

O TEXTO REALISTA E SUAS CORRELAÇÕES

Por Guacira Marcondes Machado*

A questão de como a literatura nos faz crer que ela copia a realidade situa o problema da definição do realismo, segundo Ph. Hamon em “Un Discours Contraint”¹, ao nível da relação entre o programa de um autor e um certo posicionamento do leitor a ser criado. Quais seriam os meios estilísticos utilizados para criar este leitor especial, quais as estruturas obrigatórias, “coerções gramaticais”, “restrições seletivas” do discurso realista?

Esta verdadeira situação comunicativa comporta um certo número de pressupostos, ainda segundo Hamon, dos quais alguns poderiam se destacar: o mundo é “rico”, variado, descontínuo, etc; eu posso transmitir uma “informação” sobre este mundo; a língua pode “copiar” o real, exprimindo-o, sendo “exterior” a ele; meu leitor deve acreditar na “verdade” de minha informação sobre o mundo.

Ao corresponder a esses pressupostos, o discurso realista caracterizar-se-ia pela preocupação com a legibilidade e com a descrição, isto é, pela busca da clareza e da plenitude de informação. Ao buscar transmitir sua informação sobre o mundo (isto é, seu referente), o texto realista, encarado como um texto pedagógico, procura pôr em prática tipos de procedimentos que garantam a boa recepção da mensagem.

Nossa reflexão a partir deste ponto consiste no fato de que é possível agrupar de outra perspectiva alguns desses procedimentos, os quais revelam, na verdade, o texto realista como o espaço de uma série de cotejamentos, o produto de uma série de correlações que, de certo modo, justificam as abordagens variadas de que ele tem sido objeto por parte das diversas correntes críticas.

Se, como já foi dito, a intertextualidade define a própria condição da legibilidade literária, um programa cuja proposta maior é a de um texto legível deve praticá-la exaustivamente e de forma redundante como é possível demonstrar.

De início, distinguiríamos uma intertextualidade interna e outra externa. A busca da coesão e da ausência de ambigüidade da informação vai ter um recurso poderoso no emprego da intertextualidade interna ou autotextualidade. O texto realista apresenta uma hipertrofia de procedimentos anafóricos: pleonasma, tautologia, repetição, figuras que significam a prática da correlação de unidades disjuntas de um mesmo enunciado, ou, em outras palavras, a retomada de fragmentos já ditos anteriormente no texto. Este é um dos sentidos assumidos pelo realismo literário segundo o qual a linguagem só pode copiar a linguagem. Esta prática anafórica garante certas particularidades ao texto realista, que é fortemente concatenado, previsível, saturado e de “fraco plural”, como disse Barthes: a “anáfora” seria a figura-chave que reduz o plural ao unívoco, a pluralidade à unidade, o disjunto (provocado de maneira irrevogável pela escrita linear) ao unido e ao simultâneo (imagem do “quadro”)².

Em “Anaphore et récit”³, L. Lonzi define aquela que é a própria situação do discurso

realista: “O narrador recorre continuamente ao já dito; e a re-presentação que dá deste último constitui uma orientação específica da leitura. Esta espécie de recurso é apenas um dos aspectos de um procedimento mais geral do emprego da diegese do ponto de vista do conhecimento que o leitor deverá possuir (ou então que se quer transmitir a ele), não somente devido ao já narrado, mas ainda devido às ligações (formais) entre língua e contexto situacional, e às ligações (nocionais) entre língua e real”. Trata-se de um verdadeiro apelo à memória do leitor, com a recorrência de analepses que vão promovendo o balizamento do texto, demarcando-o, conduzindo-o de um elemento a outro e evidenciando suas relações. É o caso, por exemplo, das passagens referentes à geografia em estampas de “Un coeur simple” de Flaubert, cuja repetição tem a força de uma verdadeira figura, já que revela algo mais do que a si própria⁴.

Outro procedimento que se classifica ainda dentro deste mesmo tipo de relação autotextual é a “mise en abîme” ou narrativa especular, que provoca o desdobramento da ficção, determinado duplamente por “sua capacidade reflexiva que o leva a funcionar em dois níveis o da reflexão, no qual intervém como elemento de uma meta-significação que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema”; e por seu caráter “diegético” ou “metadieético”⁵. Trata-se de uma espécie de “citação de conteúdo” ou de um “resumo intratextual”, que pode ser aqui ilustrado pela passagem de “Boule de Suif”, em que Maupassant descreve uma rápida cena, animada por pombos e por um cavalo, na qual retoma exemplarmente condensada a matéria da narrativa, que volta, assim, fortalecendo sua estrutura, tendo assegurada sua significância e, sobretudo, alcançando, neste diálogo consigo mesma, um aparelho de auto-interpretação. Ainda mais, a nosso ver, o seu aparecimento neste momento final da narrativa e sob a forma travestida, que é ao mesmo tempo poética e naturalista, provoca um impacto significativo que tem efeito exemplar.

Esta reprodução de fragmentos ou de resumos intratextuais não esgota a tentativa do texto realista de alcançar a clareza e o excesso de informação. Lembramos aqui, também, outras particularidades que podem ser colocadas a partir de argumentações teóricas aparentemente diversas, mas que, à sua maneira, evidenciam este espaço de correlações que é possível considerar a obra realista do século XIX.

O Homem Ferido (Gustave Courbet)



Quando essa obra é encarada enquanto sistema, dentro da historicidade literária, relacionada com a série literária, surge logo a questão de que o realismo do século XIX está preocupado com a reprodução da realidade da forma mais fiel possível e com o máximo de verossimilhança. Este que se tornou o princípio fundamental da escola, coloca-se como uma reação à inflação de romanesco verificada sobretudo no romantismo tardio. Este é um ato de transgressão do modelo romântico, arquitetado pelo programa realista, que propõe a fabricação de um texto pedagógico

preocupado em passar informação com cunho de veracidade. Diríamos, no entanto, que o que particulariza aqui tal texto é o fato de que faz uma avaliação crítica explícita dos textos românticos que pretende transgredir, definindo-se, em grande parte, e sem dúvida, por esta relação intertextual. Isto é, ele situa-se e define-se ao integrar aquilo que considera ser seu contrário, para recusá-lo. Neste momento, porém, ele corre o risco de cair na paródia e abalar seu conceito de discurso “sério”, o que é fundamental para seu autor; fica, então, apenas, um esboço de paródia, a citação que vem então evidenciar a apreciação crítica que decorre deste cotejamento com a escola romântica. Em “Missa do Galo”⁶, a menção aos *Três Mosqueteiros* e à *Moreninha* fazem refletir valores românticos que o conto de Machado, com ausência de aventuras, de ação, pretende ultrapassar, alcançando com isso a “seriedade”, a verossimilhança realista. Nas “Singularidades de uma rapariga loura”, a história de Macário, na expectativa de seu narratário-narrador, é um “melodrama”, uma “farsa”, isto é, um “caso” que “deverá ser grotesco e exalar escárnio”⁷. Toda a temática romanesca poderá vir à tona quando aparece ou é citada esta ou aquela obra célebre, que será, então, implícita ou explicitamente condenada ou ironizada. Aliás, a intertextualidade aqui (seja através da

retomada de passagens ou do simples título da obra criticada) tem a força das citações do texto pedagógico e garante, também, a economia do enunciado do texto descritivo. Através das repetições e das condensações, o discurso realista vai realizando seu projeto.

É ainda dentro deste mesmo contexto intertextual que a abordagem crítica traça uma relação mais específica: a dos heróis. O herói realista é um elemento importante da legibilidade da narrativa, pois está sempre articulado com o extra-texto cultural comum ao autor e ao leitor. Aqui, também, o cotejamento é quase sempre explícito, pois o termo herói é freqüentemente empregado em novos moldes, determinados pela verossimilhança, opostos ao romanesco, ao excepcional, ao maravilhoso que caracterizam o herói romântico. No conto de Flaubert “Un coeur simple”, a criada Félicité é identificada como heroína quando enfrenta sozinha um touro no pasto e salva a vida da patroa e dos filhos: *“Félicité n'en tira aucun orgueil, ne se doutant même pas qu'elle eût rien fait d'heroïque”*⁸. Boule de Suif será exortada a se tornar heroína por outros meios: “Citavam todas as mulheres que detiveram os conquistadores, fazendo de seu corpo um campo de batalha, um meio de dominar, uma arma, que venceram com suas carícias heróicas a seres repulsivos ou detestados e sacrificaram a sua castidade à vingança e ao devotamento”⁹. Em “O Moinho”, de Eça de Queirós, Adrião é romancista e sua fama, “num vago de legenda, apresentava-o como uma personalidade interessante, um herói de Lisboa, amado das fidalgas, impetuoso e brilhante, destinado a uma lata situação no Estado”. Mais adiante, ele é novamente chamado de herói, por ser um “fascinador por quem choravam mulheres”, um “poeta que os jornais glorificavam”¹⁰.

Em “Missa do Galo”, a menção ao herói é implícita e Machado procura desfazer a possibilidade de identificação de seus personagens com os heróis tradicionais. O jovem Nogueira opõe-se aos mosqueteiros heróicos de Dumas, que ele admira, cavaleiros românticos, autores de suas próprias aventuras, ao se colocar como objeto paciente, solícito, quase paralisado sob ação sedutora de Conceição.

O herói realista, positivo ou negativo, evita toda ambigüidade do texto ao entrar em contato com o extra-texto cultural comum ao autor e ao leitor¹¹. O extra-texto é aquilo que torna possível cada leitura do texto. Como lembra Claude Duchet, o extra-texto acompanha inteiramente a narrativa, pois detém a chave de seus códigos, permite-lhe escrever-se com economia já que representa exatamente tudo o que não é preciso ser dito¹². Assim, este extra-texto cultural tem uma relação constante com o que a sociocrítica, e mais especialmente Duchet, chama a “sociedade do romance”: os “lugares dispersos dos feitos e das aventuras, os lugares mundanos ou íntimos do romanesco fundem-se em um meio homogêneo e coerente que dá sentido a cada detalhe”¹³.

Como um prolongamento dessas suas relações com a sociedade, o texto realista estabelece fortes vínculos com a História. A narrativa realista é influenciada pela “mega” História que, em filigrana, a repete, a esclarece, a predetermina e, como diz Hamon, cria no leitor linhas de abertura de menor resistência, de previsibilidades, isto é, cria um sistema de expectativas, que remete implícita ou explicitamente a um texto já escrito que ele conhece. Isto significa que a História agora não é apenas um ponto de apoio, pano de fundo à intriga narrada, espécie de efeito de real destinado a produzir a ilusão de verossimilhança; em alguns textos, ela é a linha diretriz motor e causa da ficção, pois é ela que condiciona todo o desenrolar da história contada e o caso exemplar de “Boule de Suif”, no qual temos uma interação de duas realidades com estatutos diferentes. Mas a simples citação de um nome historicamente pleno de sentido e vazio de significado narrativo (quando ele não participa da narrativa) funciona como complemento superlativo da citação e da denominação do objeto ou do detalhe insignificante, e a pouca importância do personagem histórico confere-lhe o peso exato de realidade, de autenticidade que dá ao romanesco o brilho do real.

Para finalizar esta seqüência de relações, lembraremos rapidamente o que Hamon chama a complementaridade semiológica: o texto realista torna-se redundante também



A Rede/Gustave Courbet

recorrendo particularmente às artes visuais, citando ou descrevendo, de maneiras diversas, quadros, esculturas, estampas, ilustrações, desenhos, gravuras. É um texto super-codificado: quem não tiver acesso ao código a, poderá ter acesso ao código b. E, sobretudo na arte figurativa, é possível se ter ainda “a ilusão de uma fidelidade objetiva e absoluta à realidade”, uma verossimilhança “natural”. As artes visuais podem ser mais claras devido à simultaneidade da informação, contra a disposição linear extensa do texto escrito. Lembraríamos, na “Missa do Galo”, as “duas gravuras que pendiam da parede” e que “falavam do principal negócio” de Meneses, isto é, de mulheres, gravuras que agem, sem dúvida como compensação semiológica, que ajuda o leitor mais atento a decifrar talvez a verdadeira natureza e as intenções da heroína, em cujas atitudes podemos identificar elementos que remetem ao assunto dos quadros. No entanto, explicitamente no texto, ela diz preferir sua madrinha, Nossa Senhora da Conceição, cuja escultura permanece guardada no oratório, em seu quarto. Tais exemplos do princípio de economia e de expressividade característico do estilo machadiano podem ser entendidos como indícios esclarecedores da dupla natureza da heroína: “santa” e sedutora.

Concluindo, diríamos que esta seqüência de traços apontados permite-nos lembrar Barthes duplamente. Primeiro, porque como tentamos demonstrar, o artista realista não coloca absolutamente a “realidade” na origem de seu discurso, mas somente e sempre tão longe quanto se possa ir, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual só se percebe uma enfiada de cópias¹⁴. E finalmente, também, verificamos que a escritura realista não pode ser definida pela sua neutralidade; ao contrário, “ela está carregada dos mais espetaculares sinais de fabricação¹⁵”.

NOTAS

- 1 - “Un discours contraint”, *Poétique*, (16): 411-445, 1973.
- 2 - HAMON, Ph., op. cit., p.423, n 25.
- 3 - In *Communications*, (16): 133-142, 1970, p.133.
- 4 - cf DEBRAY-GENETTE, R. “Les figures du récit dans *Un coeur simple*”. *Poétique* (3): 349-64, 1970.
- 5 - cf DÄLLENBACH, L. “Intertexte et autotexte”. *Poétique* (27): 283-296, 1976, p.283-284.
- 6 - MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*, 3. Rio de Janeiro: J. Aguilar Editora, 1973.
- 7 - cf QUEIRÓS, E. de *Obra Completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar Editora, 1970, p.1093-1095.
- 8 - In: FLAUBERT, G. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1952. Bibliothèque de la Pléiade, p.597.
- 9 - MAUPASSANT, G. de. *Contos*. Trad. De Mário Quintana. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1955, p.49.
- 10 - Op. Cit., p.1131.
- 11 - cf. HAMON, Ph., op.cit., p.435.
- 12 - In: “Une écriture de la socialité”. *Poétique* (16): 446-454, 1973, p.452.
- 13 - Op.cit., p. 449.
- 14 - In *S/Z*. Paris: Seuil, p.173.
- 15 - *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Paris: Gonthier, 1965, p.59.

*Guacira Marcondes Machado é professora da UNESP, Araraquara.