

Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea

Juliana Santini¹

*o medo, a fantasia, o sonho, a
mentira, a atração espantosa
da miséria, da violência, do
obsceno, da ferida, da feiúra
e do grotesco –, invertendo
e revirando nosso olhar e
convertendo o espectador
em objeto visível, visto pelo
mundo que não quer ver.*
Karl Erik Schøllhammer

Refrações

“O romance é concebível sem o mundo moderno?” Essa questão intitula o ensaio de Cláudio Magris (2009) – que emblematicamente encerra o volume *A cultura do romance*, organizado por Franco Moretti – e é repetida pelo autor por três vezes ao longo de seu texto, que expõe uma perspectiva apocalíptica em relação ao desenvolvimento do romance na literatura contemporânea. Para Cláudio, o romance é a própria modernidade e sua gênese e consolidação revelam uma relação orgânica entre a estrutura romanesca e a estrutura da sociedade moderna, o que significaria dizer que a forma descrita por Lukács na *Teoria do romance* estaria em vias de se esgotar ante as transformações da sociedade nas últimas décadas. Essa postura fundamenta-se na hipótese de que grande parte da produção romanesca recente desenvolve-se a partir da e na “absoluta ignorância do mundo e de sua transformação, no tranquilo desconhecimento da realidade” (Magris, 2009, p. 1027). É, portanto, na postura supostamente alienada do romance ante o real e na sua hipotética adesão ao “consenso fraco”² que caracteriza as relações na contemporaneidade que

¹ Professora de Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Araraquara, Brasil. Doutora em Estudos Literários e pesquisadora do grupo de pesquisa “Realismo e realidade na prosa brasileira contemporânea”, liderado pela Prof^a Dr^a Tânia Pellegrini, da UFSCar. E-mail: santini.juliana@uol.com.br

² “O ‘consenso fraco’, chamado a caracterizar as relações humanas na contemporaneidade, tem sua origem explicada pelo esmaecimento dos valores e dos posicionamentos ideológicos de todo

se localiza a identificação da derrocada do romance, intimamente ligada à sua permeabilidade aos *media* e à cultura de massas.

A possibilidade de saída dessa situação é apontada pelo próprio autor, que vê na transfiguração da forma o caminho para a representação do real:

Somente um romance que assumisse os problemas científicos, mostrando como os homens vivem o mundo desagregado, poderia e pode alcançar o sentido da realidade e de sua dissolução, imitada mas também obtida e dominada por intermédio das mesmas formas experimentais do narrar, da desagregação e recriação das estruturas narrativas. (id., p. 1026)

Fica evidente, nesse ponto, que a relação direta com o real — seja de embate, seja de incorporação e recriação de suas estruturas — é colocada como condição *sine qua non* para que o romance constitua-se, contemporaneamente, como forma artística capaz de superar — ou, no mínimo, de colocar em xeque — o consenso e a apatia imposta por discursos provenientes das mais diversas fontes, que vão da espetacularização da violência e da pobreza veiculados pela televisão e pelo cinema massivo ao esvaziamento de sentido imposto pela velocidade da informação. Nessa perspectiva, é importante considerar que a relação da forma romanesca com o dado real foi identificada por Ian Watt (2007) como característica definidora do romance no século XVIII, justamente na relação que se coloca na correspondência entre a narrativa literária e a realidade imitada por ela. Logo no capítulo inicial de *A ascensão do romance*, Watt aponta o realismo como sendo a principal diferença entre os romancistas do século XVIII e seus antecessores.

Consciente de que o termo “realismo” é suficientemente ambíguo para ser colocado como elemento central dessa diferenciação, Watt de antemão esclarece que o elemento central da comparação entre a prosa de Defoe, Richardson e Fielding e a produção que os antecede não deve ser situado no conteúdo narrativo, mas no modo de representação, o que significa que “seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (Watt, 2007, p. 13). É justamente a aceitação

o tipo. Numa época em que as opções éticas disseminam-se na velocidade dos modernos *media*, o comprometimento prévio, a postura definida, a assunção e defesa de uma ideia que se aproxime do que um dia denominou-se verdade” — mesmo que pessoal — exalam algo de anacronicamente reacionário. Nesse sentido, a convivência social ficou determinada por uma crescente tolerância não só ao diferente, mas, sobretudo, ao *incessantemente* diferente. Todos concordam com tudo e com todos, o que não significa uma tomada de posição, mas a banalização do dissenso e a inevitável efemerização do consenso” (Rocha, 2006, p. 196-7).

desse pressuposto que sustentará a ideia de um “realismo formal” como método narrativo responsável pela incorporação de uma visão circunstancial da vida, em cuja ideia de “forma” se sustenta a proposição de que o Realismo não faz referência a uma doutrina filosófica ou literária, mas a procedimentos narrativos que definiriam o gênero romanesco e que posteriormente serviriam como ponto de diferenciação entre um “realismo de apresentação” e um “realismo de avaliação” (id., p. 254).

Projetado para a reflexão em torno do romance contemporâneo suscitada pelo ensaio de Cláudio Magris, o conceito de “realismo formal” proposto por Ian Watt impõe uma questão que não se baseia mais na possibilidade de existência do romance para além da modernidade, mas na maneira como os procedimentos narrativos se configuram contemporaneamente de modo a sustentar – ou não – o traço fundamental do romance como forma de representação da experiência com o real. Caracterizando as nuances que podem diferenciar uma postura realista de um método realista, Tânia Pellegrini (2007) chama atenção para o fato de que, como postura, o Realismo compreende uma atitude ou “uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade” (Pellegrini, 2007, p. 138) que passa por um posicionamento por vezes político e ideológico. Essa postura, presente nas diferentes formas artísticas desde o romance do século XVIII até a superação da crise da representação, seria sustentada por métodos também diferentes, o que leva a autora a apontar, na prosa contemporânea, a existência do que denomina “realismo refratado” e que existe em consonância com a nova configuração da realidade social, definindo-se como um realismo que

parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como *refração*, metaforicamente “decomposição de formas e cores”, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos. (id., p. 139)

No contexto da literatura brasileira contemporânea, essa proposição entra em consonância com o quadro síntese proposto por Karl Erik Schøllhammer (2009) no volume *Ficção brasileira contemporânea*, em que “O realismo de novo” – título do segundo capítulo do livro – aparece como elemento chave na tentativa de apreensão da heterogeneidade que caracteriza a prosa contemporânea. O início da reflexão de Schøllhammer é emblemático da problemática que se levanta ao se utilizar o termo “realismo” na análise dessa produção: “É claro que ninguém está comparando-os (os escritores contemporâneos) estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança

descritiva e da objetividade narrativa” (Schøllhammer, 2009, p. 53). De antemão, essa constatação exclui dos procedimentos utilizados pelo conjunto de autores mencionados nessa condição — Marçal Aquino, Marcelo Mirisola, Marcelino Freire, Fernando Bonassi, João Gilberto Noll e Luiz Ruffato — a ilusão de realidade, a ideia de um realismo representativo ou a proposição de uma técnica realista necessariamente figurativa.

Em texto anterior, Schøllhammer (2004) insere a retomada da tendência realista na ficção contemporânea em uma reflexão que considera a produção artística no contexto midiático em termos de adaptação ou incorporação da prosa de ficção à temporalidade e aos modos de expressão audiovisuais. Retomando a posição de Hal Foster na proposição de “retorno do real” e longe de tomar uma postura apocalíptica ante a permeabilidade da literatura à relação expressiva que a cultura de massa estabelece com a realidade, Schøllhammer observa a construção de um efeito de real — diferente da representação realista da realidade — que articula a experiência estética “que envolve o sujeito de forma direta” (Schøllhammer, 2004, p. 227) à dimensão ética da arte, aqui circunscrita justamente às subjetividades encartadas nessa experiência. Nessa linha de interpretação, o que o crítico chama de “estética do afeto”, em oposição à “estética do efeito”, estaria na ordem do dia de narrativas que conciliam duas vertentes: de um lado, a vertente modernista experimental, de outro, a vertente realista e engajada (Schøllhammer, 2009, p. 55).

O que Ian Watt chamava de “realismo formal” como procedimentos narrativos definidores de uma tomada de posição ante o real transfigura-se, contemporaneamente, na retomada de meios expressivos das vanguardas ou em um experimentalismo formal que, existindo não em favor de um conteúdo crítico com valores morais e existenciais, mas em consonância com ele e, a partir dele, colocando em xeque a sua validade como meio de representação. A postura realista discutida por Tânia Pellegrini (2007) concretiza-se, aqui, na dimensão ética observada por Schøllhammer (2004) no cerne da experiência estética, enquanto o método se configura na dimensão performática da linguagem, que se reconhece e se mostra como meio de representação, longe da ilusão referencial. Sem se colocar como linguagem que se manifesta “como se fosse” o real, a prosa contemporânea cria uma experiência com o real e é justamente nesse ponto que se coloca a dimensão subjetiva da prosa — e da arte — contemporânea que foi reivindicada por Contardo Calligaris, em artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em 13 de agosto de 2009³.

³ No artigo intitulado “Imitar e mostrar as pombas”, Calligaris (2009) chama atenção para a relação entre a arte e a realidade, questionando o caráter supostamente pedagógico da arte contemporânea na

Escrita de restos

Quando trata da prosa de Luiz Ruffato, Schøllhammer coloca em primeiro plano o domínio experimental da ficção do autor como instrumento que desestabiliza a objetividade da representação realista: “É preciso questionar o privilégio do realismo histórico como ‘janela’ para o mundo, a fim de entender de que maneira a literatura contemporânea procura criar efeitos de realidade, sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente” (Schøllhammer, 2009, p. 79). É a partir dessa advertência do crítico que se coloca a observação dos recursos narrativos utilizados por Luiz Ruffato na composição do romance *Inferno provisório*, o que significa dizer que, na perspectiva elaborada por Tânia Pellegrini (2007), aqui se realiza uma análise em torno de um método formal aliado a uma postura ética, notadamente decomponível em duas linhas de força: de um lado, uma “visão em profundidade” da realidade em que se insere o proletariado no Brasil; de outro, o que se poderia chamar de um engajamento estético por meio do qual a natureza da representação se mostra para além de sua superfície.

Desde a publicação do romance *Eles eram muitos cavalos* (Ruffato, 2001), a experimentação formal e uma espécie de transbordamento do real na forma romanescas aparecem como temas de diversos estudos críticos preocupados em definir de que modo a narrativa de Ruffato trabalha a relação do sujeito com a sociedade, a representação do real e a retomada do realismo, a cidade caótica e o caos formal do romance, o projeto político de tematização dos menos favorecidos, antevisto já no título retirado do poema de Cecília Meireles e reiterado pelo autor em diferentes entrevistas. O romance é composto por 69 capítulos mais um capítulo final, sem título, em que figura um quadro negro que preenche todo o interior das margens da folha, encerrando a narrativa com a escuridão da noite — visto que o dia já fora narrado em fragmentos — ou a cegueira de quem teme os barulhos ouvidos na madrugada. A página negra é apenas um exemplo do material diverso e recortado da narrativa, que encontra unidade nas dimensões espacial e temporal que inserem os personagens na cidade de São Paulo, com pequenos eventos espalhados pela metrópole no decurso de um dia.

Para a reflexão que se vem fazendo, interessa notar que *Eles eram muitos cavalos* recusa-se a construir uma visão totalizante da realidade, que se apresenta em pedaços de texto, orações, listas telefônicas e classificados,

relação entre imitação, representação e subjetividade.

criando uma perspectiva lacunar que, a despeito do caos, potencializa a experiência subjetiva de um real vivido e representado em seus restos:

Nesse sentido, a homologia existente entre a obra e o seu objeto de representação, a cidade, é explícita. *Eles eram muitos cavalos* é romance que também se situa no limiar: no limiar entre uma representação realista e um olhar que dilui a realidade em fragmentos caleidoscópicos; no limiar entre a estrutura romanesca e a contística; no limiar entre a reprodução e a denúncia do fracasso social da maior metrópole da América do Sul. (Rocha, 2009, p. 185)

A hipótese de que o romance assume a forma da cidade que, contemporaneamente, mostra-se opressiva e menos sedutora do que parecia aos escritores modernos, não deixa de conduzir à afirmação inicial de Cláudio Magris (2009), para quem o romance deve assumir a experiência da desagregação. Desagregação e totalidade impossível seriam, portanto, definições dos sujeitos e da realidade representada pelo romance e, também, do próprio romance enquanto objeto de representação.

Essas duas dimensões novamente vêm à tona quando se tem em mente o romance *Inferno provisório*, projeto literário que deve ser completado por cinco romances, dos quais quatro foram publicados⁴. Esses volumes, lançados entre 2005 e 2008, enfeixam 32 capítulos ou “histórias”, como prefere denominá-los o próprio autor. Cada história apresenta-se como uma narrativa independente, com a estrutura de um conto, com temporalidade e espaço próprios, de modo que o conjunto e a unidade do romance serão determinados pelos diferentes elos que se estabelecem entre esses enredos, criando um enredo maior, este sim responsável pelo desenho de um retrato do proletariado no Brasil desde os anos 50 do século XX até a realidade contemporânea.

“Uma fábula”, primeira narrativa de *Mamma, son tanto felice*, volume inicial do romance, apresenta o personagem Andrezinho, menino de catorze anos que vive e trabalha na roça, em Rodeiros, Zona da Mata mineira. Na construção do personagem, avulta menos sua condição presente do que a perspectiva de planos futuros, marcada pelo projeto de deixar o espaço rural e trabalhar na cidade:

um dia encorajar, aventurar-se em Ubá, diz-que cidade grande, de amplas modernidades, espiava o ônibus resfolegante na praça, Cataguases-Ubá, janelas pintadinhas de olhos, baixava a canga, iria

⁴ O primeiro e o segundo volumes, intitulados *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*, foram publicados em 2005. O terceiro, *Vista parcial da noite*, é de 2006, enquanto *O livro das impossibilidades* é de 2008.

ainda, deixa estar, arrumava emprego numa fábrica de móveis, ganhava dinheiro, punha um implante de dente-de-ouro na boca, e, depois sim, caçava uma noiva, casava, pois, a que outro fim se destina a vida? (Ruffato, 2005a, p. 24)

A passagem é exemplar daquilo que unirá Andrezinho, os olhos das pessoas que pintavam as janelas do ônibus e os outros personagens do romance: o desejo do trânsito e a sedução que a cidade grande, promessa de um futuro melhor, exerce sobre aqueles que vivem o cotidiano pobre e ordinário dos pequenos municípios do interior de Minas Gerais. Aquilo que está por vir e que não se concretiza marca a definição do personagem, que sempre adia seus planos quando se depara com a necessidade de vender a bicicleta ou com pequenos compromissos — uma partida de futebol, um batizado ou a visita a um familiar. A narrativa termina com a suspensão de uma ação que também não se concretiza e gera expectativa em Andrezinho: após ser apresentado a Salvador por seu irmão, André pergunta a ele o que o moço teria feito para solicitar a ajuda de ambos e a resposta — “Ele não fez nada ainda... Vai fazer...” (id., p. 25) — potencializa a incompletude de quem também não fez nada ainda.

Enquanto o adolescente de Rodeiros é movido pelo desejo de se mudar para Ubá, aqui a maior cidade que cabe no mundo, quase que do tamanho do quintal do menino, como na narrativa de Graciliano Ramos, maiores são os desejos de outros personagens: Cataguases, Rio de Janeiro, São Paulo. A felicidade, nesse caso, passa sempre pelo anseio de um lugar outro, que se mostra no sonho como supostamente menos opressivo do que a realidade presente. Na perspectiva de quem fica, o tempo presente é sempre estagnado, marcado pelo trabalho repetitivo. “Amigos”, a narrativa que abre *O mundo inimigo*, segundo volume do romance, contrasta a visão idílica da cidade-maior que o menino Andrezinho almejava com a vida simples do personagem Luzimar, que, no fim de um dia de trabalho na Manufatora, encontra o amigo Gildo depois de dez anos, agora recém-chegado de São Paulo para passar o Natal com a mãe na cidade de Cataguases. O que chama a atenção de Luzimar e o motiva a procurar pelo amigo é um Fusca 1300 verde, estacionado em frente à casa de Gildo e Gilmar: com placas de São Paulo, sonho de consumo dos jovens de Cataguases, o automóvel é símbolo da prosperidade de Gildo.

A figura de Luzimar é ponto de sustentação de dois contrastes: o primeiro, aquele mencionado entre o sonho de Andrezinho e a realidade de Luzimar; o segundo, a condição de Luzimar, que se coloca como inferior ante a alegria do amigo, sempre desdenhando da

pequena cidade e de seus habitantes. É da fala de Gildo que se projetam as frustrações do amigo que permanece em Cataguases: postura corporal diferente — enquanto Gildo se estende no sofá e ordena à mãe que traga garrafas de cerveja, Luzimar limpa a mão suja de graxa dentro do bolso —, o rapaz insiste em contrapor o desenvolvimento de São Paulo à pasmaceira de Cataguases e, nessa contraposição, a cidade e seus habitantes complementam-se, confundem-se, e o que é uma “merda de cidade” determina uma “merda de vida”:

— Eu tenho pena de você, cara. Pena mesmo, juro... Porque você está fodido... Já estou até vendo: daqui a pouco vêm os filhos, uma feira deles, e você aí, dando duro na fábrica... O salário não chega, eles param de estudar, vão pegar no batente pra ajudar... E você ficando velho... Um dia, quando menos perceber, acabou... é o fim da linha... E que merda de vida você levou cara!, que merda de vida!
(id., *ibid.*)

Na narrativa “Danação”, porém, a concretização da felicidade descrita por Gildo é frustrada na vivência de Zito Pereira. Em extratos temporais que se alternam, aquele em que Zito encontra-se preso na cadeia de Cataguases e a narração de seu passado e dos acontecimentos que o levaram à prisão, Mineiro se mostra insatisfeito com a vida que levava em Diadema, depois de ter saído de Cataguases à procura de sucesso e dinheiro em São Paulo. A inadequação do personagem revela-se na perda da identidade e na consciência de que o sucesso do projeto de trabalhar na cidade grande restringe-se à conquista de pequenos bens e na manutenção de uma vida marginal, já que, em São Paulo, o destino dos imigrantes não passa do desempenho de trabalhos braçais e da vida sem sentido nos subúrbios da metrópole: “Mineiro. Nem nome tinha. Mineiro. Na firma em Diadema, na pensão do Ipiranga. E nem isso, quando percorria, anônimo, a cidade. Gracinha sumiu sem rastros. Seus fins de semana passaram a ser lembranças” (id., p. 139).

De volta a Cataguases, Zito alugou um quarto no Beco do Zé do Pinto, onde reencontra Hilda, seu antigo amor. O casamento, o nascimento dos filhos e a demissão da fábrica em que trabalhou durante quinze anos parecem a realização do destino profetizado por Gildo ao amigo Luzimar. O trânsito Cataguases-São Paulo-Cataguases revela, na verdade, a falência de qualquer possibilidade de mudança na vida dos personagens que migram em busca de trabalho nas fábricas de São Paulo: na derrocada de Zito está, também, a frustração que assombra o sonho do menino Andrezinho em seus projetos por serem concretizados.

Embora o romance se componha por narrativas isoladas, dois elementos garantem a unidade do conjunto: de um lado, a teia de relações que se estabelecem entre os personagens que aparecem em diferentes narrativas – Gilmar, irmão de Gildo, é protagonista de “A demolição”; Hélia, irmã de Luzimar, é personagem de “A solução” e reaparece em “A mancha”, protagonizada por Zulmira, mãe dos dois irmãos; Zunga, também personagem em “A mancha”, é visto em “A homenagem”, segunda história de *Vista parcial da noite*, terceiro volume do romance; de outro, o Beco do Zé do Pinto, espécie de cortiço em Cataguases, por onde grande parte dos personagens já passou e onde tantos outros permanecem, sem muita estrutura sanitária, pagando aluguel por quartos ordinários quase sem mobília, em que se amontoam famílias inteiras.

Diferente do que ocorre com o Naturalismo no Brasil, em que “existe o quadro: dele derivam as figuras” (Bosi, 1997, p. 190), o Beco do Zé do Pinto não funciona como elemento de aglutinação de uma totalidade, determinante dos modos de vida que o compõem. Ainda contrariando o modo de representação naturalista, o espaço do beco não se constrói a partir da descrição de uma vivência coletiva, pelo contrário, no romance de Luiz Ruffato, o Beco é o ponto de refúgio de sujeitos que não são capazes de se enquadrar em uma realidade social menos opressora. Mesmo que como uma espécie de âncora, o espaço aqui se desenha a partir da vivência individual de cada personagem, narrada em cada uma das histórias que compõem o *Inferno provisório*.

Nesse sentido, a proposta de interpretação da prosa de João Gilberto Noll apresentada por Florência Garramuño (2008) pode ser projetada à análise do romance de Ruffato na medida em que este não deixa de concretizar a possibilidade de definir uma literatura que trabalha com “restos do real”. A hipótese levantada pela crítica argentina é de que, na literatura brasileira contemporânea, verifica-se um processo em que a narração, sem permitir um conhecimento completo do real, situa a sua ação em espaços marcados pela opressão, pela fragmentação e pelo estranhamento. Em Cataguases, o Beco do Zé do Pinto é não apenas o ponto em que se encontram os personagens que saíram de Rodeiros, que retornaram de São Paulo ou que nunca conseguiram deixar o interior de Minas, mas também, e, sobretudo, o espaço de onde emanam experiências fragmentárias, unidas apenas pela frustração que carregam em comum e pelo enfeixamento das narrativas no conjunto de um “romance”: “Trata-se de um tipo de escritura que, apesar de tornar evidente os restos do real que formam o material e suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão

de pintar uma 'realidade' completa, regida por um princípio de totalidade estruturante"⁵ (Garramuño, 2008, p. 201, tradução nossa).

Cada uma das trinta e duas histórias que compõem o romance seria, portanto, a representação dos "efeitos que determinadas circunstâncias e acontecimentos (...) produzem sobre as subjetividades presentes no relato"⁶ (id., p. 201-2, tradução nossa). E é justamente na composição e na organização do relato que se coloca uma nova dimensão dessa perspectiva fragmentária da escrita. Nota-se que, ao final de *Mamma, son tanto felice* (Ruffato, 2005a), uma nota do autor chama atenção para o processo de composição do volume, que envolve criações inéditas e narrativas já publicadas:

(é) possível que alguma passagem de *Mamma, son tanto felice*, primeiro volume de *Inferno provisório*, seja reconhecida.

Em verdade, reembaralhadas, aí estão uma das *Histórias de remorsos e rancores* (totalmente reescrita), três de *(os sobreviventes)* (revistas) e duas inéditas. (id., p. 173)

O mesmo "aviso" aparece no segundo e no quarto volumes do romance, com indicações das narrativas inéditas e daquelas que foram retomadas, "reembaralhadas" ou revistas. A interferência da voz autoral, aqui, impõe a percepção de que a própria forma narrativa se coloca como fragmentos de palavra que se organizam no conjunto do romance e garantem a manutenção da ideia de uma escrita em progresso. O fato que se coloca ante essa constatação estende-se para os domínios da escritura e, assim como ocorre com *Eles eram muitos cavalos* (Ruffato, 2001), impõe que *Inferno provisório* seja visto como um romance que se realiza no limiar da forma romanesca com a forma do conto, mais do que isso, na incorporação do conto como parte componente da estrutura romanesca — já que a nota final assume a publicação inicial de algumas narrativas como conto.

Essa estrutura, em que cada "capítulo" assumiria o caráter de uma história independente, onde se mesclam a existência de clímax, a frustração de uma expectativa ou a suspensão do desenlace, faz com que o romance se componha, até agora, de trinta e duas narrativas contra o relógio, modo como Cortázar (1993) define a natureza do conto. São sucessivos contatos diretos com recortes do real — mediados pela subjetividade da experiência — que fazem do romance de Luiz Ruffato uma realização estética que opera a desestabilização dos modos tradicionais de representação ao

⁵ No original: "Se trata de un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidente los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretensión de pintar una 'realidad' completa regida por un principio de totalidad estructurante".

⁶ No original: "efectos que determinadas circunstancias y acontecimientos (...) producen sobre las subjetividades presentes en el relato".

mesmo tempo em que se reveste de um projeto ético comprometido com a problemática de um contexto marcado, na narrativa, por claros índices referenciais.

Em fala que trata da retomada do realismo na prosa contemporânea, Luiz Ruffato contrapõe ao romance burguês formas contemporâneas afinadas a uma nova realidade: “Eu acredito que naqueles momentos em que o romance burguês nasceu, ele precisava ter essa estrutura formal. E hoje você não consegue mais entender o mundo, o universo ou a realidade em que a gente vive, tendo a mesma estrutura, porque o mundo mudou” (Ruffato, 2002, p. 136). A observação de Ruffato impõe que se retorne ao questionamento de Cláudio Magris que abriu esta reflexão: ao que parece, o romance contemporâneo pode não demonstrar indiferença ante o mundo e sua transformação, ao contrário, sua estrutura garantiria uma relação de permeabilidade com o real a partir de uma perspectiva crítica de sua configuração, seja na escrita de seus restos, seja nos restos da própria escrita.

Referências bibliográficas

- BOSI, Alfredo (1997). *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix.
- CALLIGARIS, Contardo (2009). “Imitar e mostrar as pombas”. São Paulo. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 13 ago. p. 2.
- CORTÁZAR, Julio (1993). “Alguns aspectos do conto. Do conto breve e seus arredores”. In: _____. *Valise do cronópio*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. p. 147-237.
- GARRAMUÑO, Florencia (2008). “La opacidad de lo real”. *Aletria*, Belo Horizonte. v. 18, p. 199-214, jul./dez.
- MAGRIS, Claudio (2009). “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify. p. 1013-28.
- PELLEGRINI, Tânia (2007). “Realismo: postura e método”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre. v. 42, n. 4, p. 135-55, dez.
- ROCHA, Rejane Cristina (2009). “Arquitetura dos contrastes: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*”. In: CAMARGO, Flávio Pereira e CARDOSO, João Batista (Orgs.). *Percursos da narrativa brasileira contemporânea: coletânea de ensaios*. João Pessoa: Editora UFPB/Realize. p. 170-88.
- _____. (2007). *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. Tese. (Doutorado em Estudos Literários). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.
- RUFFATO, Luiz (2001). *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo.
- _____. (2005a). *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record.

Juliana Santini _____

- _____ (2005b). *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record.
- _____ (2008). *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record.
- _____ (2002). "Uma escrita para sobreviventes". Entrevista concedida a Analice Martins, Giovanna Dealtry e Tatiana Levy. In: *Palavra*. Rio de Janeiro. n. 9, p. 135-44.
- _____ (2006). *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (2004). "Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea". In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Follain de. (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC-Rio/Ideias & Letras. p. 219-29.
- WATT, Ian (2007). *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido em agosto de 2011.

Aprovado em outubro de 2011.

resumo / abstract

Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea

Juliana Santini

Este trabalho é uma reflexão sobre a representação do real no romance *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato, considerando as proposições de Claudio Magris acerca da forma romanesca moderna e sua possível transformação nas últimas décadas. O objetivo é questionar de que modo o projeto estético do romance incorpora uma visão em profundidade do real, originando um princípio ético de análise e crítica da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: realismo; romance; prosa contemporânea brasileira

Novel and reality in Brazilian contemporary fiction

Juliana Santini

This work is a reflection on the representation of real in the novel *Inferno provisório*, by Luiz Ruffato, considering proposals by Claudio Magris on modern form of novel and its possible transformations in last decades. The aim is questioning the way by which aesthetic project of this novel embodies a deep point of view of real, creating an ethic and critical principle of analysis on contemporary society.

Key words: realism; novel; brazilian contemporary prose