

VERDADE, CONVENÇÃO, REALISMO¹

James Wood

A falsidade é tão fácil; a verdade tão difícil.

George Eliot, Adam Bede

(112)²

[181]³ Eis duas declarações recentes sobre o realismo literário, declarações tão típicas de sua época, tão belamente características, tão normativas, que um escritor realista ficaria orgulhoso de tê-las criado. A primeira é do romancista Rick Moody, na revista *Bookforum*:

É até estranho dizer, mas o romance realista ainda precisa de um chute na bunda. O gênero, com suas epifanias, a ação num crescendo, o movimento previsível, os humanismos convencionais, ainda é capaz de nos entreter e nos emocionar de vez em quando, mas para mim, é política e filosoficamente duvidoso e, em geral, chato. Então precisa de um chute na bunda.

A segunda foi feita por Patrick Giles, ao participar de uma discussão longa e acalorada sobre a literatura, o realismo e a credibilidade da ficção num blog literário chamado *The Elegant Variation*: “E a ideia de que isso [o romance realista] é o gênero supremo da tradição literária é de dar tanta risada que nem entro nessa”.

O mesmo estilo une as duas declarações, o desleixo folgado do discurso (“chute na bunda”, “nem entro nessa”), que por si só já nos informa sobre a atitude dos escritores em relação ao estilo do realismo: é efadonho, correto, conservador, e a única maneira **[182]** de discuti-lo é zombar dele com seu oposto estilístico, o vernáculo vulgar. Três frases de Moody resumem bem os pressupostos reinantes. O realismo é um “gênero” (em vez de, digamos, um impulso central na criação literária); é mera convenção morta, relacionada com certo tipo de enredo tradicional, com começo e fim previsíveis; trata de personagens “redondos”, mas com brandura e devoção (“humanismos convencionais”); supõe que o mundo pode ser descrito, com um elo ingenuamente estável entre palavra e referente (“filosoficamente duvidoso”); e tudo isso tende para um política conservadora ou mesmo opressiva (“política e filosoficamente duvidoso”).

¹ WOOD, James. Verdade, convenção, realismo. In. *Como funciona a ficção?*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. pp. 181-199.

² Os números entre parênteses referem-se aos números dos tópicos do livro.

³ Os números entre colchetes referem-se aos números das páginas do livro.

(114)

É um tanto absurdo.

Por outro lado, todos nós sabemos o que Rick Moody quer dizer. Todos nós lemos muitos romances em que o maquinário da convenção está tão enferrujado que nada se move. E nos perguntamos: por que as pessoas têm de falar entre aspas? Por que falam em cenas de diálogo? Por que tanto “conflito”? Por que as pessoas entram e saem de aposentos, ou pousam os copos de bebida, ou brincam com a comida enquanto estão pensando em alguma coisa? Por que sempre sempre têm casos? Por que em algum lugar desses livros sempre há algum velho sobrevivente do Holocausto? E por favor, façam qualquer coisa, mas não inventem nenhum incesto...

Num ensaio muito espirituoso escrito em 1935, Cyril Connolly pedia que se exterminasse uma família inteira de convenções: “Todos os romances que tratam de mais de uma geração ou de qualquer período anterior a 1918 ou de crianças pobres e brilhantes que vivem num convento”, todos os romances situados em Hampshire, [183] Sussex, Oxford, Cambridge, na costa de Essex, Wiltshire, Cornualha, Kensington, Chelsea, Hampstead, Hyde Park e Hammersmith.

Muitas situações deviam ser proibidas, todas as de conseguir e perder o emprego, de propostas de casamento, de cartas de amor de ambos os sexos [...] todas as alusões a doenças e suicídios (exceto a loucura), todas as citações, todas as menções a gênios, a promessas, a literatura, a pintura, a escultura, a arte, a poesia, e as frases: “Gosto do seu jeito”, “Como é o jeito dele?”, “Danado de bom”, “Vou lhe fazer um café”, todos os rapazes com ambições e moças com emoções, todos os comentários como: “Querida, encontrei o chalé mais lindo” (apartamento, castelo), “Peça qualquer outra hora, meu bem, mas, por favor – só desta vez –, não agora”, “Te amo – claro que te amo” (não te amo) e “Não é isso, é só que estou muito cansada”.

Nomes proibidos: Hugo, Peter, Sebastian, Adrian, Ivor, Julian, Pamela, Chloe, Enid, Inez, Miranda, Joanna, Jill, Felicity, Phyllis.

Rostos proibidos: todos os rapazes com cabelos ondulados ou olhos admiráveis, todos os rostos de pensadores intratáveis e encovados, todos os personagens com ar de faunos, qualquer um com mais de 1,80 metro ou qualquer outro sinal característico, e todas as mulheres com uma nuca (ela adorava o jeito como o cabelo dela se cacheava na curvinha da nuca).⁴

O realismo, para Moody e Giles, é como a opinião de Connolly sobre um personagem chamado Miranda ou Julian: é apenas mais uma convenção que reflete as aspirações de leitores pequeno-burgueses. Barthes argumentava que não havia maneira “realista” de narrar o [184] mundo. Desfez-se a ilusão ingênua do autor oitocentista de que uma palavra possui ligação necessária e transparente com seu referente. O leitor apenas se move entre gêneros variados e opostos de criação literária – e o realismo é simplesmente o mais confuso e talvez o mais obtuso,

⁴ Cyril Connolly, “More about the Modern Novel”, in *The Condemned Playground: Essays 1927-1944* [1945].

por ter menos consciência de seus procedimentos. O realismo não refere à realidade; o realismo não é realista. O realismo, dizia Barthes, é um sistema de códigos convencionais, uma gramática tão onipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa burguesa.⁵

Na prática, o que Barthes quer dizer é que os romancistas convencionais nos lançam areia nos olhos: apresentam-nos uma parede lisa de prosa, e ficamos embasbacados. “Como surgiu tudo isso?” – exatamente como pretendia Flaubert. Não nos damos mais ao trabalho de notar elementos narrativos, como a convenção de que a fala das pessoas apareça entre aspas (“‘Absurdo’, disse ele com firmeza”); ou de que um personagem ganhe uma rápida descrição extrna na primeira vez em que aparece no conto ou no romance (“Era uma mulher baixa, de rosto largo, na faixa dos cinquenta anos, com o cabelo mal tingido”); de que o detalhe seja escolhido com cuidado para ser “expressivo” (“Ela notou que as mãos dele tremiam ligeiramente ao servir o uísque”); de que o dinâmico e o habitual se fundam no mesmo detalhe; de que a ação dramática seja sutilmente interrompida pelas reflexões dos personagens (“Sentado quieto à mesa, com a cabeça apoiada num braço, ele pensou de novo no pai”); de que os personagens mudem; de que as histórias tenham um final, e assim por diante.

(114)

[185] Graham Greene produz sem esforço aquele tipo de “realismo” artificioso mas natural que seus adversários têm em mente:

O professor se afastou da janela. Notou que o vidro estava manchado de leve com a marca dos dedos sujos de alguém. Pensou nas mãos de um prisioneiro, empurrado sem poder reagir contra o vidro de um furgão, em Beirute talvez, ou em algum subúrbio miserável de Bagdá. Pensou: eu também sou prisioneiro; o ensino mecânico, os alunos; a resenha de livro semanal, a fraqueza de Fiona. Fiona necessitava dele, e a necessidade dela o sustentava como uma febre incessante.

Bateram à porta e, antes que o professor pudesse responder, Wentworth entrou. Existe uma espécie de brilho único no entardecer das sextas-feiras; “a hora violeta”, não foi como disse Eliot? Deu um sorriso frio para Wentworth.

“Olha, meu velho, desculpe por ontem à noite”. A voz alta de Wentworth o arranhou como um galho na vidraça. Tinha as vogais átonas do norte de um menino na escola primária. A barba não estava benfeita: sob o azul liso do queixo, pequenos fiozinhos como limalha de ferro se juntavam no pescoço pálido.

“Deixa pra lá”, disse o professor. “Uísque?”, ofereceu, servindo-se de uma dose generosa de bebida na qual colocou duas pedras de gelo do balde de plástico úmido. O líquido âmbar se parecia surpreendentemente com sua própria urina. O gosto era um pouco melhor. Pensou de novo em Fiona, no galanteio ordinário de Wentworth. Esperava mais dele. E a reação de Fiona? Não sabia com certeza.

⁵ Ver Roland Barthes, *s/z* [1970]

Mas sempre era assim num segundo casamento. Você tem de ficar em guarda. O professor sempre estava em guarda; era assim desde os dois anos de idade, quando a irmã mais velha roubou seu rosário favorito. Mas quem guardava os guardas? Deus? Antigamente [186] acreditava nisso; agora a palavra “Deus” era seca na boca como uma hóstia velha.

O professor mexeu o uísque no copo, chacoalhando os cubos de gelo. Notou que Wentworth exalava um odor sutil. Era o cheiro do pecado.

É uma paródia, mas reconhecemos os expedientes. Ative-me ao ponto de vista do professor, mas de maneira “comedida”, para que o leitor não perceba; dei alguns detalhes expressivos; algumas metáforas e símiles “bons” (limalha de ferro etc.); usei o estilo indireto livre (“E a reação de Fiona? Não sabia com certeza. Mas sempre era assim num segundo casamento”); “o código de referência”; em que o autor faz generalizações confiantes, coisa que os romancistas do século XIX faziam muito, culpa também de Greene (“Ele tinha as vogais átonas do norte de um menino na escola primária”); reflexões (“Pensou nas mãos de um prisioneiro”); uma edição bem cerrada e omissões cuidadosas – o estilo sempre muito baseado no não dito, no controle da realidade, na afirmação do estilo **sobre** a realidade.

Pode-se chamar esse estilo de realismo comercial. Ele estabelece uma gramática de narração inteligente, estável e transparente, derivada da gramática mais original de Flaubert, e que naturalmente não termina em Greene. A narrativa realista contemporânea e eficiente, com acabamento elegante, ainda soa muito parecida. Aqui temos John le Carré, em *A vingança de Smiley*:

Smiley chegou a Hamburgo no meio da manhã e tomou o ônibus do aeroporto para o centro da cidade. A cerração cobria tudo e fazia muito frio. Na praça da estação, após repetidas tentativas de encontrar alojamento, acabou num horel velho e estreito com um elevador [187] onde só cabiam três pessoas. Registrou-se com o nome de Standfast e depois andou até encontrar uma locadora de carros, onde alugou um pequeno Opel, que estacionou numa garagem subterrânea, cujos auto-falantes tocavam Beethoven.

É boa escrita, sem dúvida, e pelos padrões dos livros policiais de hoje é magnífica (o hotel “estreito” é muito bom). Mas o detalhe escolhido é reconfortantemente trivial (cerração, frio, o Opel) ou reconfortantemente “expressivo”: nada de extraordinário. O hotel é aplicado à tela num pequeno toque, com seu elevador para apenas três pessoas, e num leve toque também se acrescenta a garagem com o Beethoven. A escolha do detalhe serve apenas para preencher a cota necessária para convencer o leitor de que aquilo é “real”, que “realmente aconteceu”. Pode ser “real”, mas não é **real**, porque nenhum dos detalhes é muito vivo. A narrativa, a gramática do realismo, existe para nos anunciar: “É assim que a realidade parece *num romance desses* – alguns

detalhes que não são extraordinários, mas mesmo assim são escolhidos e executados com o bom gosto, o suficiente para manter a cena em andamento”. O trecho é um elaborado caixão de convenções mortas.

(115)

Ninguém há de negar que esse tipo de escrita realmente se tornou uma espécie de manual invisível, onde não notamos mais seus artificialismos. Uma das razões é econômica. O realismo comercial monopolizou o mercado e se tornou a marca literária mais poderosa. Devemos esperar que essa marca se reproduza economicamente, sem parar. É por isso que a reclamação de que o realismo não passa de uma gramática ou de um conjunto de **[188]** regras que obscurece a vida geralmente se aplica melhor a Le Carré, ou a P. D. James do que a Flaubert, George Eliot ou Isherwood: quando um estilo se decompõe, se aplaina num gênero, de fato se converte num conjunto de maneirismo e técnicas quase sempre sem vida. A eficiência do gênero policial empresta apenas aquilo que lhe é necessário dos muitos menos eficientes Flaubert e Isherwood, e joga fora tudo o que realmente lhes dava vida. E, claro, o gênero mais privilegiado em termos econômicos dentro desse “realismo” totalmente apático é o cinema comercial, de onde a maioria das pessoas, hoje em dia, extrai a ideia do que é uma narrativa “realista”.

(116)

Sem dúvida, esse tipo de decomposição acontece a qualquer estilo de longa duração e êxito; assim, a tarefa do escritor – ou do crítico, ou do leitor – é então buscar o irreduzível, o supérfluo, a margem de gratuidade, o elemento num estilo que não se pode reproduzir e reduzir com facilidade.

(117)

Mas, em vez disso, Barthes, Moody, Giles, William Gass e tantos outros adversários da convenção literária confundem duas críticas totalmente diversas. Eis Barthes em 1966: “A função da narrativa não é a de ‘representar’, mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética [...] ‘O que se passa’ na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, **nada**; ‘o que acontece’ é só a linguagem

inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda [189] não deixa nunca de ser festejada”.⁶ Ora, acusar a literatura de convencionalismo é uma coisa: passar dessa acusação para a conclusão muito cética de que a convenção literária, portanto, não é capaz de transmitir nada real, que a narrativa não representa “ao pé da letra nada”, é um incoerência. Em primeiro lugar, toda ficção é convencional de uma maneira ou de outra, e, se rejeitarmos algum tipo de realismo por ser convencional, pela mesma razão teremos de rejeitar o surrealismo, a ficção científica, o pós-modernismo autorreflexivo, os romances com quatro finais diferentes, e assim por diante. A convenção está por toda parte e triunfa como a velhice: depois de certa idade, morremos dela ou com ela. Uma das coisas engraçadas no ensaio de Cyril Connolly é que, ao fazer uma lista negra de todas as convenções imagináveis, ele acaba efetivamente banindo qualquer escrita literária: “Qualquer um com mais de 1,80 metro **ou qualquer outro sinal característico**” (grifo meu). Em segundo lugar, só porque o artifício e a convenção estão presentes num estilo literário, não significa que o realismo (ou qualquer outro estilo narrativo) seja tão artificial e convencional que seja incapaz de se referir à realidade. A narrativa pode ser convencional sem ser uma técnica puramente **arbitrária e não referencial**, como a forma de um soneto ou como a frase em que Snoopy começa suas histórias (“Era uma noite escura e tempestuosa...”).

(116)

[190] Paul Valéry nutria uma hostilidade semelhante à de Barthes contra as pretensões da narrativa literária e dava como exemplo da premissa ficcional arbitrária uma frase como: “A marquesa saiu às cinco horas”. Valéry achava que, como William Gass ao discutir o sr. Cashmore de James, que essa frase podia ser trocada por um número infinito de outras frases possíveis, e que esse tipo de precariedade tirava à narrativa literária sua necessidade e sua pretensão de probabilidade. Mas, logo que eu coloco uma segunda frase na página – “Aquela carta, recebida de manhã, tinha irritado a marquesa, e ela ia tomar alguma providência a respeito”, por exemplo –, a primeira frase já não parece mais arbitrária, peremptória ou simplesmente formal. Começa a surgir um sistema de relações e associações. E, como assinala Julien Gracq⁷, “marquesa” e “cinco horas” não são de forma alguma palavras arbitrárias, mas repletas de limites e sugestões: uma

⁶ Roland Barthes, *Image Music Text* [1966]. Citado em Antoine Compagnon, *O demônio da teoria: literatura e senso comum* [1998], trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. São Paulo: UFMG, 1999. Notem que Barthes, no fundo, é muito parecido com Platão, para quem a mimese era apenas a imitação de uma imitação. A verdadeira causa da obsessão francesa com a fraude do realismo – e com a narrativa literária em geral – tem a ver com o passado simples em francês, um passado verbal reservado unicamente para escrever sobre o passado, e que não é usado na fala. A literatura francesa, em outras palavras, tem uma linguagem exclusiva própria para o artifício e, assim, para alguns espíritos, deve parecer insuportavelmente “literária” e artificial.

⁷ Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1980].

marquesa não é uma cidadã comum e indiferenciada, e cinco horas ainda é de tarde, enquanto seis horas já é a hora do drinque. Então, atrás do quê está indo a marquesa?

(119)

A ressalva a se fazer à convenção não é que ela seja falsa *per se*, mas que ela acaba se tornando, pela repetição, cada vez mais solidamente convencional. O amor vira rotina (e de fato Barthes declarou um vez que “te amo” é a coisa mais batida que alguém pode dizer), mas isso não anula o fato de se apaixonar. As metáforas podem morrer por excesso de uso, mas seria maluquice acusar a própria metáfora dessa morte. Quando o primeiro homem das cavernas, tremendo, [191] disse que se sentia gelado de frio, seu interlocutor provavelmente exclamou: “Que lance de gênio!”. (E, afinal de contas, o gelo é mesmo frio.) Da mesma forma, se hoje alguém fosse pintar como Rembrandt, seria um copista de terceira categoria, e não um gênio original. São os argumentos mais simples que existem, e nem devíamos precisar invocá-los, não fosse a tendência constante dos adversários da verossimilhança de confundir a convenção com a incapacidade de se referir a qualquer coisa verdadeira. Brigid Lowe⁸ afirma que a pergunta sobre o caráter referencial da ficção – a ficção faz afirmações verdadeiras sobre o mundo? – é descabida, porque a ficção não nos pede para **acreditar** nas coisas (num sentido filosófico), e sim para *imaginá-las* (num sentido artístico): “Imaginar o calor do sol nas costas é totalmente diferente de acreditar que amanhã vai fazer sol. Uma experiência é quase sensual, a outra é totalmente abstrata. Quando contamos uma história, mesmo querendo ensinar uma lição, nosso objetivo primário é gerar uma experiência imaginativa.” Ela propõe que retomemos o termo retórico grego *hypotyposis*, que significa pôr algo diante de nossos olhos, dá-lo vida. (Em todo caso, não creio que tão cedo a palavra *hypotyposis* venha a substituir “realismo”.)

(120)

Se reexaminarmos a formulação original de Aristóteles sobre a mimese, na *Poética*, veremos que ele não trata de referência. A história, diz Aristóteles, nos mostra “o que Alcibíades fez”; a poesia – isto é, a narrativa de ficção – nos mostra “o tipo de coisa que podia acontecer” a Alcibíades. Aqui, a ideia importante e subestimada é a plausibilidade hipotética – a probabilidade: a probabilidade envolve a defesa [192] da imaginação crível contra o incrível. Decerto é por isso que Aristóteles escreve que uma impossibilidade convincente na mimese é sempre preferível a

⁸ Brigid Lowe, *Victorian Fiction and the Insights of the Sympathy* [2007].

uma possibilidade inconvincente. O peso recai imediatamente não sobre a simples verossimilhança ou a referência (visto que Aristóteles reconhece que um artista pode representar algo que é fisicamente impossível), e sim sobre a **persuasão** mimética: a tarefa do artista é nos convencer de que aquilo podia ter acontecido. Assim, a plausibilidade e a coerência interna se tornam mais importantes do que a exatidão referencial. E essa tarefa, naturalmente, demandará um grande artifício ficcional, e não um mero registro informativo.

Então vamos substituir a palavra sempre problemática “realismo” pela palavra muito mais problemática “verdade”... Deixando de lado o termo “realismo”, podemos explicar como, digamos, *A metamorfose*, de Kafka; *Fome*, de Hamsun, e *Fim de Partida*, de Beckett não são representações de atividades humanas típicas ou prováveis, e ainda assim são textos afilivamente verdadeiros. E pensamos: é assim que eu me sentiria se eu fosse um pária dentro de minha família, um inseto (Kafka), um louco (Hamsun) ou um velho mantido numa lixeira alimentado à base de mingau (Beckett). Ainda não existe nada tão aterrorizante na literatura contemporânea, nem mesmo a lata de sangue de Cormac McCarthy ou o eros sádico de Dennis Cooper, como o momento em que o narrador de Knut Hamsun, em *Fome*, um jovem intelectual famélico, põe o dedo na boca e começa a comer a si mesmo. Nenhum de nós, espero eu, fez ou jamais desejará fazer isso. Mas Hamsun nos fez partilhar e sentir o que seria. Samuel Johnson, em “Preface to Shakespeare” [1765], lembra que “as imitações produzem dor ou prazer, não porque são erroneamente tomadas por realidades, mas porque trazem realidades à mente”.

(121)

[193] A convenção em si, tal como a metáfora em si, não é algo morto; mas ela está sempre morrendo. Assim, o artista está sempre tentando vencê-la, está sempre estabelecendo outra convenção agonizantes. É esse paradoxo que explica o outro paradoxo maior e muito conhecido, o literário-histórico, a saber, que os poetas e os romancistas atacam constantemente certo tipo de realismo, apenas para defender seu próprio tipo de realismo. (No universo cético de Barthes ou William Gass, em que a narrativa nunca tem nada de mimético, isso não faria o menor sentido.) Flaubert resumiu a questão num comentário sobre a pornografia: “Os livros obscenos são imorais porque são falsos. Ao ler, a pessoa diz: ‘Não é assim que as coisas são’. Imagine só, eu detesto realismo, e sou tido como um de seus papas”. Por um lado, Flaubert não quer ter relação alguma com o movimento do “realismo”; por outro, julga alguns livros “falsos” porque não pintam as coisas como são. (Tcheckov fez um comentário parecido ao assitir a uma peça de Ibsen: “Mas Ibsen não é um dramaturgo... Ibsen não conhece a vida. Na vida simplesmente não é assim”.)

Thomas Hardy dizia que a arte não era realista porque arte é “desproporcionar (isto é, distorcer, tirar das proporções) as realidades, para mostrar mais claramente os traços que importam nessas realidades, os quais, se fossem meramente copiados ou registrados como num inventário, até poderiam ser observados, mas provavelmente passariam despercebidos. Por isso o ‘realismo’ não é arte”. Mas Hardy, claro, tanto quanto Flaubert, lutava para escrever romances e poemas que mostrassem “como as coisas são”. Além de Hardy, houve alguém que fosse capaz de escrever com mais beleza e mais veracidade sobre a dor ou sobre as comunidades rurais?

Esses escritores rejeitavam a mera fidelidade fotográfica, porque a arte escolhe e molda. Mas eles respeitavam a verdade e a [194] veracidade. Acreditavam, como disse George Eliot no ensaio “The Natural History of German Life”, que “a arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os semelhantes para além de nosso destino pessoal”. Aqui a grande realista vitoriana está sendo muito exata: a arte não é a vida, a arte é sempre um artifício, é sempre mimese – mas a arte é a **coisa mais próxima** da vida. No entanto, eis como Eliot inicia o romance *Adam Bede*:

Tomando uma só gota de tinta por espelho, o feiticeiro egípcio se propõe revelar a qualquer fortuito visitante extensas visões do passado. É o que eu me proponho fazer para você, leitor. Com esta gota de tinta na ponta de minha caneta, vou lhe mostrar a oficina espaçosa do sr. Jonathan Burge, carpinteiro e construtor na aldeia de Hayslope, tal como aparecia em 18 de junho do ano de 1799 de Nosso Senhor.

A romancista retrata a vida tal como é; mas ela também é um feiticeiro egípcio, feliz em admitir que conjura a vida diante de nós a partir do nada (isto é, *hypotyposis*). Os grandes movimentos literários dos dois últimos séculos invocam, em sua maioria, o desejo de captar a “verdade”, da “vida” (ou “como as coisas são”), mesmo variando a definição do que é ou deixa de ser “realista”. (E, claro, mesmo o que é tido como “vida” também varia um bocado – mas, se tal ou tal definição varia, isso não significa que a vida não existe.) Woolf tinha razão em reclamar que E. M. Forster, em *Aspectos do romance*, sempre invocava a “vida”, e que isso refletia um sincero vitorianismo intelectual da parte dele. Woolf argumentava que julgamos o êxito da ficção não só por sua habilidade em evocar a “vida”, mas por sua habilidade em nos deliciar com propriedades mais formais, como o padrão e a linguagem:

[195] A essas alturas, talvez o aluno perseverante pergunte: mas o que é essa “vida” que fica despontando tão misteriosamente nos livros sobre literatura? Por que está ausente de um padrão e presente numa reunião social? Se sentimos um prazer intenso e genuíno com o padrão em *The Golden Bowl* [A taça de ouro], por que ele vale menos do que a emoção que nos desperta Trollope ao descrever uma senhora tomando chá na residência do pároco? Será a definição de vida arbitrária demais e precisa ser ampliada?

Por que, além disso, o teste final do enredo, do personagem, da história e de todos os outros ingredientes de um romance há de consistir na capacidade de imitar a vida? Por que uma cadeira real há de ser melhor do que um elefante imaginário?⁹

Mas, por outro lado, ela também reclava que “a vida escapa” da ficção de Arnold Bennett e da geração eduardiana, e que “talvez sem a vida nada mais valha a pena”.¹⁰ Elogiou Joyce por se aproximar mais da “vida” e por eliminar inúmeras convenções mortas. Alain Robbe-Grillet, em *Pour un nouveau roman* [Por um novo romance], diz acertadamente que “todos os escritores acham que são realistas. Nunca ninguém se diz abstrato, ilusionista, quimérico, fantástico”. Mas, prossegue ele, se todos esses escritores estão reunidos sob a mesma bandeira, não é porque concordam sobre o realismo; é porque cada qual quer usar sua própria ideia de realismo para se distinguir dos demais.

Se acrescentarmos a esses exemplos as invocações da “Natureza” tão caras aos críticos neoclássicos, a esmagadora tradição aristotélica com sua distinção entre a probabilidade e o improvavelmente [196] maravilhoso (aceita por Cervantes, Fielding, Richardson, Samuel Johnson), a declaração de Wordsworth e Coleridge de que os poemas em *Lyrical Ballads* oferecem “um desenho natural de paixões humanas, personalidades humanas e incidentes humanos”, e assim por diante, provavelmente consideraremos o desejo de ser verdadeiro em relação à vida – o desejo de criar uma arte que veja acuradamente “como as coisas são” – como um motivo e um projeto literário universal, a grande linguagem central do romance e do teatro: o que James, em *Pelos olhos de Maise*, chama de “o terreno mais sólido da ficção, por onde de fato serpenteava o rio azul da verdade”. O “realismo” e as discussões técnicas ou filosóficas por ele geradas parecem um cardume de rubros arenques cintilantes, que acabam confundindo.

(122)

E em nossa vida de leitores diariamente encontramos aquele rio azul da verdade, serpenteando em algum lugar; topamos com cenas, momentos e palavras encaixados com perfeição na prosa e na poesia, no cinema e no teatro, que nos surpreendem com sua verdade, que nos comovem e nos sustentam, que abalam o edifício do hábito até os alicerces: o rei Lear pedindo o perdão de Cordélia; Lady Macbeth cochichando para o marido durante o banquete; Pierre quase executado pelos soldados franceses em *Guerra e Paz*; o grupo de sobreviventes maltrapilhos perambulando pelas ruas de uma cidade sem nome, em *Ensaio sobre a cegueira*, de

⁹ Virginia Woolf, “Is fiction an Art?” [1927]

¹⁰ Id., “Modern fiction” [1922]

Saramago; Dorothea Brooke em Roma, percebendo que se casou com um homem de alma morta; Gregor Samsa, empurrado de volta para o quarto pelo pai horrorizado; Kirillov, em *Os demônios*, escrevendo seu bilhete de suicídio, com o medonho Peter Verkhovenski ao lado, num súbito [197] acesso de ridículo: “Espera! Quero desenhar uma cara com a língua estirada no alto do papel... Quero injuriar!”. Ou a bela cena em *Persuasion* em que Anne Elliot, ajoelhada no chão e ocupada em tirar das costas um garotinho pesado de dois anos, é subitamente aliviada da carga pelo homem que ama em segredo, o capitão Wentworth:

Alguém estava lhe tirando o menino, mas ele tinha abaixado tanto a cabeça dela que lhe desprenderam as mãozinhas fortes do pescoço, e ele foi resolutamente removido antes que ela percebesse que havia sido o capitão Wentworth. Suas sensações com a descoberta a deixaram absolutamente sem fala. Não conseguiu sequer lhe agradecer. Conseguiu apenas se inclinar sobre o pequeno Charles, com os mais desordenados sentimentos.

Ou o último capítulo de *A morte vem buscar o arcebispo*, de Willa Cather, algumas das mais belas páginas da literatura norte-americana.¹¹ O padre Latour voltou para morrer em Santa Fé, perto de sua catedral:

No Novo México, ele sempre acordava moço; só depois que se levantava e começava a barbear-se era que se dava conta de que estava ficando velho. Sua primeira sensação consciente era a da leve seca brisa soprando pela janela, com fragrância de sol quente, artemísia e trevo branco; uma brisa que fazia o corpo sentir-se leve e o coração exclamar “Ho-je, ho-je”, como o de uma criança.

[198] Deitado na cama, ele pensa em sua antiga vida na França, em sua nova vida no Novo Mundo, no arquiteto Molny que construiu sua catedral romântica em Santa Fé e na morte. Sente-se lúcido e calmo:

Observou também que não havia mais nenhuma perspectiva em suas lembranças. Recordava os invernos com seus primos, à beira do Mediterrâneo, quando ainda era menino pequeno, e seus dias de estudante na Cidade Santa, tão claramente quanto recordava a chegada de M. Molny e a construção de sua Catedral. Não tardaria que se desligasse do tempo marcado no calendário, que já deixara de contar para ele. Estava postado no meio de sua própria consciência; nenhum dos seus estados de espírito progressos se perdera ou fora esquecido. Estavam todos ao alcance da mão, e eram todos compreensíveis.

Às vezes, quando Magdalena ou Bernard entrava e lhe fazia alguma pergunta, custava-lhe alguns segundos o voltar ao presente. Podia ver que já o consideravam de mente vacilante; e que estava extraordinariamente ativa em alguma outra parte do grande quadro de sua vida – alguma parte da qual eles nada sabiam.

¹¹ Páginas com certeza influenciadas pelo conto de Tchekhov sobre um bispo à morte, “O bispo”, e que por sua vez influenciaram o romance *Gilead*, de Marilynne Robinson.

(123)

O realismo, visto em termos amplos como veracidade em relação às coisas como são, não pode ser mera verossimilhança, não pode ser meramente parecido ou igual à vida; há de ser o que devo chamar de vida animada [*liveness*]: a vida na página, a vida que ganha uma nova vida graças à mais elevada capacidade artística. E não pode ser um gênero; pelo contrário, ela faz com que as outras formas de ficção pareçam gêneros. Pois esse tipo de realismo – a vida animada – é a origem. É o mestre de todos os outros; ensina também [199] os que cabulam suas aulas: é ele que permite existir o realismo mágico, o realismo histórico, a fantasia, a ficção científica, e mesmo o suspense. Nada tem daquela ingenuidade que lhe imputam os adversários; quase todos os grandes romances realistas do século XX também refletem sobre sua própria elaboração e estão repletos de artifícios. Todos os maiores realistas, de Austen a Alice Munro, são ao mesmo tempo grandes formalistas. Mas essa questão será sempre difícil: pois o escritor tem de agir como se os métodos literários disponíveis estivessem constantemente à beira de se transformar em meras convenções, e por isso ele precisa tentar vencer esse inevitável envelhecimento. O verdadeiro escritor, aquele livre servidor da vida, precisa sempre agir como se a vida fosse uma categoria mais além de qualquer coisa já captada pelo romance, e como se a própria vida sempre estivesse à beira de se tornar convencional.