre os dimensionara à escala daquilo que o mundo dela esperava, como por exemplo, quando montara o seu pequeno negócio de lavandaria, só ousado na decoração de tons idílicos, dourados e azuis.

Principalmente porque trata os seus heróis como gente prosaica, submissa e resignada, o romance naturalista foi acusado por alguns sectores da crítica institucionalizada, tanto da época como posterior, de ter descurado não só a intensidade dramática necessária ao texto romanesco, mas também o efeito irónico produzido pela derrota dos desejos românticos. No romance naturalista o herói parece ser sempre vítima de uma fatalidade externa, sem qualquer relação visível, portanto, com quaisquer sonhos ou desejos incomportáveis desse mesmo herói. Pelo contrário, esses desejos e sonhos estão agora reduzidos a proporções insignificantes, parecendo poder ser por isso facilmente satisfeitos. Curiosamente nunca o são e retêm um carácter estranhamente obsessivo: uma cama limpa em que morrer, no caso de Gervaise; um barco a remos para poder ir pescar e mercar, no caso de Mestre 'Ntoni de *I Malavoglia* de Giovanni Verga; ou um pedaço de terra para cultivar, no caso de Batiste, em *La Barraca* de Vicente Blasco Ibañez. Com efeito, poder-se-á afirmar que na ficção naturalista as dimensões reduzidas ou a aparente insignificância dos desejos do herói só encontram verdadeira contrapartida nas dimensões por vezes monumentais da ganância dos seus oponentes. Para cada Gervaise submissa e resignada há um Lantier insaciável e um sem-número de Lorilleux vorazes; para cada generoso Mestre 'Ntoni há um agiota tio Crucifixo; para cada Batiste um explorador Don Salvador.

Este inflectir ou esvaziar do desejo e da ambição por parte do herói naturalista demonstra que houve uma mudança qualitativa no processo de transição do *realismo romântico* para o *realismo naturalista*, tal como este último começou a fazer-se notado na Europa, *grosso modo*, depois de 1848.[7] Já não se trata de o narrador, ou voz narrativa, deixar transparecer quaisquer juízos de valor sobre a temeridade, insensatez ou quaisquer outros defeitos similares do herói. O que acontece agora é que enquanto o narrador se torna cada vez mais invisível ou mais neutral, o herói, por seu turno, é cada vez menos um indivíduo romântico. Enquanto herói desejante a sua função activa reduz-se a proporções mínimas.

Como referimos, são só as personagens anti-heróicas, frequentemente grotescas na sua configuração, que são capazes de cavalgar na crista da onda e ter êxito junto dessa entidade opaca que é a sociedade tal como ela existe ou é observada. É como se agora o que realmente importasse já não fosse o que os seres humanos podem fazer ou deixar de fazer neste mundo, mas sim o que este mundo consegue fazer aos seres humanos.[8] Se alguma coisa está agora a ser exorcisada através da cobertura que o texto fornece, já não é a insatisfação narcísica e irrealista de um indivíduo romântico, mas sim a realidade demoniacamente concreta do mundo. Ao sublinhar o poderio de uma sociedade reificada, assente na injustiça social e no interesse material, e ao reduzir a esfera da subjectividade do herói a proporções insignificantes, os romances naturalistas podem bem estar a invocar mais intensamente do que os seus antecessores a necessidade de emancipação do homem num mundo em que a subjectividade dos seres humanos é assim tão crua e cruelmente espezinhada.

Já não encontramos aqui aquele efeito catártico do romance realista-romântico capaz de conduzir o leitor a uma posição de compromisso, ainda que crítico, com o mundo dos factos. A literatura naturalista é uma literatura de protesto contra precisamente aquele mesmo mundo que diz descrever com a maior das objectividades possíveis. E em vez de inculcar no leitor, como tem sido frequentemente entendido, a «moralidade» desse mundo, ou seja, a de que na selva só a lei da selva pode e deve vigorar, o romance naturalista inculca, a meu ver, o efeito oposto. Refiro-me ao efeito de conseguir exorcisar o mundo real da reacção emocional do leitor, invocando assim em sua substituição a afirmação de uma subjectividade não conformada. Neste sentido pode ser dito, e já foi dito, que a ficção naturalista já não é verdadeiramente realista.[9] Quando uma sociedade tal como existe na realidade histórica é representada de modo a ser condenada em bloco, o que está a ser invocado pelo texto, por um processo de negação, é o regresso da subjectividade romântica reprimida.[10]

Foi Georg Lukács quem escreveu que «o Romantismo... era a consciência de culpa do Naturalismo» e que «o Naturalismo francês depois de 1848 representou um protesto *subjectivo* [saliente-se a conotação pejorativa do termo *subjectivo* em Lukács] contra a fetichização e desumanização do capitalismo.»[11] Lukács não atribuiu grande relevância ao facto de, em contraste com a expressão intensa de sonhos e desejos, tipicamente individualista, da literatura burguesa romântica e em contraste com a versão castigada desses mesmos desejos na literatura realista

romântica, o naturalismo poder ter enveredado por uma via nova, ao constituir-se em protesto de natureza não individualista, mas sim social e comunitária. Com efeito, o Naturalismo não fez desaparecer toda e qualquer representação de sonhos e desejos, antes levou-os a transitar do foro íntimo do indivíduo, enquanto pessoa alienada ou marginalizada de alguma maneira, para os corações abertos, ou mesmo para as bocas palradoras do cidadão comum. O herói naturalista e a sua demanda representam os interesses de uma grande camada de seres humanos. O êxito individual enquanto tal não desempenha um papel relevante na ficção naturalista e pouco ou nada tem a ver com a demanda de valores positivos. O Naturalismo, ao socializar o desejo, condena o seu contrário, isto é, a ganância, precisamente pelo seu carácter individualista e egoísta.

Correspondendo a estes «factos» representados a nível da acção narrativa, a subjectividade para que se pode dizer que o texto naturalista apela a nível da sua significação, é também essencialmente de uma natureza comunitária e colectiva. É como se a estratégia do texto naturalista, talvez porque postula a existência no leitor de uma qualquer noção de moralidade colectiva ultrajada ou ultrajável, ou de uma qualquer delicadeza de sentimentos humanos, fosse a de despertar nele o desejo de solidariedade com aqueles a quem a vida nunca permitiu ter desejos. Com efeito, se examinarmos os romances naturalistas que lidam com gente pobre e indefesa, nomeadamente aqueles romances a que Lukács se referiu, creio que pejorativamente, como lidando com a realidade «de baixo para cima,»[12] nós não conseguiremos encontrar aí, como antídoto possível para um mundo exterior moralmente condenado, uma subjectividade anti-social e individualista. Estes romances não podem, por isso, ser criticados por caírem na falsa dicotomia entre sujeito individual e objecto social referida por Lukács, tanto no seu ensaio sobre o romance histórico como noutros ensaios dispersos.[13] Algo de qualitativamente novo se introduziu naquilo que poderia de outro modo parecer ser a subjectividade inerente a um representar do mundo de tal modo reificado que os *heróis* — ou o que deles restasse — fossem incapazes de lidar com ele. Essa alguma coisa de novo é o apelo subversivo não expresso, mas, não obstante, existente na intenção de significação, de uma satisfação colectiva, democrática, universal, dos sonhos e desejos básicos de toda a gente.

O realismo do texto naturalista pode bem ser aquele de representar um segmento do mundo exactamente como foi observado; o anti-realismo do texto naturalista, ao nível da significação global do texto, é, como vimos, o de representar o mundo *como ele não deveria ser*. A verdade, porém, é que essa rejeição assenta em preocupações morais de ordem social e já não individual, uma diferença que não podemos ignorar, especialmente quando há quem desqualifique o romance naturalista por mais não ser que uma versão tardia e decadente de «protesto subjectivo» de cunho romântico, como há pouco referimos ao citar Lukács. Como veremos brevemente de seguida, é precisamente esta natureza socializante, colectivista do protesto, que nos vai permitir associar directamente o Naturalismo ao *novo realismo social* do século XX.

No seu famoso prefácio a *I Malavoglia*, Giovanni Verga exprime o que sente pela pobre gente de que trata no seu romance. Diz ele:

> Esta história é o estudo desapaixonado de como os primeiros desejos ansiosos de bem-estar originaram e se desenvolveram nas condições mais humildes, e das perturbações causadas numa família, que até ali vivera numa relativa felicidade, pela aspiração vaga do desconhecido e pela consciencialização de que não estavam bem de vida ou que poderiam estar melhor.
>
> A força motivadora da actividade humana que impulsiona a corrente do progresso é aqui tomada na sua fonte, na sua expressão material mais modesta.

Verga não procura explicar porque é que a irrequietude que surge no seio da família dos Malavoglia é punida de forma tão devastadora ao nível da acção. Como se sabe, tudo corre mal no fim para o Mestre 'Ntoni e sua bem intencionada família. Verga também não explica porque é que o observador que ele pretende ser se preocupa mais com «i deboli chi restano per via», com os vencidos, do que com os vencedores. Com efeito, porque terá de ser assim se aqueles primeiros sinais de irrequietude são definidos pelo próprio Verga como os motores do progresso? É como se Verga observasse, sem no entanto ter plena consciência disso, que nas condições sociais vigentes numa aldeia remota da Sicília, o tal desejo de progresso por parte da população mais humilde não poderia efectivamente ser satisfeito. Ou, inversamente, que tal «progresso», a acontecer, seria pago por essa gente a um preço demasiado alto. Com efeito, os desejos modestos e cordatos expressos pelos heróis comuns de romances tais como este de Verga, *nunca* são satisfeitos.[14]

Quando o escritor naturalista elege o mundo dos explorados para a sua temática romanesca, conscientemente ou não, ele está a opor-se às instituições burguesas vigentes e à ideologia optimista que as sanciona. E há, com efeito, uma característica dos desejos naturalistas que determina a impossibilidade de eles serem satisfeitos, mesmo admitindo como Verga faz no seu prefácio, que o processo histórico está em marcha e é, de algum modo, imparável. Essa característica pode nunca aparecer claramente expressa no texto naturalista, mas, no entanto, está lá presente, de forma oculta mas nem por isso menos ameaçadora. Ela consiste em que os desejos aparentemente modestos dos heróis giram todos em torno da ideia central de estes se quererem tornar burgueses. Por exemplo, Mestre 'Ntoni, ao ter de arriscar continuamente perder o seu barco, isto é, a precária propriedade dos seus meios de produção, está sempre na iminência de ser despromovido de patrão a servo. Enquanto tenta manter o barco a todo preço, empresa em que acaba no final por ser mal sucedido, ele vai perdendo tudo o resto que possui: a casa junto à nespereira, a família, a independência, a vida. Em *La Barraca*, de Blasco Ibañez, o principal desejo de Batiste é o de se tornar independente, dividindo os lucros da terra com o proprieário desta. Devido, porém, a um peculiar conflito existente entre este último e os restantes aldeões, Batiste perde tudo no fim, após muito trabalho e esforço: perde todos os seus haveres; perde o lugar de rendeiro; e perde até o único filho varão. O que se passa,

então, é que as aspirações aqui representadas através dos heróis destes romances são sempre as de partilhar, de alguma maneira e ainda que o mais modestamente possível, dos benefícios que a ordem social burguesa está disposta a conceder, sim, mas somente aos burgueses. No romance naturalista não é representada explicitamente qualquer alternativa não burguesa à satisfação dos desejos. O herói deseja apenas aquilo que vê o vizinho da classe acima dele possuir. O que ele vê como desejável pertence sempre, de alguma maneira, à classe dos patrões. Ora um mundo feito só de patrões é, efectivamente, uma impossibilidade trágica.

A razão pela qual desejos aparentemente tão humildes são derrotados constitui assim como que o nó cego, ou na expressão de Frederic Jameson, o *inconsciente político*, da escrita naturalista.[15] O ataque feito frequentemente aos autores naturalistas, tanto por críticos conservadores como por críticos progressistas mais ou menos radicais, de que as suas obras eram demasiado derrotistas, deriva sobretudo deste desconhecimento de uma saída para os problemas diagnosticados que a literatura naturalista exprime. Um leitor ingénuo pode, com efeito, perguntar-se porque é que Gervaise não haveria de ter conseguido manter a sua lavandaria e tornar-se numa empresária feliz; porque é que Mestre 'Ntoni não haveria de ter podido manter a propriedade do seu barco e, com o lucro da venda do peixe e dos tremoços, ficar mais rico; e assim sucessivamente. A explicação proveniente de uma mentalidade circunscrita às classes médias, a existir, seria provavelmente a seguinte: esses indivíduos eram ou demasiado estúpidos e ignorantes; ou demasiado fracos e sem fibra; ou tiveram demasiada pouca sorte; não fora assim e teriam sido bem sucedidos como *nós* fomos. O facto, porém, é que a estratégia do texto naturalista não sanciona este tipo de conclusão linear. No texto naturalista os que têm êxito são os que são moralmente condenados. Os vitoriosos são os que são representados ou como pessoas desprezíveis desde o princípio, ou como pessoas que se deixaram gradualmente corromper por um mundo ganancioso. E quando há protagonistas que, tendo-o sido antes, deixam de ser moralmente desprezíveis, então também cessam de ter êxito. Uma conclusão que, desde logo, poderemos extrair do texto naturalista é a de que, se neste mundo não há lugar para todas as suas boas almas, então ser bem sucedido num mundo assim não tem valor. E esta é, com efeito, uma conclusão moral de solidariedade humana, embora talvez nem sempre consciente por parte dos próprios escritores que lhe dão voz.

No romance naturalista não há portanto soluções individuais para problemas que o escritor observou como sendo de magnitude colectiva. No que a isso diz respeito, poderíamos concordar com Franz Mehring quando ele escreveu, em 1983, que o Naturalismo era a última [?] tentativa sincera da *inteligentzia* burguesa para protestar, *de dentro*, contra os males da sociedade burguesa.[16] Não podemos minimizar, no entanto, como fizeram alguns críticos marxistas eminentes desde Mehring, o aspecto colectivista implícito em tal protesto. Quando o escritor burguês descobre que as instituições existentes não conseguem providenciar para todos aquilo que é definido como o bem-estar burguês, ou que elas não conseguem aplicar de forma equitativa a moralidade humanista cristã que dizem defender, então esse escritor tem provavel-

mente de tomar partido: ou opta por dar prioridade aos interesses da classe a que pertence, invocando, por exemplo, a necessidade de manter a lei e a ordem ou defendendo a bondade intrínseca do sistema (mas então não escreve romances naturalistas); ou opta por levar a sério a ideia de que se devem tornar os princípios democráticos anunciados pela burguesia realmente universais. Se ele escolhe esta segunda via, ele deixa de ser, culturalmente falando, um *burguês*. «Em vez de ser serventuária do sistema estabelecido, embelezando os seus interessses e as suas misérias, a arte tornar-se-á uma técnica para destruir esses interesses e essas misérias.»[17]

Sintetizando os nossos argumentos, propomos que os romances naturalistas não só são abertamente críticos da ordem burguesa, mas também, sem por vezes parecerem ter consciência disso, tomam já partido pelas vítimas desse sistema. E que, com efeito, sem serem capazes de explicar porque é assim, os seus heróis são invariavelmente derrotados por razões que não se prendem com nenhum defeito seu em particular, mas sim com a própria ordem burguesa em geral. (O facto, por exemplo, de os trabalhadores serem representados a beber ou a herdar doenças dos seus progenitores alcoólicos e promíscuos não é culpa sua, mas apenas mais uma situação de desvantagem contra a qual têm dificuldade em lutar).[18]

Em sintonia com estas afirmações avançaremos desde já a hipótese de trabalho de que a transição do Naturalismo para uma literatura mais abertamente partidária do proletariado ou das classes assalariadas, tal como ela começou a emergir especialmente a partir da primeira década do nosso século, foi bastante mais suave do que normalmente tem sido admitido pelos críticos adeptos dessa corrente literária. (Estou a pensar em críticos tais como o próprio Franz Mehring, mas também Paul Lafargue, Georg Plekhanov, Georg Lukács, Ernst Fischer, e os seus vários seguidores. Independentemente das suas posições terem divergido e terem variado ao longo do tempo sobre o que deveria ser uma boa literatura interveniente, comungaram da convicção de que os textos naturalistas não serviam a causa revolucionária.) Nós, pelo contrário, não descartaremos facilmente a ideia de que o Naturalismo foi o progenitor directo do *novo realismo social*, movimento este já abertamente comprometido com os partidos de ou para trabalhadores e que viria a ter o seu apogeu nas décadas de trinta e quarenta. Isto, aliás, fora já argutamente sugerido em Portugal por Jaime Brasil, quando a propósito do jovem Neo-Realismo escreveu, em 1945, que não seria exagero considerar Zola o precursor daquela nova geração literária, assim como de uma certa classe de escritores que estavam então a aparecer em todo o mundo.[19] As continuidades são óbvias, apesar de elas terem sido frequentemente negadas tanto pelos próprios escritores como pelos críticos, e são, no mínimo, tão relevantes como as descontinuidades.

O que o herói do *novo realismo social* do século XX vai «aprender» é a não querer ser burguês ou igual ao burguês, mas sim a ser solidário com a classe a que pertence ou cuja causa apoia, ajudando-a nas lutas pela conquista do poder. O desejo do herói vai, portanto, deixar de ter proporções diminutas, como acontecia no Naturalismo, para ganhar, pelo contrário, uma magnitude revolucionária. Isso não obsta, no

entanto, a que os romances do *novo realismo social* (designação abrangente em que incluímos o Neo-Realismo português e italiano) adoptem igualmente a metodologia de começar por descrever a realidade social nas suas vertentes mais insustentáveis, de forma a induzir o leitor a condená-la; e escolham à partida heróis comuns com desejos aparentemente insignificantes. Só que agora, no âmbito da estratégia global do romance, esses desejos, por mais ínfimos que sejam, já serão considerados errados se aparecerem moldados nos modelos burgueses. No romance do *novo realismo social* o herói é alvo de uma aprendizagem que o leva a desvincular-se do desejo de ter o que o burguês tem, acabando por optar pelo caminho da solidariedade com os outros explorados numa luta conjunta. O alegado fim feliz deste tipo de romance não é necessariamente um fim feliz. O herói de *Fontamara* de Ignazio Silone morre; o herói de *Jubiabá* de Jorge Amado torna-se operário e adere a uma greve; o herói de *Fanga* de Alves Redol resolve largar a fanga e voltar a ser um simples assalariado a fim de lutar por melhores salários com os outros de igual condição. O «fim feliz» consiste, sim, em que todos os heróis deste tipo de romance são como que *iluminados* por uma *revelação* em certo momento do processo, muitas vezes já só quase no final, descobrindo assim a via nova pela qual irão seguir desse momento em diante.

Curiosamente, a nível da recepção do texto, este oferecer da significação revolucionária *já pronta a servir* pode ter efeitos perversos. Porque quando além de diagnosticar o mal, o autor do *novo realismo social* também resolve receitar o remédio, ele está a retirar ao leitor a possibilidade de deixar gerar em si próprio a resolução do problema, só assim a assumindo como sua.

Com o remédio à vista, o leitor ou ouvinte da história pode considerar como resolvido o problema, solucionado o conflito, distendida a tensão, não sobrando assim mais nada para ele, leitor ou ouvinte, fazer.[20] O romance poderá assim contribuir para purgar desejos que inicialmente ajudou a gerar no destinatário, nomeadamente o de querer eliminar uma realidade insustentável contra a qual o texto o levou a sentir-se revoltado. Se, efectivamente, já dentro do próprio texto há agentes activos na modificação da realidade, então — pensará esse leitor ou ouvinte — tudo já vai bem no reino da Dinamarca.

No entanto, não é sempre isto, ou não é sempre só isto o que acontece e o efeito produzido no leitor pelo romance do *novo realismo social* pode bem ser outro. Na verdade, ao representar heróis que se sacrificam pelos outros e que, por vezes, chegam a morrer pela causa comum, este tipo de romance vai permitir ao leitor vis-lumbrar um caminho possível para a felicidade, a sua e a dos outros. Este caminho é apenas sugerido e a sua meta é como que uma luz ao fundo de um túnel. O herói não chega a percorrê-lo ou percorre-o só em parte. É típico deste romance ter um final aberto, o que também contribui eventualmente para gerar no leitor o desejo, a apetência, de ser ele a acabar de percorrer o tal caminho, de ser ele a chegar ao fim do túnel, em busca da anunciada luz e salvação. Muitas vezes é só no fim, ou quase no fim, que os romances do *novo realismo social* anunciam o novo paradigma. Lembremos, por exemplo, em *Vinhas da Ira*, o diálogo final entre Tom Joad, o principal herói da

história e a sua mãe. É só no fim do livro que Tom percebe que tem de encetar uma «viagem» diferente daquela que ele e a família haviam feito e que constituiu o enredo da obra. Fechando o livro, o leitor pode sentir vontade de partir para a luta tal como Tom, porque também ele quer estar presente quando chegar o momento de receber a recompensa pelo sacrifício que essa viagem representa. Simultaneamente, essa viagem, prometendo como promete ser realizada em solidariedade com outros, ela própria se anuncia como geradora de exaltação heróica. Tudo isto é sugerido apenas. E nisso, os romances do *novo realismo social* devem ser distinguidos do modelo adoptado pelo designado *realismo socialista*, em que o herói da história é já aquele que percorreu ou percorre o caminho da luta revolucionária, *dando-a* a ver ao leitor, fazendo com que ela *se exponha* em público, tanto nas suas alegadas glórias, como nas suas humilhações e fraquezas, gerando porventura no leitor, ouvinte ou espectador a ideia de que a revolução já é um dado do passado.

Notas

[1] *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature* (Boston: Little, Brown & Co., 1976) 66-7.

[2] «Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowie dem Zufalle äussere Umstände». *Werke* 15:393; cap. 3: «Die Poesie», I,2.e.yy

[3] *A Future for Astyanax* 69-70.

[4] «The Reading Process: A Phenomenological Approach», *The Implied Reader* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1975) 289-90.

[5] George Levine, «Realism Reconsidered», *Theory of the Novel: New Essays*, ed. John Alperin (New York: Oxford UP, 1974) 244.

[6] Desde, por exemplo, Ferdinand Brunetière em *Le Roman Naturaliste* (1983) — «vous éliminez de votre roman expérimental ce qu'il y a peut-être de plus intérressant pour l'homme, et le plus vivant, au plein sens du mot, à savoir, la tragédie d'une volonté qui pense» até, por exemplo, Georg Lukács, em «Narrate or Describe? (1936),» *Writer and Critic and Other Essays* (New York: Grosset & Dunlap, 1974) — «Em Flaubert e Zola as personagens são meros espectadores... Como resultado, os acontecimentos não são senão um quadro dado a ver ao leitor ou, pelo melhor, uma série de quadros. Nós tornamo-nos em meros observadores», — estas acusações são bem conhecidas e é em parte contra elas que me insurjo na discussão que se segue.

[7] Naturalmente continuaram a escrever-se romances realistas românticos depois desta data. Bastaria pensar em *Great Expectations* (1861) de Charles Dickens ou em *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo. Há também que não esquecer que as escolas e os movimentos surgem e desenvolvem-se em datas diferentes nos diversos países. Não obstante, a data de 1848 é frequentemente invocada como um primeiro marco de uma modificação significativa de atitudes por razões históricas óbvias. Para um breve comentário sobre este assunto veja-se, por exemplo, Roland Barthes em «Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise», *Le Dégrée Zéro de l'Ecriture*. Lukács trata mais extensamente dessa modificação em *O Romance Histórico*, citado adiante.

[8] Cf. Harry Levin em «What is Realism?» *Comparative Literature* 3 (1951): 187: «When Zola amiably admitted that these were devices to gain publicity for younger writers, he scarcely did justice to the grimmer implications of the newer term Naturalism — the boundless distance between Robinson Crusoe's easy control over his environment and the crushed victims of Hardy's cosmic irony or Dreiser's chemical determinism.»

[9] Por exemplo, por Lukács em *The Meaning of Contemporary Realism* [1957] (London: Merlin P, 1963), quando afirma que o Naturalismo introduziu alguns dos «males» do Modernismo, tais como a distorção subjectiva da realidade.

[10] Estou a inspirar-me directamente na teoria freudiana mas não em nenhuma das suas subsequentes aplicações à teorização da literatura. Não obstante, Simon O. Lesser com *Fiction and the Unconscious* (Chicago: U of Chicago P, 1957/1975) e Norman N. Holland com *The Dynamics of Literary Response* (New York; Oxford UP, 1968) constituem dois contributos indispensáveis para a transposição da teoria psicoanalítica para o campo da teoria da recepção literária.

[11] Respectivamente em *The Meaning of Contemporary Realism*, ed. cit, 124 e «Narrate or Describe?» ed. cit., 147

[12] «The Naturalism of the Plebeian Opposition», *The Historical Novel* [1937] (Harmondsworth: Penguin Books, 1981) 245-64.

[13] Ver, por exemplo, o capítulo 3 de *The Historical Novel*, intitulado «The Historical Novel and the Crisis of Bourgeois Realism»; assim como o já citado ensaio «Narrate or Describe?» e «The Intellectual Physiognomy in Characterization», ambos incluídos em *Writer and Critic*.

[14] A este respeito considero que poderá ser muito elucidativo comparar o romance de Verga com a sua adaptação livre ao cinema realizada por Luchino Visconti no filme *La Terra Trema* (1948). *La Terra Trema* tem sido considerado uma das obras-primas do neo-realismo italiano e a meu ver com razão. Há a mesma atmosfera lírica e trágica simultaneamente, só que a história de pescadores é transportada para um contexto político de exploração da classe trabalhadora, nomeadamente para o tempo de Mussolini. Resulta bem clara a mensagem de que o povo não está a lutar contra forças invisíveis, mas sim contra situações históricas concretas, o que, em termos estéticos, representa uma diferença considerável. Esta mesma diferença nota-se igualmente no campo do romance, como referirei de passagem mais à frente.

[15] Cf. Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell UP, 1981), nomeadamente o capítulo «Authentic Resentment: Generic Discontinuities and Ideologemes in the 'Experimental Novels' of George Gissing», onde nos fornece uma interessante leitura do romance naturalista, distinta da que aqui apresento. Jameson parece comungar do habitual preconceito contra o romance naturalista que vigora entre os críticos marxistas. Na minha opinião Jameson não aproveita devidamente a sua própria teoria do inconsciente político ao romance naturalista.

[16] «Der heutige Naturalismus (1893)», *Gesammelte Schriften*, vol. 2 (Berlin: Dietz, 1961). Ver também, no mesmo volume, «Etwas über Naturalismus» e «Naturalismus und Neuromantik».

[17] Herbert Marcuse, *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Boston: Beacon P, 1966) 239. Marcuse está a referir-se a tal possibilidade no contexto do século XX.

[18] Com efeito não parece que o escritor naturalista esteja a fazer juízos morais sobre os seus heróis. Contudo, sem o dizer explicitamente, estará a fazer um juízo moral negativo acerca da situação global que permite que tão deploráveis histórias individuais aconteçam. Sobre o valor muito relativo da hereditariedade nos romances naturalistas veja-se, por exemplo, Maurice Larkin, *Man and Society in Nineteenth-Centruy Realism: Determinism and Literature* (Londres: Macmillan, 1977), muito particularmente o Apêndice intitulado «Zola, Heredity and Environment — Gervaise and her sons».

[19] «Os Novos Escritores e o Movimento Chamado Neo-Realismo» (Porto, 1945). Ed. ut.: *Documents of Modern Literary Realism*, ed. George J. Becker (Princeton: Princeton UP, 1963) 474.

[20] O termo ouvinte advém da constatação de que muitas vezes os romances do *novo realismo social* eram lidos em voz alta para grupos de pessoas ou para analfabetos. Sobre este assunto consulte-se, por exemplo, o interessante contributo de Maria Corti, «Neorealismo», *Il Viaggio Testuale: Le Ideologie e le Strutture Semiotiche* (Torino: Einaudi, 1978).