

## **DO NATURALISMO AO REALISMO SUJO: A TENDÊNCIA REALISTA NA LITERATURA BRASILEIRA**

*Daniele Ribeiro Fortuna* (UNIGRANRIO)  
[drfortuna@hotmail.com](mailto:drfortuna@hotmail.com)

O conceito de realismo sempre foi fundamental para os estudos literários. De acordo com Darío Villanueva (1997), tal conceito ultrapassa problemas de classificações de períodos literários ou tendências, porque é recorrente não só na literatura, como nas artes em geral. René Wellek afirma que, desde a Antiguidade, “a arte visava à realidade, mesmo quando falava de uma realidade mais alta; uma realidade de essências ou uma realidade de sonhos e símbolos” (WELLEK, 1963, p. 198). Erich Auerbach (2002), por exemplo, inicia seu livro *Mimesis*, analisando a literatura de Homero e do Antigo Testamento, procurando explicar como o tratamento da realidade se apresentava em tais obras.

Segundo Villanueva, pode-se classificar o realismo como “um período ou escola na literatura moderna e contemporânea; realismo como uma marca constante de todas essas escolas, bem como de suas precursoras; e, finalmente, realismo como um objeto de reflexão teórica” (VILLANUEVA, 1997, p. 2 – Tradução nossa).

Villanueva entende o Naturalismo como uma exacerbação dos postulados do Realismo do século XIX e sua articulação num sistema teórico (a filosofia do determinismo materialista) perfeitamente ajustado à prática literária de então. O teórico afirma que a Escola Naturalista assume a existência de uma realidade unívoca que precederia o texto, e que os escritores desta escola buscariam representar tal realidade de maneira detalhista e fiel, através de uma observação detida, eficiente e também científica. O escritor deveria atuar como um cientista, tendo a vida cotidiana como o seu campo de investigação. Para Villanueva, a estrutura dos romances naturalistas se calcava menos no talento do escritor do que na sua capacidade de observação de uma realidade inquestionável e no seu compromisso com a verdade. A vida cotidiana deveria ser reproduzida como em um espelho.

Para Emile Zola, um dos autores mais emblemáticos da escola naturalista, cuja obra é marcada por uma abordagem científica e experimental, o romance é uma “análise crítica das paixões e comportamentos contextualizados” (CARONI, 1995, p. 18), na qual a concepção psicológica

do homem não deve ser mais valorizada em detrimento da fisiológica. Zola afirma que:

Com o romance naturalista, o romance de observação e de análise, as condições mudam imediatamente. O romancista inventa ainda mais; inventa um plano, um drama; apenas, é uma ponta de drama, a primeira história surgida, e que a vida cotidiana sempre fornece. Em seguida, na estruturação da obra, isso tem bem pouca importância. Os fatos só estão lá como desenvolvimentos lógicos das personagens. O grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real. (ZOLA, 1995, p. 24)

Para levar a cabo a tarefa de ocultar o imaginário sob o real, segundo Zola, o escritor Naturalista precisa ter um método. Em primeiro lugar, é necessário organizar notas a respeito do mundo que se pretende retratar, realizando um verdadeiro trabalho de campo. Em seguida, o romancista tem que distribuir logicamente os fatos, que, por sua vez, devem ser os mais comuns possíveis – “quanto mais banal e geral” for uma história, “mais típica se tornará” (ZOLA, 1995, p. 26). E esses fatos serão reunidos para dar ao leitor um fragmento da vida real.

Além do senso do real – que, para Zola, significa “sentir a natureza e representá-la tal qual como ela é” (ZOLA, 1995, p. 26) –, é fundamental que o escritor naturalista tenha a expressão pessoal, ou seja, é preciso que ele saiba descrever a realidade de maneira original, colocando nos fatos e/ou nas personagens “a vivacidade de sua ironia e a suavidade de sua ternura” (ZOLA, 1995, p. 32). Zola acredita que, no Naturalismo, homem e obra se entrelaçam de tal forma, que é preciso estudar o ser humano para conseguir entender a literatura. Nesse sentido, a mera descrição nunca deve ser o objetivo do romancista, e, sim, completar e determinar.

## 1. *Mimesis*

Antes de analisar mais a fundo o Naturalismo, é necessário refletir acerca do realismo na literatura. Em *Mimesis*, Auerbach faz uma análise aprofundada, plurivocal e histórica do realismo na literatura, de Homero a James Joyce, do Antigo Testamento a Virginia Woolf. Desde Homero, o tratamento da realidade sempre esteve presente na literatura. Entretanto, o que o autor considera como Realismo (com “R” maiúscula), e que apresenta características bastante marcadas, só se consolida no século XIX.

Antes do século XIX, a regra estilística clássica procurava transmitir somente o ponto de vista das classes dominantes. O povo e seu cotidiano, quando apareciam, sofriam uma abordagem cômica. Os personagens eram, em geral, nobres e tipificados – e não individualizados, como aconteceria mais tarde –, realizando peripécias surpreendentes ou ações inesperadas. A linguagem utilizada era a mais elevada possível e o que predominava era a separação de estilos – o sublime jamais se misturava ao vulgar.

Com o passar do tempo, esse panorama foi se transformando. No capítulo 10, de *Mimemis*, por exemplo, Auerbach discorre sobre a literatura da Idade Média e o que ele denomina de elemento ‘criatural’, expressão que se relaciona ao Cristianismo – “A criatura que sofre está presente, para ele [Cristianismo], na Paixão de Cristo, cuja pintura torna-se cada vez mais brutal e cujo poder de sugestão sensorio-místico se intensifica, ou nas Paixões dos mártires” (AUERBACH, 2002, p. 216) – e que se opõe ao elemento ‘figural’, de acordo com o qual tudo, desde sempre, remete à transcendência. O elemento ‘criatural’, ao contrário, esgota-se no caráter concreto da própria coisa descrita. Refere-se ao corpóreo, à transitoriedade da vida. Está presente na Bíblia, por exemplo, quando esta fala sobre o ‘pó’ e a ‘lepra’. Entretanto, o ‘realismo criatural’ ainda não problematiza o cotidiano, tratando-o apenas de forma cômica.

Rabelais, por exemplo, começa a compreender o cotidiano problematicamente, mas não representa seriamente o indivíduo. Em *Montaigne*, é possível identificar várias vozes (que, na verdade, são o próprio Montaigne), entretanto falta a multiplicidade de objetos. Finalmente, surge, no século XIX, o romance realista, que trata a vida cotidiana de maneira séria, incluindo, pela primeira vez, as massas como personagens literários. Cada vez mais aspectos da realidade estão presentes nos livros, e a língua utilizada apresenta uma maior mistura entre o popular e o clássico. Os objetos passam a ser incluídos nas narrativas, sendo descritos o mais fielmente possível. A problematização da vida simples supõe uma individuação dos personagens – que, por sua vez, estão intimamente ligados às circunstâncias históricas, políticas e sociais da época. A velocidade do tempo e da transmissão de informações também é uma questão crucial, que influenciou decisivamente o início do Realismo, no século XIX, bem como a ampliação do público leitor, a eclosão da Revolução Francesa e da Reforma. Segundo Auerbach:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação

problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento [sic] de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno [...]. (AUERBACH, 2002, p. 440)

Outro aspecto importante do Realismo é a pluralidade de formas de representação da realidade, que só se torna possível com a emergência do indivíduo. E tal emergência implica o surgimento de uma diversidade de visões e, portanto, do caráter problemático. A partir desse momento, não se recorre mais a nada que seja mágico ou feérico, ou seja, a nada que esteja para além da realidade. Há apenas um futuro que é um grande vazio e sobre o qual não se pode legislar. É a instância da imprevisibilidade.

Todos os elementos acima citados se unem para dar origem ao Realismo do século XIX, ou o que aqui no Brasil se denominou de Naturalismo – uma de suas vertentes. Além da mescla de estilos, do tratamento do vulgar e do baixo, da presença do povo nos romances, da individualização, identifica-se, aí, também a importância da ciência na literatura. O escritor deve ser muito mais que um artista. Seu trabalho precisa ser como o de um cientista. De acordo com Auerbach:

Fundamenta-se, aqui, o direito de tratar qualquer objeto, mesmo o mais baixo de forma séria, isto é, a extrema mistura de estilos, simultaneamente com argumentos político-sociais e científicos. A atividade do romancista é comparada com a atividade científica, sendo que, com isto, indubitavelmente se pensa em métodos biológico-experimentais. (AUERBACH, 2002, p. 446)

Auerbach cita como exemplos de literatura Naturalista os irmãos Goncourt e Emile Zola. Os Goncourt publicaram uma série de romances, nos quais descreveram o povo, a grande burguesia, o submundo da metrópole, e trataram de temas singulares, extraordinários e, muitas vezes, patológicos. Segundo o filósofo alemão, os Goncourt “eram colecionadores e apresentadores de impressões sensoriais [...], descobridores de experiências estéticas, especialmente de experiências mórbido-estéticas” (AUERBACH 2002, p. 447) e manifestavam verdadeiro fascínio pelo feio, repulsivo e doentio. Na verdade, o que os Goncourt pretendiam era desenvolver um estilo, a partir de um movimento de repulsa à realidade:

Para os primeiros [os irmãos Goncourt], a estética naturalista surge de uma motivação de repulsa da realidade e de compromisso com desenvolvimento de estilo, trata-se não de um impulso motivado pela consciência aguda do contexto social, mas de um impulso estético motivado por uma necessidade de desgarramento ostensivo deste mesmo real [...]. (CHIARA, 2004, p. 28)

Quanto a Zola, ao contrário, seu objetivo era menos estético do que social e científico. O escritor acreditava que o artista deveria se aproximar da ciência, de modo a desenvolver seu trabalho. Escreveu obras clássicas do Naturalismo, como *Germinal* e *Naná*. *Germinal*, por exemplo, baseia-se em acontecimentos verídicos e, para compor o romance, o autor trabalhou como mineiro em uma mina de carvão, onde ocorreu uma greve sangrenta que durou dois meses. Utilizando uma linguagem rápida e crua, Zola pintou, além da vida política e social da época, o cotidiano de uma camada bastante miserável da população:

A família vivia a agonia final. A casa estava completamente vazia. Depois dos colchões, venderam os lençóis, a roupa-branca, tudo o que podia ser vendido, até um lenço do avô fora trocado por dois centavos. As lágrimas corriam a cada objeto que partia. A mulher teve que se desfazer também da caixa de cartolina cor-de-rosa, o presente tão querido que seu homem havia lhe dado. Eles estavam nus, não tinham mais nada para vender, a não ser a própria pele, que ninguém iria querer comprar, de tão contaminada. Esperavam a morte [...]. (ZOLA, 2004, p. 152)

Como parte fundamental do funcionamento fisiológico do homem, o sexo também desempenha papel importante nos romances Naturalistas:

– Vagabunda! – ele gritou. – Eu segui você, sabia que viria aqui para ser fodida! E é você quem paga, é? E também café você traz para eles com o meu dinheiro!

Horrorizados, Étienne e a mãe ficaram imóveis. Com brutalidade, Chaval empurrou Catherine para a porta.

– Vamos, vagabunda, saia de uma vez!

A moça se escondeu num canto. Chaval dirigiu-se então à mãe:

– Belo trabalho! Tomar conta da casa enquanto a filha trepa lá em cima! (ZOLA, 2004, p. 90)

A cena descrita apresenta um dos focos do Naturalismo: a questão do baixo corporal no cotidiano do indivíduo, principalmente no que diz respeito ao corpo e suas funções. Mikhail Bakhtin conceituou de forma bastante clara o grotesco e é este conceito que retomo para falar do Naturalismo, do século XIX.

## 2. *Bakhtin e o grotesco*

No século XVI – analisado por Bakhtin (1996) na obra de Rabelais –, há um rebaixamento das coisas, do corpo e dos atos, por meio de uma carnavalização do mundo, na medida em que os valores se invertem,

se subvertem e se dessacralizam, em contraposição ao período anterior, no qual a literatura e a arte em geral tratavam o mundo e o corpo como santuários, nunca se referindo às partes genitais, por exemplo. Como salientou Bakhtin: “É nessa atmosfera densa do ‘baixo’ material e corporal que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado. Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador; renascem à nossa percepção” (BAKHTIN, 1996, p. 328). Pois o universo hierárquico da Idade Média estava ruindo, seu modelo unilateral e vertical se encontrava em total desorganização. A literatura de Rabelais acompanhava essa tendência, misturando os níveis hierárquicos, descrevendo um mundo às avessas, no qual havia uma constante troca entre o alto e o baixo. Para Rabelais, a orientação para o ‘baixo’ estava intimamente ligada às formas da alegria popular e do chamado realismo grotesco:

Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. (BAKHTIN, 1996, p. 325)

Segundo Bakhtin, o rebaixamento é o princípio artístico essencial do realismo grotesco – o sagrado e o elevado são reinterpretados no plano material e corporal; o ‘baixo’ passa a ocupar o lugar do ‘alto’ e vice-versa. O corpo se mistura ao mundo: “as fronteiras entre o corpo e o mundo apagam-se, assiste-se a uma fusão do mundo exterior e das coisas” (BAKHTIN, 1996, p. 270).

Por isso, o interesse por tudo o que sai do corpo: “Todas essas *excrecências* e *orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetua as trocas e as orientações recíprocas.” (BAKHTIN, 1996, p. 277). As excrecências e os orifícios são os limites entre os indivíduos e o mundo. E é nesses limites onde são feitas as trocas entre o sujeito e o universo que o rodeia. Outro fator importante no realismo grotesco é a utilização do exagero, da profusão, da proliferação, do excesso. A literatura de Rabelais é cheia de referências ao vulgar, ao ‘baixo’; repleta de descrições dos atos corporais, como o sexo e a defecação.

Tanto no que diz respeito à proliferação, como às questões do corpo e da mistura dos planos hierárquicos, do ‘alto’ e do ‘baixo’, acredito que haja vários pontos de contato entre esses procedimentos e o Naturalismo do século XIX. Entretanto, se por um lado, no século XVI esse rebaixamento é dirigido a um alegre futuro e há uma valorização do aspecto cômico, por outro, no Naturalismo, predomina o tratamento sério

da realidade – que adquiriu um aspecto mais material, mais próximo do real. Apaga-se a função do riso e o objetivo é entrar em contato com a vida. Se, como afirma Bakhtin, isso abole “todas as distâncias e interdições criadas pelo medo e a piedade”, reaproxima “o mundo do homem, do seu corpo”, permite “tocar qualquer coisa, apalpá-la de todos os lados, penetrá-la nas suas profundezas, virá-la do avesso, por mais elevado que seja” e “analisar, estimar, medir e ajustar, tudo isso no plano único da experiência sensível e material” (BAKHTIN, 1996, p. 334), no Naturalismo tudo isso se revestirá de um caráter sério, científico, distanciado.

De acordo com Mikhail Bakhtin, “na base das imagens grotescas, encontra-se uma *concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites*. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas” (BAKHTIN, 1996, p. 275). O grotesco valoriza os orifícios do corpo e tudo o que busca ultrapassá-lo, criando uma indiferenciação entre este e o mundo e, portanto, borrando as fronteiras que antes separavam essas instâncias.

Da mesma forma, as ramificações e as excrescências produzidas pelo corpo também estão sempre em evidência no Naturalismo, porque se caracterizam pelo fato de ultrapassarem o limite entre os corpos e o mundo. Os eventos que afetam o chamado corpo grotesco também fazem parte dessa temática naturalista – sexo, gravidez, doenças, morte, violência, nascimento, crescimento, tudo enfim que afeta o corpo e sua relação com o que o cerca:

O grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem. [...] as imagens grotescas constroem um corpo bicorporal. Na cadeia infinita da vida corporal, elas fixam as partes onde *um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um mais velho*. (BAKHTIN, 1996, p. 278)

A experiência com o grotesco implica um contato mais estreito com a materialidade do real e esta parece ser a vocação do Naturalismo.

### **3. O Naturalismo no Brasil**

Críticos, como Lucia Miguel Pereira, afirmam que o Naturalismo, no Brasil, foi apenas uma cópia estéril do original europeu. Na Europa, o

Naturalismo surgira como uma consequência do progresso científico, industrial e econômico, enquanto aqui ainda predominava uma sociedade agrária e atrasada. No final do século XIX, o romantismo ainda era a principal vertente da literatura brasileira. Lucia Miguel Pereira afirma:

Vivendo num meio de fraca coesão cultural, de pouca densidade espiritual, numa sociedade assentada no agrarismo escravocrata, onde não se faziam sentir senão muito tenuemente as modificações que, na Europa, exigiam novas formas de expressão os nossos ficcionistas só abandonaram a rotina romântica quando, culminando em livros famosos, as fórmulas recentes lhes fizeram sentir seu atraso. (PEREIRA, 1988, p. 125)

Nelson Werneck Sodré, porém, acredita que o Naturalismo não chegou ao Brasil por simples acidente. Segundo ele, o país atravessava, naquele período, um processo de mudanças, a partir do qual a pequena burguesia buscava, cada vez mais, se firmar e encontrar seu lugar. Para Sodré, “foi importante a influência dos modelos externos, do ponto de vista formal principalmente, como é natural; mas foi importante, também, a circunstância histórica que nos era própria” (SODRÉ, 1965, p. 169).

De qualquer maneira, é inegável que a publicação, em Portugal, de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, em 1878, e de *O romance experimental*, de Emile Zola, em 1880, na França, constituiu-se em influência fundamental para o Naturalismo brasileiro. Porém, segundo a crítica, na tentativa de se espelhar nesses autores, os escritores brasileiros acabaram por deixar de fora temas cruciais da época, como as experiências raciais, para tratar do que Lucia Miguel Pereira denomina de ‘casos de alcova’ e ‘temperamentos doentios’ – “Seguiam os temas de Zola e Eça de Queirós, sem atentarem nas diferenças entre as sociedades francesa e portuguesa e o nosso meio em formação, sem perceberem que o que lá refletia a desagregação da burguesia, aqui não passava de anedota isolada” (PEREIRA, 1988, p. 128).

Desde o seu surgimento, o Naturalismo foi bastante atacado por grande parte dos críticos, que não só o condenavam como escola literária, como também procuravam desmentir a relação de contiguidade entre o Naturalismo e o Realismo, preconizada, principalmente, por Erich Auerbach. De acordo com Chiara, “ao se tentar recompor de forma abreviada o painel crítico da época naturalista, através das opiniões de seus críticos mais importantes – Silvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo – vê-se que a esses repugnava filiar ou aproximar o Naturalismo do Realismo” (CHIARA, 1996, p. 110). Segundo a autora, tais estudiosos consideravam o Naturalismo brasileiro uma tendência importada e que, por esse motivo, não representaria verdadeiramente o caráter nacional. Em relação



à crítica contemporânea, esta permanece apontando as mesmas falhas no estilo naturalista que a sua predecessora.

Sob o ponto de vista de José Guilherme Merquior, “o relato naturalista se define não já como simples observação, mas como autêntico inventário da realidade, como registro minucioso e sistemático da experiência fatural”. O romance naturalista seria uma “narrativa ‘de tese’”, que comprovaria “o encadeamento casual dos acontecimentos, mostrando a sua dependência a fatores biológicos ou ecológicos” (MERQUIOR, 1996, p. 151).

Assim, os naturalistas consideravam que o homem era um produto da hereditariedade e das condições impostas pelo meio em que vivia. Nesse sentido, o nacionalismo, na medida em que este também se relaciona com a questão da identidade, constituía-se em temática importante para o Naturalismo. Segundo Flora Sussekind, o Naturalismo teria um “compromisso ideológico com a nacionalidade”. E este compromisso estaria associado “à obediência sem discussão a uma estética da objetividade, da analogia, da identidade, e a um recurso constante ao que estiver etiquetado como ‘científico’ ou ‘nacional’” (SUSSEKIND, 1984, p. 93).

A ensaísta critica ainda a aura de objetividade com a qual o Naturalismo se reveste. Para seguir à risca essa tendência literária, o bom autor seria aquele que buscasse incessantemente retratar a realidade exatamente como ela é. Assim, o trabalho do escritor se assemelharia a uma máquina fotográfica. Para Flora Sussekind, entretanto, tal estratégia acabaria por ocultar “dessa escrita transparente o seu caráter de *produção*, como numa mercadoria manufaturada se escondem também os traços do trabalho operário que a produziu” (SUSSEKIND, 1984, p. 101). E esse caráter totalizante da estética naturalista também colaborava para construir uma identidade nacional sem divisões, na medida em que não retratava exatamente o que era a sociedade brasileira. À exceção de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e de *Bom-crioulo*, de Adolfo Caminha, em geral, os livros tratavam de casos de alcova ou de heroínas, cuja marca principal era a histeria.

Talvez seja justamente por esse motivo que Lucia Miguel Pereira chame atenção para o fato de que aqui no Brasil poucas foram as obras que realmente atentaram para o meio, fixando-se mais no indivíduo, nos chamados ‘estudos de temperamento’, do que propriamente em seu ambiente, e retratando uma diminuta parcela da sociedade:

Na Europa, onde eram outras as condições sociais e outro o nível de cultura, [o Naturalismo] foi a resultante de tendências generalizadas; no Brasil permaneceu estranho às exigências mais profundas do meio e às reações da sensibilidade. Assumiu um caráter de imposição, de disciplina formal. (PEREIRA, 1988, p. 136)

O Naturalismo brasileiro também incorpora, em seus livros, o cientificismo, o anticlericalismo e o fatalismo. As obras, constantemente, tratam de temas ligados à medicina e à biologia, por exemplo.

Paralelamente à curiosidade científica e à crítica anticlerical, outros interesses moviam os autores naturalistas – a vida íntima e o sexo. No Romantismo, a temática do amor recebia um tratamento sublime, utópico e, por vezes, idealizado. A mulher amada era uma musa inefável e inatingível, para ser adorada em seu pedestal. Entretanto, como afirma Nelson Werneck Sodré, o amor sempre encerrou em si um mundo escondido e foi este mundo que o Naturalismo: “atacou a fundo, trazendo para a ficção os aspectos recônditos, violentos e orgânicos do amor. O que, antes, era apenas sentimento, passou a ser apenas fisiologia”. (SODRÉ, 1965, p. 137) Dessa forma, o Naturalismo trouxe à tona o lado sombrio e torpe do amor, atuando como precursor de novas formas de fazer literatura, as quais passaram a ir fundo em temas pouco abordados até então.

No Naturalismo, o sexo ainda era tratado como objeto de estudo, do qual se devia manter distância, para não se deixar contaminar pelas suas ‘impurezas’. O vocabulário também procura manter uma ‘postura’ asséptica, evitando palavras chulas e baixas. Porém, fica evidente a ‘paixão’ pelo real. Na verdade, como observado anteriormente, essa paixão é uma onda que retorna de tempos em tempos.

#### **4. A onda realista na literatura brasileira**

Obviamente que entre as últimas décadas do século XIX, o final do século XX e o início do século XXI a literatura atravessou diversos momentos. Entretanto, na verdade, ao longo desses cem anos, a literatura sempre se caracterizou, em maior ou menor grau, por uma tendência realista.

No caso da literatura brasileira, convencionou-se dizer que o Naturalismo teve início em 1881, com a publicação do romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo, porém desde a década de 1840, já se verificavam marcas diferentes das tendências indianista e regionalista, que predominavam até então.

Os primeiros anos do século XX testemunharam a decadência do Naturalismo, preparando o terreno para o modernismo, que culminaria na Semana de Arte Moderna de 1922. Os romances publicados nessa época, como *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, buscavam uma ruptura com a tendência realista. De acordo com João Alexandre Barbosa, esses livros “apontam, por assim dizer, para o momento exemplar de uma prosa romanesca que se realiza à revelia dos estereótipos instituídos pelo realismo [...]” (BARBOSA, 1982, p. 27).

Nas décadas de 1930 e 1940, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, entre outros, retomam o realismo, através do regionalismo sociológico na literatura brasileira. Consolidava-se, então, o chamado romance social brasileiro, que buscava retratar a realidade do nordeste do país. Nesse período, a prosa de ficção brasileira também é marcada por outra tendência, que, mais uma vez, rechaça o realismo. Surgem as experiências literárias voltadas para a análise psicológica, com tons bastante intimistas. Embora seus livros tenham sido publicados posteriormente, Clarice Lispector é considerada a principal representante desta linha.

Em 1956, João Guimarães Rosa publica *Grande Sertão: Veredas*. É uma narrativa que explora o elemento mítico das relações entre as diferentes “culturas brasileiras – a sertaneja, arcaica, e a urbana, civilizada” (BARBOSA, 1982, p. 39). Entretanto, como também afirma Barbosa (1982, p. 40), ao contrário da ficção de Graciliano Ramos, “a prosa de Guimarães Rosa vincula-se às próprias origens de nossa prosa literária, deixando desabrochar uma folhagem maneirista e barroca, moldura de um mundo de ‘obnubilação’ e magia”.

Nas décadas de 1960 e 1970, verifica-se uma retomada da tendência realista. A ficção passa a sofrer uma forte influência do jornalismo, apresentando-se com um experimentalismo renovador, que reflete, segundo Candido (1989, p. 209), “na técnica e na concepção da narrativa”, os “anos de vanguarda estética e amargura política”. Para Sussekind (1985, p. 11), é também um momento de “vitória das parábolas, biografias e do naturalismo”.

É nesse período que Rubem Fonseca publica suas primeiras obras. De acordo com Antonio Candido, Fonseca:

Agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira

pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p. 211)

Candido cunha o termo ‘realismo feroz’ para classificar as obras de Rubem Fonseca, fazendo uma alusão à Guerrilha e à violência urbana, que se intensificavam assustadoramente então, e observa a utilização da narrativa em primeira pessoa: “brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada.” (CANDIDO, 1989, p. 211)

Ao contrário do Naturalismo, no qual o escritor pretendia manter uma distância da matéria narrada, utilizando sempre a terceira pessoa, na ficção de Rubem Fonseca, existe a identificação entre narrador e personagem. Essa estratégia concorre também para intensificar ou até provocar o impacto: “O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor” (CANDIDO, 1989, p. 214)

O recurso de causar esse choque no leitor parece ter sido consequência das mudanças que ocorreram no cenário brasileiro. De acordo com Karl Erik Schollhammer, a literatura que antecedia à década de 1960 já não dava conta das transformações ocorridas nas cidades brasileiras. As grandes metrópoles se convertiam em um novo cenário para a geração emergente:

A cidade, sobretudo a vida marginal nos *bas-fonds*, tornava-se um novo pano de fundo para uma revitalização do realismo literário e a violência, um elemento, aqui presente, cuja extrema irrepresentabilidade convertia-se em desafio para os esforços poéticos dos escritores. A literatura das últimas décadas vem desenhando uma nova imagem da realidade urbana – e da cidade enquanto espaço simbólico e sociocultural, tentando superar as limitações de um realismo – ou memorialista ou documentário – que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica. (SCHOLLHAMMER, 2003, p. 37-38)

Para retratar uma nova realidade, muitas vezes, é preciso que surja também uma nova linguagem. Para Schollhammer, é este o objetivo de Rubem Fonseca ao utilizar uma maneira tão direta (e, por vezes, até chula) de se reportar ao real:

Enquanto o realismo histórico procurava a ‘ilusão de realidade’ através do mimetismo discreto e distanciado da linguagem convencionalmente comum – um ‘efeito do real’ diria Barthes –, o *neorealismo* de Fonseca está na concretezude da sua linguagem que parece conter a vivência direta do fato – um ‘afeto

do real' – em que a representação da violência se converte na violência da representação. (SCHOLLHAMMER, 2003, p. 39)

É interessante notar como essa violência da representação, iniciada na década de 1960, tornou-se uma tendência na Literatura Brasileira. A partir daí, violência urbana, a própria cidade como cenário e a informalidade da linguagem tornaram-se características da tendência realista e perduram desde então.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1996.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARONI, Ítalo. A utopia naturalista. In: ZOLA, Emile. *Do romance*. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Leituras malvadas*. Tese de doutorado Rio de Janeiro: PUC / Departamento de Letras, 1996.
- CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (Org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O caso Fonseca: a procura do real. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VILLANUEVA, Darío. *Theories of literary realism*. Nova York: State University of New York Press, 1997.

WELLEK, René. O conceito de realismo na cultura literária. In: \_\_\_\_\_. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.

ZOLA, Emile. *Do romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1995.

\_\_\_\_\_. *Germinal*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.