

AS SUTILEZAS DA VEROSSIMILHANÇA E AS VARIAÇÕES DA REALIDADE

THE SUBTLETIES OF VERISIMILITUDE AND THE VARIATIONS OF
REALITY

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

UNESP/Araraquara

RESUMO

Relembrando algumas lições de Victor Giudice, ministradas durante uma oficina de ficção, a autora faz uma reflexão acerca do papel da verossimilhança na elaboração do discurso realista nos diferentes contextos das principais manifestações da literatura realista, desde o romance do século XIX até as narrativas hiper-realistas da pós-modernidade. O ensaio tem por objetivo analisar o conto “O Museu Darbot” como exemplo de arte contemporânea hiper-realista, no sentido que Hal Foster confere a esta denominação, isto é, como arte que adota um modelo de representação que é, concomitantemente, referencial e simulacral.

Palavras-chave: Victor Giudice, verossimilhança, realismo, hiper-realismo, Pós-Modernismo

ABSTRACT

Recalling some of Victor Giudice's lessons during a fiction workshop, the author reflects on the role of verisimilitude in the construction of the realistic discourse in different contexts of the main manifestations of realistic literature from the nineteenth-century novel to the postmodern hyperrealistic narratives. The essay aims to analyze the short story “The

Darbot Museum” as an example of contemporary hyperrealistic art in the sense that Hal Foster uses this denomination, that is, as art that adopts a referential and representational model.

Keywords: Victor Giudice, verisimilitude, realism, hyperrealism, Postmodernism

Em outubro de 1994, participei de uma *Oficina de Ficção*, ministrada por Victor Giudice, na Universidade Federal de Viçosa. O primeiro ponto enfatizado pelo escritor foi a exigência de uma verossimilhança em qualquer texto narrativo. Por mais *nonsense* que seja uma história, dizia ele, é necessário que pareça verdadeira. De acordo com o mestre, a elaboração da verossimilhança começa na primeira linha. O início do texto deve oferecer uma camada mais superficial, de modo que a partir dela o leitor possa ir tirando suas conclusões. Captar o interesse do leitor, enfatizava, é um dos principais desafios. As primeiras frases funcionam como um cartão de apresentação e têm um efeito decisivo na elaboração da verossimilhança.

O segundo ponto considerado por Giudice, que concorre para motivar o interesse do leitor e conferir verossimilhança ao relato, refere-se ao que ele denominou como energia da narrativa. O maior desafio do escritor é não deixar que o relato se torne estático em nenhum momento. São muito mais fortes a curiosidade e o interesse do espectador diante de um quadro que mostra um acontecimento, do que diante de uma natureza morta. A pintura que mostra uma cena tem energia narrativa porque permite ao espectador criar uma história a partir dos elementos apresentados. Assim também, um relato com energia, em todos os níveis, pode mobilizar muito mais o leitor do que um enredo estático.

Giudice analisou vários procedimentos que podem conferir energia à narrativa. Entre eles, destacou o cuidado especial que se

deve dedicar à elaboração do início. Como as cores de um quadro, as primeiras linhas criam um roteiro para a leitura e a interpretação do texto todo, conquistando a cumplicidade do leitor. Recorrer aos verbos de ação nas primeiras linhas é uma estratégia valiosa. Durante a oficina, Giudice analisou inúmeros procedimentos para se criar uma dinamicidade no texto e garantir o interesse do leitor.

As ponderações de Victor Giudice acerca da arte de narrar, guardadas na memória e no meu caderno de notas, sempre ressoam toda vez que me ponho a refletir acerca do realismo na literatura e, mais ainda, neste momento em que me proponho a analisar o papel da verossimilhança no conto “O Museu Darbot”. As propostas de Giudice na oficina sobre ficção configuram um modelo de narrativa realista, cuja marca relevante é a verossimilhança. Curiosamente, porém, verifica-se na obra deste escritor, tal como se pretende mostrar no conto selecionado, um completo deslocamento dos pressupostos que sustentam este modo de narrar.

Tal como havia proposto o escritor em sua oficina, o conto começa focalizando aspectos relativos ao personagem central, mobilizando um virtuosismo arrebatador, pela dinamicidade da narrativa, centrada em fatos e ações do protagonista, se é que se pode atribuir esta classificação ao personagem criado pelo narrador, este sim, o verdadeiro responsável pelos acontecimentos desencadeados, como irá concluir o leitor a partir dos indícios espalhados ao longo das peripécias, até o nó e seu desfecho inesperado. O narrador apresenta o personagem da seguinte maneira:

Jean-Baptiste Darbot nasceu em dezembro de 1872, no sul da França, num vilarejo de dois mil habitantes, entre Arles e Avignon. Filho natural de camponeses, foi criado pelo pároco do local, Padre François Dominic Darbeaux. Na certidão de nascimento, datada de 5 de julho de 1873, o sobrenome aparecia modificado para Darbot. Mas é certo que

o religioso quis dar seu nome ao filho de criação. Dos sete aos quatorze anos, Jean-Baptiste estudou em Arles, numa congregação católica que abrigava meninos órfãos. A partir dali, nunca mais frequentaria outra instituição de ensino. Segundo ele, era vontade do pai adotivo enviá-lo a um seminário para que se iniciasse na vida eclesiástica. Mas o Padre Dominic morreu durante o incêndio que destruiu sua paróquia. Numa pesquisa realizada em 1957, foi encontrado nos arquivos de uma igreja de Arles o registro de um certo Jean-Baptiste Darbeux, numa caligrafia quase ilegível. Tudo indica ser o mesmo Jean-Baptiste Darbot, diante do qual o mundo artístico se curvaria. (Giudice, 1994: 117)

O *incipit* vigoroso, carregado de energia, tem o mérito de colocar desde as primeiras frases do relato o grande paradoxo que constitui a força e o encanto deste conto, todo construído por meio de indícios. Um turbilhão de acontecimentos mobiliza sua atenção do início ao fim. Quando termina, o leitor tem a sensação de ter lido o texto todo num só ímpeto, segurando a respiração, conduzido pela necessidade de encontrar a verdade frágil e fugidia dos acontecimentos e das informações. Aos poucos ele vai entendendo o eixo temático da narrativa, que também constitui a mola principal do mundo contemporâneo, comandado pela mídia e pela indústria cultural. O eixo fundamenta-se no seguinte paradoxo: quanto mais informações, quanto mais detalhes, quanto mais simulacros forem mobilizados num relato, quanto mais energia for investida na elaboração de imagens e na composição da trama, maior será a chance de se apresentar uma mentira como sendo verdadeira.

Retomando minhas notas de aula, é possível invocar as próprias palavras de Victor Giudice, que se referiam à energia narrativa da música, sua grande paixão, para descrever este conto como “uma sucessão de conjunções aditivas e adversativas, de acontecimentos abstratos e sonoros que se alternam a todo momento, captando

a sensibilidade” do leitor, o que concorre não somente para a elaboração da sutileza e da verossimilhança, mas também para a análise irônica que o escritor vai empreender das infinitas variações possíveis da realidade (e, conseqüentemente, da verdade). Aos elementos “abstratos e sonoros” eu acrescentaria as imagens e os componentes plásticos, que dão a principal sustentação ao relato, por meio das descrições minuciosas das telas de Darbot, o personagem pintor, que será lançado pelo narrador ao mundo insólito do reconhecimento e da fama. Perpassadas por uma infinidade de pequenas histórias acerca da vida do pintor e do modo como o narrador foi descobrindo sua obra, as passagens ecfrásticas têm um papel estruturador dentro da narrativa, à medida que vão fornecendo informações relevantes para a compreensão do enredo. É possível constatar também que o narrador induz o leitor a perceber que os mesmos elementos que concorrem para a composição do conto constituem os componentes principais do contexto social, no qual todos estão imersos. Contexto que se revela como um sistema de simulacros.

A VEROSSIMILHANÇA E O PARADIGMA MIMÉTICO

O paradigma mimético, que constitui um dos mais antigos fundamentos da arte no Ocidente, cunhado desde a antiguidade, repousa sobre a confiança no poder da razão em observar, compreender e apreender o universo, os seres e o contexto social, construindo uma duplicação do mundo visível, capaz de transmitir uma imagem totalizante da realidade psíquica e social do homem. Um dos produtos mais bem sucedidos desse ideal mimético é o grande romance do século XIX, do qual Émile Zola e Gustave Flaubert são os principais representantes, embora a valorização do senso de real tivesse começado bem antes deles, com vários escritores do período romântico, como atesta o próprio Zola:

O mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: “Ele tem imaginação”. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica. É que todas as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista (...) ninguém ousou associar a imaginação a Balzac e a Stendhal. Falou-se de suas faculdades poderosas de observação e análise; eles são grandes porque retrataram sua época, e não porque inventaram contos. Foram eles que produziram essa evolução, foi a partir de suas obras que a imaginação deixou de contar no romance. Vejam nossos grandes romancistas contemporâneos, Gustave Flaubert, Edmond e Jules de Goncourt, Alphonse Daudet: seu talento não vem do que eles imaginam, mas do fato de reproduzirem a natureza com intensidade. (1995: 23-24)

Espelhando-se nos cientistas, especialmente nos biólogos, os escritores desse período debruçavam-se sobre a sociedade para observar e entender melhor seus mecanismos, sua estrutura e as suas consequências na formação, na situação e no comportamento dos indivíduos. Disso resultavam mensagens com forte apelo pedagógico, determinadas pelo desejo de esclarecer e conduzir o leitor na compreensão crítica do sistema social. A todo custo o escritor realista precisava evitar qualquer ruído que perturbasse a comunicação. Coerência e objetividade eram as qualidades mais valorizadas do discurso, que deveria primar pela verossimilhança: “já não se trata de estabelecer uma verdade (o que é impossível), mas de se acercarem dela, de darem a impressão da verdade; e esta impressão será tanto mais forte quanto mais hábil for a narrativa” (Todorov, 1979: 95).

A caracterização dos personagens, apoiada na profundidade psicológica, na descrição detalhada de aspectos físicos, de roupas e hábitos, as informações precisas sobre sua história e seu contexto social, que incluíam a ambientação da casa, do trabalho e dos

relacionamentos garantiam a ilusão de real. Corroborando esta ilusão, o enredo bem urdido apoiava-se no encadeamento de acontecimentos solidificados por meio de referências temporais e espaciais bem precisas, articuladas entre si de maneira coerente, o que resultava sempre numa narrativa envolvente e verossímil.

A ilusão de real, de imitação perfeita de um contexto exterior, ou de uma verdade psicológica, tal como propõe o ideário realista apoia-se num determinado número de pressupostos que, por sua vez, fundamentam algumas convenções estilísticas bem marcantes. O primeiro pressuposto, que torna viável a existência dos demais, é a crença num sujeito racional, capaz de observar, conhecer, interpretar e compreender os fatos reais com objetividade e distanciamento crítico. O segundo pressuposto é que a língua constitui um instrumento exterior que pode ser utilizado com a máxima isenção, sem qualquer contaminação entre os elementos envolvidos numa comunicação. O terceiro pressuposto, que decorre dos anteriores, consiste na crença de que, embora o mundo seja rico, diverso, múltiplo e descontínuo, é possível transmitir uma informação legível, coerente e totalizante a seu respeito.

Obcecado pelo desejo de decifrar e iluminar, o autor esforça-se para anular a ambiguidade, a descontinuidade e a contradição, reduzindo ao máximo a distorção entre o ser e o parecer de objetos e de personagens na construção da significância da obra. Todo este esforço, porém, não pode deixar rastros. A principal característica do estilo realista consiste no fato de que a mensagem, bem como os procedimentos utilizados para produzi-la – a enunciação, o modo de narrar e as convenções do discurso empregadas – devem desaparecer.

Para Michel Riffaterre (1984: 102), a diferença entre significação e significância caracteriza a natureza específica do discurso literário. No uso cotidiano da linguagem, os significantes parecem estar colados ao seu conteúdo, como se cada palavra formasse uma unidade

semântica distinta. Na literatura, porém, a “unidade de significação é o próprio texto”. O mais importante não é o significado isolado das palavras. O que determina a rede de significâncias, que caracteriza a obra literária, é a multiplicidade de efeitos de umas palavras sobre as outras ao longo do texto. Esta rede de novos sentidos é o que Riffaterre chama de “significância”.

O principal desafio de um escritor realista consiste na elaboração de uma rede de elementos que possam gerar uma significância, que assegure um efeito de real, sem deixar rastros do seu trabalho. Variados eram os recursos utilizados para assegurar a coerência geral do enunciado. Entre eles estavam o *flash-back*, a recordação, o resumo, a análise da infância dos personagens, da família, da hereditariedade, da tradição. Paralelamente, num sentido inverso, havia inúmeros recursos para antecipar o clímax, preparando a compreensão dos acontecimentos. Pressentimentos, sonhos, pistas espalhadas, profecias e maldições eram recursos utilizados para potencializar os efeitos de verossimilhança na elaboração da significância, auxiliando o leitor na compreensão da intriga e preparando-o para o desenlace.

No intento de conferir maior veracidade ao relato, era comum os narradores atribuírem suas informações a uma fonte confiável, recorrendo a um personagem delegado, “portador de todos os signos da respeitabilidade científica” (Hamon, 1984: 152). A verossimilhança se fortalecia quando uma descrição clínica era feita pela boca de um médico, uma informação estética por meio de um artista ou uma informação religiosa era transmitida por um sacerdote. Além disso, os personagens realistas, como representações do homem em sociedade, raramente eram apresentados sozinhos. A presença de outros personagens, sua contextualização no ambiente social, dava maior veracidade à caracterização dos protagonistas. Outro procedimento que aumentava a coerência, garantindo a legibilidade

e aprofundando a compreensão era a criação de histórias paralelas, engatadas na estrutura maior do texto.

O texto realista era construído por meio de uma multiplicidade de recursos que reforçavam as informações, facilitando as inferências do leitor. Desnudar personalidades e revelar a complexidade das relações sociais era seu objetivo máximo. Todos os recursos mobilizados para a criação dos personagens, desde as características de suas falas, do seu comportamento, do seu figurino, profissão, classe social, entre outros, tinham por objetivo criar o efeito de real. Mas estas escolhas também contribuíam para enfatizar o aspecto pedagógico do texto realista, cujo principal objetivo era esclarecer e conscientizar o leitor, formando uma visão crítica.

RUPTURA E EXPERIMENTALISMO

Na história literária houve diversos momentos de ruptura com o paradigma mimético. Os mais relevantes foram os períodos simbolista e decadentista, seguidos pelo período das vanguardas históricas, no início do século xx. Neste tempo de grandes transformações, a ênfase na subjetividade, a busca de uma linguagem próxima do inconsciente e da fantasia, levaram a uma valorização da criatividade, da fantasia, de referências ao sonho, ao irreal ou aos aspectos obscuros e enigmáticos do mundo e do ser. As novas concepções estéticas desqualificaram o paradigma mimético. Em vez de olhar para uma realidade superficial, visível a olho nu, o artista passou a buscar os aspectos ocultos e desconcertantes tanto do real interno, quanto do contexto social. Surgiram diversas propostas de experimentalismo na linguagem e na estruturação dos textos, que pudessem dar conta dos aspectos complexos da realidade. As narrativas de um James Joyce, uma Virginia Woolf, um Franz Kafka ou um Hermann Broch, entre muitos outros, acabaram levando a uma espécie de deformação das representações miméticas. Ao

contrário do discurso realista, preso às imagens sensíveis do real, a literatura modernista mergulhou o leitor no universo perturbador de imagens relacionados aos aspectos mais incompreensíveis tanto da vida íntima quanto da social.

Os procedimentos experimentais, na primeira metade do século xx, fundamentam-se principalmente nas propostas das vanguardas. Entre eles, destacam-se a fragmentação, a descontinuidade, a enumeração caótica, a multiplicidade de planos narrativos, costurados pela pluralidade de elementos temporais e espaciais, o embaralhamento das paisagens interna e externa nas configurações de personagens e nas ambientações. Tais procedimentos são potencializados por técnicas como o monólogo interior, o fluxo de consciência, as variações constantes do foco narrativo e as combinações cambiantes de discurso direto, indireto e indireto livre, entre outros expedientes narrativos. Embora contaminadas pela ideia de velocidade e de simultaneísmo, que afetaram a percepção do ser humano diante de uma realidade cada vez mais construída pela tecnologia, os procedimentos adotados na narrativa modernista apontavam para a o fato de que uma apreensão racional e totalizante da realidade, tal como preconizada pelo romance realista, tornara-se não somente irrealizável mas até inverossímil.

O advento da psicanálise e das ciências sociais, as teorias sobre linguagem e comunicação, o crescimento dos meios de comunicação de massa, o desenvolvimento de teorias revolucionárias em diversas áreas do conhecimento, como a que trouxe o conceito da relatividade do tempo, na física, entre outras, redundaram numa concepção de realidade cada vez mais complexa, impossível de ser apreendida em sua totalidade:

O romancista moderno sabe da impossibilidade de configurar o mundo em sua totalidade, e quando diz “Não tenho palavras para a minha

verdade”, Max Frisch não só alude à perda da capacidade expressiva, como também ao reconhecimento de estar fadada ao malogro qualquer tentativa de expressar o indizível, podendo aparecer, portanto, apenas partes do todo, sob forma de fragmentos, esboços ou bosquejos. (Rosenthal, 1975: 2)

Rejeitando o paradigma mimético, o romance modernista constrói um universo à parte, incorporando livremente elementos típicos de outras linguagens – da poesia, da filosofia, da psicanálise, do cinema e de outras artes. Explorando o inconsciente, enfatizado os aspectos problemáticos, muitas vezes até absurdos, dos fatos narrados, o romance modernista afirma-se ao mesmo tempo como arte experimental e como forma de conhecimento específico, eminentemente crítico, acerca do ser e do estar no mundo. Uma forma de conhecimento que rejeita a supremacia da razão e se afasta propositalmente da objetividade do discurso científico. Trata-se, portanto de um conhecimento que se constrói pela reflexão subjetiva, pela exploração do inconsciente e pela sensibilidade, que não pretende oferecer explicações lógicas acerca das causas e dos efeitos das experiências humanas. Incapaz de entender e explicar o que conta, os narradores mostram-se frequentemente tão perplexos quanto seus leitores.

Apesar da ruptura trazida pelo experimentalismo das vanguardas, que acabou por estabelecer um estilo modernista de narrativa, outras vertentes realistas continuaram aparecendo no decorrer do século xx, ao lado de obras mais arrojadas do ponto de vista formal. A mais relevante delas foi a narrativa socialista que surgiu na Europa em meados dos anos 1930, como resultado das lutas revolucionárias da União Soviética. Como pregavam os militantes socialistas, a arte deveria colocar-se a serviço da construção de uma nova sociedade. A maioria dos escritores passou a trabalhar para transformar o

homem do povo no herói simbólico desse mundo em construção e para conscientizar o leitor acerca da necessidade de se engajar na luta revolucionária, rumo à transformação social.

A narrativa neo-realista apoiava-se nos mesmos pressupostos que sustentaram a grande literatura do século XIX. Mas a fundamentação teórico-crítica foi deslocada das teorias científicas e filosóficas, principalmente as ideias migradas da biologia, com ênfase no evolucionismo darwinista, para o instrumental teórico surgido com as primeiras configurações do que seriam as ciências sociais, especialmente o marxismo. No lugar de uma crítica geral à sociedade burguesa, enfatizando os costumes degenerados e a hipocrisia, os neo-realistas concentravam suas críticas na luta de classes e na exploração das camadas pobres da população por aqueles que detinham os meios de produção. O instrumental teórico que fundamentava a análise e a crítica social era o materialismo histórico, mas os procedimentos literários eram todos inspirados no romance realista do século XIX.

No Brasil, a tendência neo-realista foi responsável pelo aparecimento do chamado “romance de 30”, rótulo atribuído a um conjunto de obras, como as de Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queirós, que narram de modo crítico as transformações econômicas e sociais ocorridas naquele período, na sociedade brasileira. Com raras exceções, os procedimentos selecionados pelos escritores deste período são inspirados no romance realista tradicional. Isso não impediu, porém, o aparecimento de obras que, apesar do substrato eminentemente crítico, em relação à sociedade, rejeitaram o modelo realista adotando o experimentalismo formal modernista, como é o caso do livro de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*.

VEROSSIMILHANÇA E HIPER-REALISMO

Quando se pensava que a desestruturação da narrativa em todos os seus níveis de composição tivesse fixado um paradigma modernista, que representava uma inquestionável evolução na forma de narrar, eis que retorna, na segunda metade do século xx, o prestígio do modelo realista. À primeira vista parecia que se tratava de mero retorno de uma sensibilidade e de um estilo, que correspondia à volta de uma forma de percepção do mundo.

Entretanto, embora não se possa negar a existência de uma realidade fora do universo das palavras e das mensagens construídas a partir de uma linguagem, tornou-se cada vez mais problemático propor um tipo de discurso fundamentado nos pressupostos que sustentavam a literatura realista. Perdeu-se a confiança tanto no conceito de um indivíduo autônomo, que possa analisar a realidade de um ponto de vista externo, quanto na existência de uma realidade igualmente isenta de contaminação pelos códigos de representação e pelos sistemas de significação que constroem o mundo interior e o mundo exterior ao homem.: “Nunca é, na verdade, o ‘real’ que se atinge num texto, mas sim uma racionalização, uma textualização do real, uma reconstrução a *posteriori* codificada no texto e pelo texto, que não tem ponto de ancoragem, e que é levada na circularidade sem fechamento dos ‘interpretantes’, dos ‘clichês’, das cópias ou dos estereótipos da cultura” (Hamon, 1984: 139-140).

Ao enfatizar a necessidade de produzir uma ilusão de real, por meio de procedimentos especiais na utilização da linguagem, que concorriam para construir um efeito de real por meio da persuasão, a própria literatura realista possibilitou não somente a criação de uma representação muito próxima do que se via como real, mas contribuiu para fortalecer uma consciência do papel e da natureza da linguagem, bem como de sua forma de atuar na construção de significados.

Nossa compreensão do contexto em que vivemos é toda mediada por conceitos, por construções de linguagem, que dão sentido ao universo. No caso da literatura, a relação entre as palavras e as coisas tornou-se ainda mais complexa. Além de obedecer às convenções da língua em que escreve, o escritor também obedece a convenções específicas da arte literária. Chegando ao final do século xx, tornou-se inaceitável a figura de um leitor ingênuo, que confunda a realidade com a sua representação. Por outro lado tornou-se inviável também pensar numa realidade objetiva, que possa ser captada por uma linguagem neutra e transparente:

Distinguir o real do fictício tornou-se problemático, a partir do momento em que se amplia a consciência dos fatos como construções de linguagem, tornando inviável a ideia de referentes que falem por si, passíveis de serem reproduzidos em sua verdade por uma linguagem neutra. Onipresentes nas sociedades capitalistas contemporâneas, os *mass-media* tiveram papel relevante na formação de uma cultura em que os signos assumiram a autoridade do próprio real. (Fernandes, 2011: 24)

Nas últimas décadas do século xx, além dos estudos acerca da linguagem, vários outros componentes do mundo contemporâneo concorreram para mudar o modo de percepção do real, a concepção de sujeito e a compreensão acerca do funcionamento dos diferentes códigos e sistemas de comunicação na elaboração do que se pensa ser o real. “Tanto a realidade do sujeito quanto a realidade de um contexto social e político dependem dos sistemas de linguagem e significação, sendo percebidos pelo indivíduo como construções de ordem cultural e ideológica” (Fernandes, 2011: 27).

O conto de Victor Giudice, “O Museu Darbot”, embora se aproprie dos principais procedimentos explorados pelo paradigma realista não se apoia nos mesmos pressupostos que sustentaram as manifestações

realistas anteriores. Trata-se de uma manifestação muito específica de realismo, ao qual denominaremos de hiper-realismo, que se alinha perfeitamente com outras produções contemporâneas.

Um dos primeiros teóricos a utilizarem o termo hiper-realismo ao abordar as produções surgidas a partir da *pop art*, nos anos 1950/1960, foi Fredric Jameson (1985). Para ele, esta manifestação artística relaciona-se com o pós-modernismo que, na concepção dele, constitui um estilo relacionado ao estágio atual no desenvolvimento do capitalismo. Jameson faz uma leitura muito crítica da arte deste período, relacionando-a com o que denomina como percepção esquizofrênica, que seria uma forma de sensibilidade predominante na sociedade atual, em decorrência de uma série de fatores, inclusive da proliferação, nunca vista anteriormente, dos modos de atuação dos meios de comunicação de massa. Na percepção esquizofrênica, “as continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e poderosamente vívida e ‘material’: o mundo surge ante o esquizofrênico com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória” (Jameson, 1985: 23).

Como o esquizofrênico não consegue ter a experiência de continuidade temporal, vivendo num presente perpétuo, Jameson relaciona a percepção pós-moderna com o “desaparecimento do sentido da história” e com a “fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos”, congelados nas imagens em que o real se transformou (1985: 26).

Outro teórico que trata do hiper-realismo na cultura contemporânea é Jean-François Lyotard (1973), que relaciona esta forma de manifestação artística à simulação fotográfica de um momento, perpassada por significados predominantes nas mensagens midiáticas. O brilho intenso do hiper-real revela o momento como clichê, cuja principal característica é incapacidade de estabelecer

referências temporais, o que constitui um desafio à compreensão da modernidade. Transformando o fluxo temporal, tão importante nas narrativas realistas, em sucessão de imagens, o tempo do clichê rompe com a ideia de progresso, anulando a consciência de uma evolução histórica.

São vários os autores que relacionam o hiper-realismo à forma de produção da cultura na contemporaneidade, na qual o signo é tomado não como algo que remete a um referente, mas como puro simulacro, sem qualquer relação com a realidade. O mais relevante teórico nesta linha de interpretação da sociedade e da arte é Jean Baudrillard (1991). Segundo o sociólogo e filósofo francês, a cultura contemporânea realiza-se em regime de completa simulação, sendo a incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentação sua principal característica.

Seguindo a mesma direção de Baudrillard, alguns autores, entre os quais Hall Foster (2014), explicam o aparecimento do hiper-realismo como tentativa de compensar o desaparecimento do real, por meio de uma construção artificial e exagerada do verdadeiro e da experiência vivida:

Repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também aponta para o real, e nesse ponto o real rompe o anteparo proveniente da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem. (Foster, 2014: 166)

Hal Foster distingue dois modelos de representação presentes no discurso da crítica contemporânea. De acordo com o primeiro,

denominado como referencial, as imagens e os signos estão ligados aos referentes. De acordo com o segundo, denominado como simulacral, as imagens são meras representações de outras imagens. Foster pondera que a representação predominante na arte das últimas décadas se caracteriza por adotar os dois modelos ao mesmo tempo, tal como se verifica na obra de Andy Warhol, especialmente na série intitulada “*Death and Disaster*”, construída com a repetição de imagens chocantes da imprensa. A esta forma de representação simbiótica, que aponta concomitantemente para o real e para suas representações, Foster denomina como “realismo traumático”.

Linda Hutcheon (1991), ao analisar a produção literária da pós-modernidade, também verifica este hibridismo decorrente do uso das duas formas de representação, que configura um modelo de narrativa denominado por ela como “metaficção historiográfica”. Trata-se de um tipo de texto que instaura uma dupla reflexão, abordando o ato de narrar e a realidade histórica. Embora rejeite uma perspectiva transcendental ou absoluta sobre a realidade, enfatizando o caráter não representacional da narrativa, este modelo ficcional propõe uma nova forma de intervenção crítica na realidade, à medida que torna visível ao leitor as inúmeras possibilidades de criação daquilo que ele próprio pensa ser o real. Mesmo quando adota procedimentos típicos da narrativa realista, a obra pós-moderna aponta constantemente para as técnicas de sua composição, para sua própria transitoriedade e para o contexto histórico, sem abrir mão do viés crítico.

As reflexões desses teóricos nos mostram que, na segunda metade do século xx, houve uma mudança da tendência dominante na ficção, que marca o aparecimento da narrativa pós-moderna. As narrativas surgidas com este novo paradigma ficcional dissolvem a união entre significante e significado, libertando o signo de qualquer compromisso com uma representação do real e com uma forma de

conhecimento privilegiado acerca da vida. Segundo Brian McHale (1987), ao contrário dos modernistas, os escritores pós-modernos não desejam suspender nem interromper a representação, por meio da decomposição e deformação da realidade para melhor compreendê-la, mas trabalham a fim de demonstrar que a realidade, como é percebida, não fala por si mesma, sendo sempre significada por meios artificiais. O discurso literário, não tendo qualquer privilégio como fonte de verdade, situa-se como um discurso, entre tantos outros que participam da própria construção do que se conhece como realidade.

A DOMINANTE ONTOLÓGICA

A ficção hiper-realista, uma das vertentes da literatura pós-moderna, é elaborada por meio de uma profusão de clichês realistas. O conto de Victor Giudice, “O Museu Darbot” é um exemplo desse tipo de narrativa, que se constrói por meio do maior número possível de procedimentos típicos do discurso verossímil. Mas, ao contrário do que acontece na ficção realista, os recursos técnicos vão se tornando insuficientes para criar qualquer senso de real, à medida que vão sendo desnudados e desacreditados pelo próprio narrador. Ao elaborar para, em seguida, desestruturar a verossimilhança, faz ressaltar o caráter artificial do próprio relato. O procedimento de construção e destruição simultânea inviabiliza a crença do leitor numa verdade, o que constituía um dos fundamentos da ficção realista.

O primeiro procedimento realista mobilizado por Giudice no conto é o cuidado na elaboração do seu início. O começo de um texto artístico, de acordo com as convenções realistas é de grande relevo por criar um espaço de demarcação de fronteira entre o mundo ficcional e o mundo real, em que se encontra o leitor. O *incipit* tem a função de estabelecer a plausibilidade do mundo a ser criado, por mais estranho

que seja e, desse modo, captar a cumplicidade do leitor. Em outras palavras, o início cria as condições para o discurso verossímil.

Um dos itens que se observa para analisar a coerência na construção de uma narrativa realista é a correlação entre o início e o fim do relato, convenção que é rigorosamente seguida por Giudice. O conto começa e acaba com uma enumeração de dados biográficos sobre o personagem Darbot. Entretanto, o paradigma realista é inteiramente subvertido, uma vez que as informações biográficas do final anulam completamente os dados apresentados no início. Alternando-se com as sensações do narrador, enquanto aprecia as telas de Darbot dispostas no Museu Guggenheim, em New York, na inauguração de uma retrospectiva triunfal do artista, as novas informações sobre o personagem contam uma outra história:

Ceguei bem perto para poder admirar todos os traços daquele rosto iluminado. Sobre as imagens do vidro, eu tornei a ver Tia Zuzu naquela véspera do Natal de 1945. Ela estava atarefada na eterna cozinha, às voltas com uma frigideira de pastéis. Quando eu lhe perguntei quem era Darbot, ela não se deu ao trabalho de olhar minha curiosidade: — O Darbot daquelas maluquices do porão? Aquilo era um caboclinho muito do serelepe, que seu avô empregou na farmácia. E, refletida no cristal da vitrine, Tia Zuzu me contou pela segunda vez, quarenta e nove anos depois, a história do rapaz que chegou de Salvador, ou de Arles, tanto faz, para gastar o pouco tempo de vida que lhe restava, pintando quatrocentas e quarenta e nove marinhas. (...) Aos poucos, a imagem de Tia Zuzu se desfez e eu fiquei só com o auto-retrato de Darbot. (Giudice, 1994: 150)

O brilho das luzes se reflete nas superfícies do vidro, misturando as projeções de imagens vindas do interior, da imaginação e da memória do narrador, com as imagens dos quadros expostos. A artificialidade

sedutora dos simulacros gerados pela exposição, que representa o triunfo das verdades forjadas pelo narrador acerca da história e da obra de Darbot, é captada pelo olhar, enquanto o narrador destrói, em seu pensamento, a biografia que havia criado para o pintor.

Ao contrário do que se relata no final do conto, a biografia simulada no *incipit* apresenta um outro Darbot, por meio de uma longa relação de datas e lugares, aludindo a personalidades importantes do mundo artístico, como Gauguin, Van Gogh e Berthe Morisot. Além de explicar a origem da vocação de Darbot, o contato com os mestres da pintura induz o leitor a pensar no estilo marcante do pintor, que será reconhecido no mundo todo. Se o leitor tem alguma familiaridade com a pintura, ou se procura algumas informações sobre os pintores citados, vai ver que a escolha destes nomes não foi aleatória, pois os impressionistas se caracterizam pela extrema sensibilidade à luz e às cores das paisagens e dos seres do mundo real, configuradas nas impressões transmitidas em suas telas por meio de técnicas que enfatizam as sutilezas e as infinitas variações do real.

À medida que o narrador elabora seu personagem, no decorrer do relato, o leitor vai entrando num mundo marcado pela coerência, deixando-se absorver pela precisão e clareza da linguagem, pela profusão de informações, que vão configurando a persona do pintor nascido na França, no final do século XIX, de onde veio para o Brasil. Um artista desconhecido, que teria trabalhado na farmácia do seu avô e teria deixado um amontoado de telas, que foram descobertas pelo neto do farmacêutico, no porão de uma casa que agora pertencia a uma tia do narrador.

O relato se desenvolve com todas as exigências da verossimilhança, até que o narrador faça sua primeira intervenção desconstrutora. Quando termina os traços biográficos de Darbot, o narrador também informa que o texto apresentado ao leitor até aquele momento, que ele

julgava ser o *incipit* do conto, na verdade era o texto de uma biografia escrita anteriormente e publicada nos catálogos de diversas exposições:

Tirando as atualizações, esse foi o resumo biográfico mimeografado no folheto da primeira exposição Darbot, em 1958, numa galeria da Tijuca e, tal como está, é o que ilustra agora, em 1994, com versões em inglês, alemão, francês, italiano e espanhol, o catálogo de cento e setenta páginas da grande Retrospectiva Darbot, inaugurada há um mês, no Museu Guggenheim, de Nova York. Meu nome aparece como curador da obra de Jean-Baptiste. (Giudice, 1994: 119)

A intromissão abrupta de uma informação trazida para o meio do relato, que já estava bem adiantado, causa o primeiro impacto no leitor, pois destrói a significância que ele vinha elaborando pelas inferências do texto e a substitui por nova possibilidade de interpretação e de compreensão dos fatos. Esta ocorrência vai se repetir ao longo da narrativa inteira, até a última reviravolta, representada pelas informações que contrariam a biografia inicial do pintor. Este processo, que combina construção e destruição do relato, obriga o leitor a refazer, a cada momento, sua compreensão do enredo.

A utilização de um texto de biografia como *incipit* do conto assemelha-se às inúmeras apropriações feitas por artistas *pop*, como Andy Warhol, de imagens e cenas já processadas pelos meios de comunicação. Ao descobrir, de repente, que o narrador se valeu de um texto de outra natureza, ainda que este texto tenha sido escrito pelo próprio narrador, o leitor sente-se enganado. Além disso, o arranjo de dois tipos de textos de natureza diferente numa sequência do mesmo relato faz ressaltar o caráter artificial e autor-reflexivo do conto, o que provoca no leitor uma desconfiança em relação à verossimilhança.

Assim, a cada momento do relato, o esforço de construção de uma narrativa objetiva e coerente vai sendo destruído por informações inesperadas, que quebram a coerência e a previsibilidade do enredo, dois efeitos bastante valorizados numa obra realista. É o próprio narrador que vai desestabilizando a verossimilhança, à medida que aponta para a artificialidade do seu texto e para sua natureza de simulacro.

O brilho apontado pelos teóricos nas imagens hiper-reais também aparece no exagero da produção do texto, resultante do excesso de procedimentos típicos da literatura realista. Uma profusão de recuos no tempo, de resumos, de análises dos acontecimentos, de informações acerca do comportamento e das ações dos personagens, de dados sobre seus familiares, descrições sobre os *marchands*, os compradores das obras e os críticos de arte, tudo isso concorre para a criação de um discurso verossímil. Paralelamente, ocorre uma série de avanços que antecipam o clímax e preparam o desfecho do enredo. Não faltam nem mesmo os personagens que auxiliam nas antecipações, como a Tia Zuzu, que profetiza o sucesso dos quadros, e os personagens portadores de respeitabilidade, como Marianne Bogardus, a *marchand* responsável pelo reconhecimento internacional de Darbot. Do trabalho dela, profunda conhecedora das leis do mercado de arte na sociedade capitalista, que ignora completamente os críticos de arte, vem toda a legitimidade da obra do pintor inventado pelo narrador:

Descrever o trabalho subterrâneo de Marianne equivaleria a redigir um compêndio sobre a arte de vender a Arte. De um certo modo, senti-me um pouco arrasado, uma vez que Marianne Bogardus me parecia capaz de vender qualquer óleo sobre tela, fosse qual fosse a qualidade. Mas com o tempo, ela me provou que não era assim. (Giudice, 1994: 130)

A criação de inúmeras histórias engatadas na estrutura maior do texto, bem como a exploração da energia da narrativa, como havia ensinado Victor Giudice em sua oficina de ficção, constituem outros procedimentos relevantes na elaboração da verossimilhança. Ao contrário, porém, das narrativas realistas, os efeitos de real são sempre provisórios, durando até a próxima informação, que vai desestruturar a significância e apontar para outras possibilidades no enredo.

Tanto a ficção realista quanto a modernista tinham por objetivo fornecer uma análise crítica, em profundidade, do mundo e do ser humano. A narrativa hiper-realista, ao contrário, oferece uma cadeia de simulacros, artificiais e provisórios, que prendem o leitor pelo brilho e pela energia. A frase que serve de epígrafe do conto – “Eles dizem que eu pinto o nada. Mas juro que pintar o nada é um poder concedido por Deus” – funciona como um índice, que mostra o processo de criação dos simulacros. Este processo é o mesmo adotado na elaboração da narrativa. Trata-se de um ícone do modelo de representação do conto. A descrição que o narrador faz do significado e do impacto da pintura de Darbot para ele mesmo, poderia ser aplicada também para definir uma possível impressão do conto sobre o leitor:

o que chamou minha atenção foi a quantidade de telas enfileiradas entre as quatro paredes. Naquele dia me pareceram mais de mil. Não havia uma única emoldurada. Afastei a primeira, limpei superficialmente a poeira com um trapo mais empoeirado do que a tela e admirei a pintura. A luminosidade insuficiente não me permitia uma visão nítida. Arrastei-a para fora e, sob um sol de verão às quatro da tarde, fiquei deslumbrado. Para mim, a pintura não representava coisa alguma nenhuma. No entanto, as cores me feriam os olhos, como se estivessem acesas, concorrendo

com o sol que as iluminava. Era uma luz por baixo de outra. Levei um susto. (Giudice, 1994: 123)

A quantidade de informações e de procedimentos técnicos mobilizados para a composição do conto, que geram uma profusão de imagens também atrai a atenção do leitor, que vai se esforçar para limpar a poeira, imagem do excesso de significados gerados pelo acúmulo de informações, que podem dificultar a compreensão do relato. As imagens não estão emolduradas, isto é, ainda não estão acabadas nem dispostas numa perspectiva prévia, podendo por isso formar uma multiplicidade de outros sentidos, dependendo de como forem manipuladas. Quando consegue olhar melhor para a narrativa, o leitor verifica que ela não representa absolutamente nada. No entanto, fascina pelo brilho e pela intensidade da luz, da energia narrativa mobilizada na criação desta sucessão de simulacros, que geram uma pluralidade de realidades possíveis. Portanto, este nada pode se transformar em tudo. Como ocorreu com as telas de Darbot.

A interpretação acima é sugerida pelo próprio narrador, quando, a certa altura do relato, reescreve a frase anteriormente atribuída ao pintor, para aplicá-la a si mesmo: “Eles dizem que eu vendo o nada. Mas juro que vender o nada é um poder concedido pelo Demônio” (Giudice, 1994: 127).

Vender aqui tem duplo sentido. Em primeiro lugar remete ao fato de que o narrador, como bom discípulo de Marianne Borgadus, tenha se transformado, também ele, num *marchand* de sucesso. Mas vender também se refere ao fato de realizar uma narrativa com tanta habilidade e competência, que consegue mobilizar a cumplicidade total do leitor. Ao subverter as convenções literárias, o narrador induz o leitor a perceber que seu relato não fala somente do nada, isto é, do seu próprio processo de construção, mas fala também de algo importante, mostrando-lhe o modo como seu contexto político,

social e econômico é construído pela profusão de simulacros produzidos pelo sistema de comunicação a serviço do capital. Desse modo, a ficção hiper-realista de Victor Giudice adota um modelo de representação que, embora remeta imediatamente ao brilho de sua própria elaboração, também aponta, de modo sutil, para a pluralidade de mundos criados na sociedade contemporânea.

Quando a verossimilhança passou a ser o principal procedimento para a manipulação de verdades e mentiras que constroem a realidade nacional e internacional do cidadão, à qual ele só tem acesso pelos meios de comunicação; quando até a sua própria identidade é, senão construída, pelo menos percebida a partir dos padrões de comportamento e de individualidade que lhe são ditados pelas novelas, filmes, modas, instituições religiosas e educacionais, noticiários, enfim por fontes de paradigmas sociais e culturais; colocar em cena os mecanismos de elaboração e destruição da verossimilhança ultrapassa a realização de uma narrativa autorreflexiva, pois é também do mundo real, da sociedade contemporânea, que se fala.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (2011). *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica – EDUNESP.
- FOSTER, Hall (2014). *O retorno do real; a vanguarda no final do século xx*. Trad. Célia Euvaldo. Rio de Janeiro: Cosac Naify.
- GIUDICE, Victor (1994). *O museu Darbot e outros mistérios*. Rio de Janeiro: Leviatã. 117-150.
- HAMON, Philippe (1984). “Um discurso determinado”, in Roland Barthes et al. *Literatura e realidade; que é realismo?* Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote. 129-94.

- JAMESON, Fredric (1985). “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. *Novos Estudos*, CEBRAP 12: 16-26.
- LYOTARD, Jean-François (1973). “Esquisse d’une économie de l’hyperréalisme”. *L’Art Vivant*. 36: 9-12.
- MCHALE, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London; New York: Routledge.
- RIFATERRE, Michel (1984). “A ilusão referencial”, in Roland Barthes et al. *Literatura e realidade; que é realismo?* Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote. 99-128.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor (1975). *O universo fragmentário*. Trad. Marlon Fleischer. São Paulo: Nacional; Edusp.
- TODOROV, Tzvetan (1979). *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70. 95-102.
- ZOLA, Emile (1995). *Do romance: Stendhal; Flaubert e os Goncourt*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginarium; Edusp.