



O tédio incompreensível de Julien Sorel, ou sobre a atualidade do realismo

Tauan Fernandes Tinti

Bolsista PNPd-Capes

PPG Letras - Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

<https://orcid.org/0000-0003-3600-230X>

tauantinti@gmail.com

RESUMO

O presente ensaio busca entender e extrair algumas implicações de uma escolha algo enigmática feita por Auerbach no capítulo de *Mimesis* dedicado aos realistas franceses: para discutir o papel fundamental de Stendhal na consolidação do que chama de “estilo médio” ou representação “séria”, Auerbach seleciona uma cena de importância secundária em *O vermelho e o negro*, com o tédio nela professado por Julien Sorel sendo caracterizado pelo crítico como “quase completamente incompreensível sem o conhecimento mais exato e detalhado da situação política, da estratificação social e das condições econômicas de um momento histórico muito definido, a saber, a França pouco antes da revolução de Julho” (AUERBACH, 2002, p. 406). É justamente sobre essa suposta incompreensibilidade que este ensaio se debruça: primeiro, ao apresentar um sentido genérico para a cena que independe do conhecimento tido como pré-requisito por Auerbach, calcado principalmente no estudo de Franco Moretti sobre o romance de formação; na sequência, amparado por um ensaio recente de Jacques Rancière sobre Auerbach, que também se detém sobre as razões para essa curiosa escolha de Auerbach; por fim, com base na concepção do realismo desenvolvida por Fredric Jameson em *The Antinomies of Realism*, o ensaio busca sugerir uma ideia do realismo que se pretende relevante para o presente, e que passa ao largo da retórica do “realismo formal” de Ian Watt.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo; Erich Auerbach; Romance de formação; Realismo formal.

The Incomprehensible Boredom of Julien Sorel, or On the relevance of realism for today

ABSTRACT

The essay at hand aims to both understand and draw some implications from a somewhat enigmatic choice made by Auerbach in the chapter of *Mimesis* on the French Realists: in order to discuss the key role played by Stendhal in the consolidation of the “middle” or “intermediate style”, Auerbach chooses a minor scene from *The Red and The Black*, with the boredom felt by Julien Sorel being then characterized by the critic as “almost incomprehensible without a most accurate and detailed knowledge of the political situation, the social stratification, and the economic circumstances of a perfectly definite historical moment, namely, that in which France found itself just before the July Revolution” (AUERBACH, 2003, p. 455). It is precisely with this alleged incomprehensibility that this essay attempts to deal: first, by presenting a generic meaning for the scene that does not rely on the knowledge assumed as a pre-requisite by Auerbach, mainly following Franco Moretti’s book on the *Bildungsroman*; then, supported by a recent essay by Jacques Rancière on Auerbach, in which the philosopher also dwells on the reasons for Auerbach’s curious choice; finally, based on the conception of realism developed by Fredric Jameson in *The Antinomies of Realism*, the essay attempts to suggest an idea of realism that pretends to be relevant for present times, and which bypasses Ian Watt’s rhetoric of “Formal Realism”.

KEYWORDS: Realism; Erich Auerbach; Bildungsroman; Formal Realism.



1.

Começo este ensaio com uma pequena anedota pessoal, cujo propósito espero deixar claro ao longo das páginas seguintes: “Pronto, agora juro que vou finalmente dar um tempo disso tudo”, foi o que pensei assim que apertei o botão de enviar e encaminhei para meu orientador na época o que eu pensava ser a versão final da minha tese de doutorado. Depois de semanas feitas só de raciocínios e reescritas e referências, foi com um princípio de alívio que pude finalmente olhar ao redor – e perceber, já com uma ponta de decepção, que o mundo não tinha ficado exatamente esperando: a poucos dias do natal, a república em que eu morava já estava vazia, os outros moradores tendo ido visitar suas famílias ou amigos em situações menos monomaníacas do que a minha até então (“depois da tese a gente marca” era como eu costumava desmarcar qualquer coisa naquela reta final). Sozinho em casa por mais alguns dias antes de ir também visitar a família, apelei para o mundo das telas de tamanhos variados, mas não demorou muito até que eu acabasse traindo meu juramento e paquerado a estante de livros. A solução de compromisso foi ler algo que não tivesse relação alguma com a tese, mesmo estando ainda na ressaca daquele conhecido estado de espírito, vagamente paranoico, em que tudo parece ter relação com a tese (não importa o quê, não importa a tese): *O vermelho e o negro* pareceu então uma boa escolha. Sem saber praticamente nada sobre a história da França, ignorei também o subtítulo do livro (“Uma crônica do século XIX”), e passei algumas tardes deitado numa rede devorando as aventuras de Julien Sorel na França pós-napoleônica, me divertindo muito com o modo entre irônico e afetuoso pelo qual o narrador tratava os personagens, mesmo seus favoritos, curioso com relação ao que iria acontecer na história (“será que Julien vai conseguir conquistar Mathilde?” etc.), com uma apreciação renovada pelos tempos em que o romance podia ao menos parecer mais simples, menos ostensivamente cerebral, tendo o enredo como fonte de interesse e assim por diante – em resumo, que nem só de experimentação modernista era feita a literatura, algo que eu tinha em alguma medida esquecido por conta do vórtice modernista pelo qual eu havia sido tragado. Sem ter qualquer intenção de estudar Stendhal, não dei muita importância para o fato de eu ter acompanhado só muito vagamente a subtrama conspiratória envolvendo o Marquês de la Mole e os legitimistas, da qual Julien participa de modo um tanto alheio, estando mais preocupado naquele momento com sua vida amorosa do que com disputas políticas entre facções de nobres. E sem ter aprendido grande coisa sobre a França nesse meio tempo, aliás, devorei pouco tempo depois também *A cartuxa de Parma*, ansioso pela famosa cena do herói Fabrice na batalha de Waterloo (um de seus momentos menos “heroicos”, por sinal), mas sem saber sequer que Napoleão perderia a batalha em questão, a derradeira de sua carreira como general e imperador, conforme vim a descobrir depois.¹

Pois bem. Se me alonguei um pouco demais nessa história pessoal, ao menos a insistência na minha própria ignorância (pelo menos de então) com relação à história da França, como se verá, não foi gratuita. Afinal, algum tempo depois e agora em um contexto mais propriamente

¹ Hoje, eu defenderia retrospectivamente minha ignorância dizendo que confundi as batalhas de Waterloo e Austerlitz – o que honestamente não sei se é uma boa defesa, muito menos se é verdade.

acadêmico, tornei a encontrar aquele capítulo decisivo de *Mimesis* no qual Auerbach posiciona a trinca dos grandes realistas franceses – Stendhal, Balzac, Flaubert – como ponto de culminância do processo de longuíssima duração que ele vinha acompanhando ao longo das várias centenas de páginas precedentes, desde a cicatriz de Ulisses e o sacrifício de Isaac: a consolidação de um “estilo médio”, nem cômico nem propriamente trágico, que, após uma série de avanços descontínuos, rompe definitivamente com a doutrina clássica dos gêneros ao tratar da realidade cotidiana dos comuns com “seriedade”, e não mais obrigatoriamente “de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante” (AUERBACH, 2002, p. 500). Aos acontecimentos cotidianos “levados muito a sério” pelos três romancistas, que são por sua vez representativos da tendência mais geral em questão, soma-se a segunda das “duas características decisivas do realismo moderno”: o pertencimento e mesmo a ligação das vidas e situações narradas (Auerbach diz que estão “submersas”) a uma “época histórico-contemporânea determinada”, que ilumina e expande seu sentido (AUERBACH, 2002, p. 435). Especialmente no caso de Balzac, a vida se mostra “embebida de história” (AUERBACH, 2002, p. 430), com o passado coagulado em trajes, lugares e mentalidades, explicando a situação atual de personagens (como o pai Goriot, que enriqueceu especulando com trigo durante a revolução francesa de 1789) e consequentemente determinando suas trajetórias possíveis. Mas volto a Stendhal, cujos heróis “pensam e sentem contra o tempo” (AUERBACH, 2002, p. 431), sendo incapacitados de realizar suas ambições sem subterfúgios por conta de amarras históricas, resumidas na redução de seus horizontes de ação provocada pela derrota de Napoleão e o consequente rearranjo (temporário) da Restauração dos Bourbon. Com o teto da carreira militar tornado novamente muito baixo para quem não pertencesse à nobreza, Julien vê como única alternativa para subir na vida a carreira eclesiástica, e é por acabar caindo nas graças do abade Pirard, diretor do seminário, que Julien escapa de estudos religiosos para os quais não dava a mínima e se torna secretário do Marquês de la Mole, envolvendo-se amorosamente com sua filha Mathilde etc. Toda essa ligação do presente de Julien com o passado imediato da França se encontra na superfície de *O vermelho e o negro*, e mesmo a relativa fragilidade da ordem social na época da Restauração impregna especialmente a atmosfera do segundo livro do romance, situado já em Paris, com os nobres se sentindo um tanto acuados por seus serviços, como se eles não respeitassem mais a hierarquia até não muito tempo atrás tida como natural e agora pudessem a qualquer momento pegar outra vez em armas – o que, por sinal, acontece em *A cartuxa de Parma*, com o conde Mosca reprimindo uma revolta popular, tratada com uma mistura desconcertante de brutalidade e descaso (STENDHAL, 2012, p. 489-512).

Mas não é por meio dessa superfície ostensivamente histórica – à qual mesmo eu, do alto da minha ignorância de então, tive acesso pela mera leitura do romance – que Auerbach aborda o senso de historicidade nascente no realismo francês (ainda que, claro, nada disso fique de fora do seu argumento). Em “Na Mansão de la Mole”, décimo oitavo e antepenúltimo capítulo de *Mimesis*, Auerbach parte de um breve diálogo situado mais ou menos na metade de *O vermelho e o negro*. Nele, Julien confessa ao abade Pirard o tédio profundo que sente todas as noites no salão de la Mole, ainda que o mero fato de ser convidado a participar deles seja reconhecido como um sinal incontestável de que já havia caído nas graças do Marquês. O interesse de Auerbach nesse



trecho diz respeito menos à psicologia individual de Julien ou à função narrativa da cena no enredo do romance (que é um passo significativo no envolvimento entre o herói e Mathilde, que entreteve a conversa e também se entedia com os jantares) do que, mais propriamente, ao que ele encara como o núcleo histórico do *ennui* em questão – ou melhor, como ele próprio escreve, “seria quase completamente incompreensível sem o conhecimento mais exato e detalhado da situação política, da estratificação social e das condições econômicas de um momento histórico muito definido, a saber, a França pouco antes da revolução de Julho” (AUERBACH, 2002, p. 406). A explicação que se segue, ligada ao caráter francamente reacionário da Restauração, que era sentida já na época como um arranjo insustentável mesmo a médio prazo, é bastante convincente, para dizer o mínimo, com uma espécie de censura autoimposta que impedia qualquer debate mais substancial e relegava o ambiente dos salões a conversas sobre amenidades, que não teriam como não entediar personalidades impetuosas como as de Julien, “jacobino fervoroso e admirador de Napoleão”, e Mathilde, “a verdadeira e sincera representante do sentimento monarquista”, conforme Lukács (1965, p. 131-132) os caracteriza em seu ensaio sobre “A polêmica entre Balzac e Stendhal”. Mas, sem negar o poder explicativo da análise de Auerbach, volto a insistir nos termos algo categóricos que acabei de citar: o “conhecimento mais exato e detalhado” da situação da França da época é, sem dúvida, iluminador – mas sua ausência realmente torna a cena “quase completamente incompreensível”?

Não foi isso o que eu senti ao longo daquelas tardes de leitura com que dei início a este texto. Ao contrário, lembro de ter ficado especialmente envolvido com o romance a partir de seu segundo livro, situado em Paris e ao redor da Mansão de la Mole, com seus salões entediantes e intrigas políticas que para mim pareciam servir como pouco mais do que um pano de fundo para as complicações nas relações entre os protagonistas. Mas, para deixar claro: não quero com isso simplesmente defender algo como a validade da minha experiência particular de leitura – ainda que, vale notar, eu intua que não esteja completamente sozinho em minha ignorância das particularidades da Restauração entre eventuais leitores contemporâneos de Stendhal. Ao invés disso, minha intenção agora é explorar em que sentido a ausência do conhecimento histórico tido por Auerbach como pré-requisito para uma leitura adequada da cena acaba por torná-la “quase completamente incompreensível”. Afinal, aquilo que para ele está em questão nesse ponto é, como eu já mencionei, o “núcleo histórico” do tédio de Julien (e Mathilde), que sem essa bagagem pode por exemplo ser entendido como uma espécie de tédio genérico, cujo fundo seria o de um conflito geracional, talvez vagamente edipiano: dois jovens idealistas que não só não conseguem se encaixar mas virtualmente se opõem ao mundo estático e acomodado de adultos respeitáveis e profundamente desinteressantes. Esse arremedo de explicação, por sua vez, seria uma espécie de duplo engano histórico – mas que ainda assim acerta, quase que por acidente, uma tendência mais geral.

2.

Por partes: o primeiro engano histórico seria relativo à já mencionada situação particular na França da Restauração, enquanto o segundo diria respeito à desconsideração dos salões como espaços reconhecidamente relevantes para o debate intelectual nos séculos XVIII e XIX, e que



em quase qualquer outra situação teriam sido estimulantes para Julien. Já o acerto acidental seria fruto da produtividade simbólica que o crítico Franco Moretti (2020) localiza como uma das linhas de força do romance de formação no livro *O romance de formação*: a da invenção da ideia moderna da juventude como “a parte mais significativa da existência” (*ibid.*, p. 27), definida pela tensão entre, de um lado, a possibilidade de movimentação por diferentes espaços sociais, que se traduz na exploração interior e descoberta das potencialidades próprias do protagonista, não mais necessariamente fadado a repetir a profissão da família; e, de outro, a descoberta “definitiva” da posição social (via profissão, casamento etc.) na qual esse mesmo protagonista pode vir a realizar suas potencialidades particulares. A tensão entre esses dois polos, contida na própria ideia moderna de juventude – que, vale notar, para Moretti surge como resposta simbólica a alterações sociais de larguíssima escala, reunidas sob o nome de “modernidade” – resulta em dois modelos básicos de enredo que reverberam até hoje: o primeiro, inaugurado pelo *Wilhelm Meister* de Goethe e realizado por exemplo nos romances de Jane Austen (*Orgulho e preconceito* em especial), coloca a ênfase no ponto de chegada do processo, com uma “retórica teleológica” orientada pela ideia de “vocação normativa”, com jovens que enfim se encaixam num mundo reorganizado, mas relativamente estável; já no segundo tipo, do qual *O vermelho e o negro* seria para Moretti um exemplo maior, a ênfase recairia no processo de autodescoberta, tendo o final como seu “momento mais *pobre de sentido*”, menos um desfecho do que uma interrupção sempre, no limite, arbitrária (no caso de Stendhal, até “insolente”) do processo, sugerindo em maior ou menor grau a impossibilidade de se encontrar uma posição final verdadeiramente adequada numa ordem social não tão estática quanto as de antes (MORETTI, 2020, p. 32-33).²

Acerto acidental, então, e só relativo: culturalmente alfabetizado por produtos que seguem se alimentando desses dois modelos – de *Malhação* ao último filme do *Homem-Aranha*, passando por *A culpa é das estrelas* e por aí vai³ –, não foi lá muito difícil para mim atribuir um sentido genérico ao tédio de Julien, mesmo sem saber que Stendhal foi um dos primeiros a formalizá-lo, mais próximo do modelo do que de um caso típico qualquer.⁴ Para resumir e seguir adiante: o argumento de Moretti aqui rapidamente esboçado é tanto formal quanto histórico-social, assim como o de Auerbach, mas cada um deles observa processos diferentes; o de Auerbach tem como ponto de chegada a consolidação de um estilo – estilo esse que Moretti toma como ponto de partida para a consolidação de um gênero (o *Bildungsroman*) que se atualiza segundo dois modelos narrativos básicos, facilmente encontráveis em objetos culturais hoje disponíveis. Essa disponibilidade, se poderia sugerir um caráter universal ou essencialista dos modelos em questão, é explicada por Moretti como tendo origens e explicações históricas: são soluções simbólicas para problemas específicos da modernidade, que nunca chegaram a ser definitivamente solucionados em sentido também prático – afinal, o processo de formação do indivíduo e o modo como se dá

² A ênfase é do próprio Moretti, que também usa a expressão “insolentes arbitrariedades de Stendhal”, e que aqui tomei emprestada.

³ Vale notar que hoje em dia as narrativas de formação são normalmente reunidas em inglês no gênero *coming-of-age story*, que é surpreendentemente abrangente e popular.

⁴ Para uma abordagem contra-intuitiva – e, a meu ver, enriquecedora – da relação entre o que normalmente se chamam de obras-primas e os casos típicos tidos como derivativos, cf. MORETTI, 2007, esp. p. 22-35.

sua participação no conjunto da sociedade é um problema que se coloca a cada vez para cada indivíduo num mundo em que ainda existe alguma possibilidade de mobilidade social, mas poucos (talvez nenhum) encaixes perfeitos. O contato continuado com diferentes narrativas que fazem uso desses modelos torna possível atribuir uma função a elementos como o tédio de Julien e mesmo seu sentido básico, genérico em sentido forte, e independente de especificidades históricas da França da Restauração que ultrapassem aquilo que já está presente na superfície do romance de Stendhal como um todo. Mas o sentido em questão, mais do que básico ou mesmo incompleto, é quase que exclusivamente formal. Para a “sociologia das formas simbólicas” (MORETTI, 2007, p. 33) que Moretti propõe, arrisco dizer, talvez isso bastasse (claro, no caso de um não-estudioso de Stendhal); já no caso de Auerbach, creio que nem tanto – e agora vou começar a tentar explicar por quê.

3.

De volta então ao tédio “incompreensível” de *Mimesis* – ou quase. Afinal, não fui o único a estranhar o começo do raciocínio de Auerbach sobre Stendhal, conforme descobri depois. Também o filósofo Jacques Rancière, que volta e meia se debruça sobre as narrativas realistas em seus textos, dedicou boa parte de um ensaio recente sobre Auerbach a explorar os sentidos da mesma citação em torno da qual vim me concentrando até agora. Já de saída, Rancière (2017-2018) chama atenção para a “estranheza” do argumento: não só a ficção não nos ajuda a entender a história em nenhum sentido significativo – ao contrário, o conhecimento histórico é aqui pré-requisito para entender a ficção –, como o fato histórico em questão – i.e. o tédio diante da impossibilidade de se ter conversas não-entediadas nos salões da Restauração – penetra a realidade cotidiana somente por meio de sua ausência. Ou melhor, como escreve Rancière, “A evolução histórica global é a causa ausente que explica porque nenhum aspecto dessa evolução pode tomar corpo no salão do Marquês de la Mole” (RANCIÈRE, 2017-2018, p. 234).⁵ Evolução histórica global como causa ausente: o argumento de Auerbach não era exatamente esse. Afinal, nesse ponto no mínimo duas coisas estão envolvidas: primeiro, o fato de o tédio de Julien não ter seu núcleo histórico explicitado no interior do próprio romance, seja por meio de comentários do narrador, da apresentação dos pensamentos do herói ou de diálogos; segundo, e que é a meu ver o que realmente importa, o fato do núcleo do tédio de Julien ser, ao menos para Auerbach, histórico. Digamos provisoriamente que a falta de explicitação talvez seja nesse caso fortuita, ou ao menos secundária diante da relação profunda entre forças históricas e formas de subjetivação: algum Juliano poderia estar agora se entediando numa intensidade próxima à do tédio de Julien enquanto tenta atravessar as páginas deste texto centrado em uma frase de um livro sobre uma frase de um outro livro, mas seu tédio seria resultado de amarras históricas bastante diferentes.

Voltaremos a essas diferenças mais adiante – mas antes, sigamos mais um pouco com Rancière, que está na verdade sendo astuto nesse ponto: seu argumento não me parece decorrer de

⁵ Vale notar que a tradução de todas as citações não indicadas nas referências é de minha autoria.

alguma incompreensão, mas do fato de que ele está justamente pondo em questão o sentido da “evolução histórica global” que Auerbach toma como o núcleo do tédio de Julien. “Diretório (1795-9), Consulado (1799-1804), Império (1804-14), a restaurada Monarquia Bourbon (1815-30), a Monarquia Constitucional (1830-48), a República (1848-51), e o Império (1852-1870)” (HOBBSAWM, 1981, p. 90-91)⁶: é essa série (resumida) de transformações nos regimes políticos da França que tem em um de seus termos, o retorno dos Bourbon ao poder de 1814 a 1830, uma interrupção forçosa, e que por conta disso não pode tomar corpo no salão do Marquês – ou que nele só pode existir como o vazio de interesse político que se traduz no tédio. Junto com essa “evolução global” da história, digamos, oficial, Rancière enxerga ainda a presença de outras forças, também históricas, e tanto mais subterrâneas quanto ligadas de outro modo à literatura de então: como se as diferenças já não estivessem sutis o suficiente, o acento interpretativo de Rancière se desloca nesse ponto do tédio sendo representado para o ineditismo na representação de sua origem subjetiva, compartilhada com Balzac, Flaubert e a literatura realista como um todo. Ou, como ele mesmo escreve, para entender a centralidade do tédio no capítulo de *Mimesis* sobre o realismo

seria necessária só uma ligeira mudança de foco; o que é socialmente significativo não é tanto que a vida social é entediante seja nos salões da aristocracia decadente, seja nas cidadezinhas pequeno-burguesas provincianas, mas o fato de que o filho de um carpinteiro ou a filha de um agricultor possam experimentar o tédio. O tédio é um artigo de luxo pelo qual filhos de trabalhadores e filhas de agricultores normalmente não podem pagar. (RANCIÈRE, 2017-2018, p. 235)

E essa não deixa de ser outra forma de elaborar aquele conjunto de conquistas representacionais que viemos acompanhando, e que Auerbach chama de “[o] tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial” (AUERBACH, 2002, p. 440). Mas é precisamente nesse ponto que Rancière considera que Auerbach não vai longe o suficiente com seu próprio argumento – pois a passagem desses personagens de camadas sociais inferiores para o primeiro plano da narrativa reorganiza sua estrutura como um todo. Ou melhor, desorganiza, mesmo: a temporalidade da vida cotidiana de pessoas cujas existências seriam de outro modo anônimas perturba a ordem causal de acontecimentos significativos que é característica da organização ficcional desde Aristóteles, já que a própria diferença entre acontecimentos significativos e insignificantes (e conseqüentemente a ideia de necessidade) tende a se desfazer quando o raio de ação dessas personagens deixa de dizer respeito a destinos coletivos (como seria o caso com reis, príncipes ou, agora, super-heróis) e passa a afetar apenas o desenho particular de vidas individuais comuns. Como saber, afinal, qual dos momentos de tédio, angústia, expectativa e decepção foi verdadeiramente decisivo para que Emma Bovary entrasse na fase final da espiral autodestrutiva que termina com seu suicídio? Alguns? Todos? Nenhum? Faz mesmo diferença?

⁶ Trago aqui o resto da frase que reúne a sucessão de regimes citada no corpo do texto: “As rápidas alternâncias de regime (...) foram todas tentativas para se manter uma sociedade burguesa evitando ao mesmo tempo o duplo perigo da república democrática jacobina e do velho regime” (ibid.).



O tédio “quase completamente incompreensível”, uma última vez: sem o “conhecimento mais exato e detalhado” da França, podemos ao menos compreender seu sentido funcional (Moretti); em outro âmbito (o de Rancière), nem esse conhecimento bastaria, já que qualquer sentido do tédio que ultrapasse o da relação com Mathilde (i.e. o do andamento do enredo) se desfaz na mistura com todos os outros momentos insignificantes para compor o desenho de uma vida possível que, se não figurasse em um romance, permaneceria irremediavelmente anônima como tantas outras, todas “embebida[s] de história”, para recuperar a expressão de Auerbach sobre os objetos de Balzac. Acredito que o argumento de Rancière funcione melhor quanto a isso com relação a *Madame Bovary*, já que o caráter excepcional dos protagonistas de Stendhal a despeito de suas origens, reconhecidamente uma herança romântica de um modelo representacional mais anti-go⁷, deixa difícil engolir que seus destinos sejam tão comuns assim. Mas a tensão percebida por Rancière entre dois regimes de temporalidade narrativa – acontecimentos causalmente ordenados de um lado e vida cotidiana insignificante do outro – que leva tendencialmente à dissolução do primeiro regime no segundo, com romances feitos da sucessão mais ou menos desconexa de momentos insignificantes (como em certos contos de Katherine Mansfield), vazios de qualquer tipo de acontecimento ou com uma ação meramente residual (como seria o caso com a maior parte dos romances de Beckett ou Thomas Bernhard), serve de oportunidade para apertarmos uma última volta no argumento, agora a partir de um livro recente de Fredric Jameson.

4.

Nos capítulos iniciais de *The Antinomies of Realism*, Jameson (2013)⁸ também elabora uma concepção do realismo como consistindo numa dinâmica de tensão entre dois “sistemas de temporalidade” – tensão esta que *também* se desfaz, ao longo dos capítulos seguintes sobre diferentes romances, com a dissolução do primeiro no segundo do modernismo em diante⁹: de um lado, haveria o tempo passado das ações completas e já concluídas, que para Rancière corresponderia em linhas gerais à lógica das ações causalmente ordenadas e dotadas de sentido definível – e seria, em termos mais tradicionais, uma concepção bastante idiossincrática do plano da narrativa, diegese ou *récit*. Do outro lado e em conflito constante com esse plano totalizável e em última instância “reificador” – um conceito que, vale notar, não tem nesse contexto apenas as conotações negativas usuais –, haveria uma versão igualmente idiossincrática do plano da narração ou *discourse*, definida pelo presente sempre atualizado da sensação corpórea, avessa a qualquer sentido determinável. É nesse segundo plano ou sistema, chamado por Jameson de a dimensão do afeto, que se situa tudo aquilo que atravanca o andamento regular da sucessão de acontecimentos causalmente ordenados que constituem a dimensão do *récit*: intervenções e

⁷ Algo reconhecido, no mínimo, tanto por Auerbach quanto por Lukács, nos textos já mencionados.

⁸ O que vem na sequência é um resumo um tanto apressado da parte do argumento de Jameson que interessa mais de perto no presente contexto, e que aparece principalmente nos dois capítulos iniciais do livro.

⁹ De seu lado, Rancière costuma situar esse ponto-limite em torno da obra de Virginia Woolf, especialmente a partir de *Mrs. Dalloway* e *As ondas*. Cf. p. ex. RANCIÈRE, 2017, p. 55-77.

comentários do narrador, mas também metáforas descritivas, e mesmo a própria descrição que não seja estritamente funcional e sirva como fonte de interesse em si mesma (o que diria respeito em última instância a quase qualquer descrição que se alongue minimamente); enfeites de função secundária, mas também no limite a própria cena em sua contraposição ao sumário, na medida em que a cena se demora em mostrar aquilo que poderia ser apenas contado – o que, por sinal, recupera e inverte a influente distinção entre *showing* e *telling* de Henry James; o registro sensorial desordenado que é característico do fluxo de consciência, mas também a própria descrição focalizada em personagens específicos, na medida em que ela contribui para a criação de “atmosferas” indefinidas que não pertencem nem à consciência dos personagens, nem aos ambientes efetivamente descritos; e assim por diante. Para meus propósitos nesse ensaio, e deixando de lado boa parte da impressionante (e produtiva) complexidade do argumento de Jameson, o que de fato interessa é a ideia de que “[o] realismo é uma consequência da tensão entre esses dois termos”, logo antes nomeados como “o destino contra o eterno presente” (JAMESON, 2013, p. 26) – e mais, que o “eterno presente”, ou a “dimensão do afeto” em questão, é definido principalmente como o espaço da contingência, não tanto insignificante quanto mais propriamente avesso ao sentido, a começar pela própria caracterização do afeto como o conjunto aberto de sensações sem nome, em contraposição ao conjunto relativamente fechado de emoções definidas (e definitivas) como a raiva ou o ciúme, e que em última instância remetaria aos humores medievais (tudo isso, claro, de acordo com Jameson).

É isso o que nos traz de volta ao argumento que deixei em suspenso algumas páginas atrás e à conclusão deste texto. Escrevi antes que a ausência de uma explicação histórica explícita para o tédio de Julien no salão de la Mole me parecia secundária com relação ao nexos entre forças históricas e formas de subjetivação no argumento de Auerbach. Diante do enorme acúmulo de material histórico ostensivamente disponível na superfície de *O vermelho e o negro*, conforme reforcei no começo da exposição, ele poderia nessa hipótese ter simplesmente preferido um caso mais interessante desse vínculo inédito, já que menos óbvio. Contudo, essa possibilidade reduziria o longo e complexo processo de expansão do horizonte do possível na “representação da realidade na literatura ocidental” (para lembrar o subtítulo de *Mimesis*) a pouco mais do que a consolidação de uma nova retórica da representação, que foi batizada por Ian Watt com o nome célebre de “realismo formal”: a “expressão narrativa” de uma

convenção básica de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1990, p. 31)

Completo, autêntico, funcional, específico: nos termos de Jameson, puro *récit*, o plano onde as coisas podem fazer um sentido que seria no limite decorrente de convenções predeterminadas. Enquanto retórica, o realismo formal não depende de qualquer compromisso entre forma literária e processo social, ou mesmo de preocupações epistemológicas em torno da relação entre representação literária e realidade historicamente determinada – ele só precisa parecer real

para que os romances funcionem. Não me entendam mal: a consolidação do realismo formal é uma conquista representacional inegável, e que certamente tem ligação com o que Auerbach chama de estilo médio ou representação séria – é só que, a meu ver, a questão central do realismo não se esgota nisso, para ele como talvez para nós. Pouco depois de definir o realismo formal nos termos que acabei de citar, Ian Watt escreve que ele “permite uma imitação mais imediata da experiência individual”, o que faz com que conseqüentemente suas convenções exijam “do público menos do que a maioria das convenções literárias” (WATT, 1990, p. 32). Não só literárias, eu acrescentaria, já que nossa educação nessas convenções representacionais e narrativas começa desde cedo, com praticamente qualquer seriado ou filme: o mundo de gladiadores, soldados, plebeus e patrícios romanos protagonizado por uma estrela como Russell Crowe se esfaca momentaneamente quando percebemos a presença de uma calça jeans ou um relógio inexplicável em algum dos figurantes – e essa perturbação súbita é um indício inegável de que a maquinaria do realismo formal segue operando muito depois de sua origem histórica – essa sim, no argumento de Watt, resultante de compromissos entre forma literária e processo social.

Guardadas as proporções, o mesmo se aplicaria à superfície narrativa de *O vermelho e o negro*. Mas a escolha de Auerbach não precisa ser fortuita: o nexo entre forças históricas e formas de subjetivação talvez seja mais profundo justamente quando, por estar ausente ou ter uma ligação indissociável com uma contingência avessa a qualquer sentido definitivo, depende de ser construído pela interpretação – ou, talvez, mais propriamente, inventado –, um vínculo que precisa ser refeito a cada vez, mesmo por um doutorando de férias numa rede, e numa versão especialmente fraca. Por não existir dentro do livro de Stendhal, ele resiste como enigma desde seu “fundador” (AUERBACH, 2002, p. 414), e encontrar uma citação de, digamos, Simone de Beauvoir ou Sartre em um dos vínculos possíveis nada teria do anacronismo frustrante trazido pelo relógio no pulso de um legionário – pelo contrário. A atualidade do realismo, então: se o estilo médio (ou realismo formal) perdeu algo de sua força, seja por conta de sua difusão ou do próprio desenvolvimento das técnicas representacionais desde seu surgimento, o laço que liga absolutamente qualquer um ao movimento coletivo da história continua com a mesma aparência indecifrável – o que, formulado do jeito certo, talvez pudesse fazer as vezes de uma tarefa por realizar.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções (1789-1848)*. Trad. de Maria T. L. Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

JAMESON, Fredric. *The Antinomies of Realism*. Londres; Nova York: Verso, 2013.



LUKÁCS, Georg. “A polêmica entre Balzac e Stendhal”. Trad. de Luís Gazzaneo. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 115-137.

MORETTI, Franco. “A alma e a harpia: Reflexões sobre as metas e os métodos da historiografia literária”. In: **Signos e estilos da modernidade**. Trad. de Maria B. de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 11-56.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. Trad. de Natasha B. Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio do real**. Trad. de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. “Auerbach and the Contradictions of Realism”. **Critical Inquiry**, Chicago, IL, n. 44, p. 227-241, dez. 2017 – mar. 2018.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Trad. de Raquel Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STENDHAL. **A cartuxa de Parma**. Trad. De Rosa F. de Aguiar. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

