

# O Realismo em sala de aula e o chapéu de Charles Bovary / *Le Réalisme en salle de classe et la casquette de Charles Bovary*

*Karol Stefanie Souza Garcia\**

Karol Garcia est professeure de Langues et Littératures françaises et francophones au Département de Lettres Étrangères de l'Université fédérale du Ceará. Elle justifie d'un doctorat en Lettres Modernes (2018) de l'Université fédérale du Rio Grande do Sul et d'un master en Littérature Comparée (2013) de l'Université fédérale de Pelotas.

 <https://orcid.org/0000-0003-2312-2185>

**Recebido** em 21 ago. 2025. **Aprovado** em: 30 out. 2025.

## Como citar este artigo:

GARCIA, Karol Stefanie Souza. O Realismo em sala de aula e o chapéu de Charles Bovary. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 14, n. 4, e7279, dez. 2025. DOI: 10.5281/zenodo.17970287.

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo mostrar como a experiência em sala de aula (a interação com os estudantes e suas reações aos textos literários) pode se revelar um espaço frutuoso para a redação e realização de projetos de pesquisa. Neste caso, apresentamos como uma aula sobre Flaubert desencadeou - além de perguntas muito interessantes - uma investigação com muitas ramificações conceituais. Neste texto, explicamos também alguns elementos-chave para a redação da proposta e a delimitação do corpus do mesmo (textos escritos entre 1836 e 1972). Neste recorte, identificamos, selecionamos e discutimos matérias literárias que apresentem “descrições minuciosas de realidades parciais” (Perrone-Moisés, 2016, p. 89), capazes de produzir o “efeito de real” bartesiano (1984) ou outros resultados. Sem negligenciar a importância do texto literário, sempre utilizamos fragmentos de obras ficcionais nas discussões sobre os procedimentos de narração, as noções de realismo e, principalmente, sobre a relação entre a descrição na narrativa - tema essencial na discussão realista - e a autonomia do campo literário (Bourdieu, 1991).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e ensino; Realismo; Descrição

## RÉSUMÉ

Cet article a pour but de montrer que la salle de classe (l'interaction avec les étudiants et leurs réactions aux textes littéraires) peut se révéler un espace fertile pour la rédaction et la mise en place de projets de recherche. Dans ce cas, nous présentons comment un cours sur Flaubert a déclenché une recherche très riche en problèmes à investiguer. Dans cet article, nous expliquons également le projet formulé à partir de cette expérience et dont l'objectif est d'analyser des fragments de nouvelles et de romans appartenant au réalisme (Mitterrand, 1990) ou ayant un rapport avec les discussions déclenchées par ce sujet, dans les domaines littéraire et théorique. Nous limitons nos études aux textes littéraires produits entre la période de 1836 à 1972. Nous identifions, sélectionnons et discutons des matières littéraires qui présentent des « descriptions minutieuses de réalités partielles » (Perrone-Moisés, 2016, p. 89, notre traduction) produisant des « effets de réel » (Barthes, 1984) ou d'autres résultats. Toujours en utilisant des extraits pour illustrer nos hypothèses, nous proposons à partir de ces fragments de matière littéraire des discussions sur les procédés de narration, sur les notions des réalismes et principalement sur la relation entre la description dans le récit et l'autonomie du « champ littéraire » (Bourdieu, 1991).

\*

 [karolgarcia@ufc.br](mailto:karolgarcia@ufc.br)

*MOTS-CLÉS: Littérature et enseignement ; Réalisme ; Description.*

## 1 Introdução

No momento do ingresso de um professor, em regime permanente, em uma instituição de ensino superior brasileira, exige-se - de modo explícito no estatuto de todas as universidades federais - a realização de atividades de ensino (prática docente em sala de aula), extensão (prática, de preferência em colaboração com os alunos, de atividades junto à comunidade) e pesquisa. Desde minha entrada na Universidade Federal do Ceará, comecei a refletir sobre os campos de desenvolvimento de uma pesquisa. Inicialmente, orientava trabalhos dispersos, seguindo os interesses individuais dos alunos, para ocasiões pontuais como os Encontros Universitários. Depois disso, pensei em elaborar minha própria pesquisa, considerando, sobretudo três aspectos: I. as experiências adquiridas durante o doutorado, II. a exclusão de domínios já estudados por outros colegas e III. a relação entre o tema estudado e os programas das disciplinas de literatura francesa, da I a IV (isto quer dizer da idade média à contemporaneidade).

É preciso dizer, desde já, que a escrita não é um processo em linha reta; ela é constituída por hesitações, página rasuradas, pedaços realocados, leituras que não servem exatamente ao que a pesquisa se torna posteriormente. Desde cedo, observei que o meu público - talvez por se tratar do período da pandemia - realizava efetivamente as leituras do programa. Os alunos chegavam em aula com as perguntas mais interessantes, mais deslocadoras e interagiam como podiam em meio a todos os obstáculos de conexão, plataforma, fones de má qualidade, e a rotina que invadia uma suposta austeridade da sala de aula universitária.

Meu primeiro movimento foi o de retornar à minha tese de doutorado e de encontrar um tema instigante mas pouco explorado. Naquela ocasião, havia me debruçado, entre outras coisas, sobre Jules Vallès et son roman *L'Insurgé - 1871* (1886), sobre a Comuna de Paris. Este autor é, frequentemente, rotulado como realista, aspecto que não foi trabalhado no texto da tese em benefício de outros elementos, como a estrutura heterogênea do romance analisado (que mistura diário, narrativa histórica, excertos de artigo de jornal e outros meios de imprensa, etc.). Decidi, então, começar a pesquisa pelo realismo, mas por qual abordagem? Qual *corpus*?

Em uma primeira seleção do material teórico, uma quantidade enorme de documentos e de perspectivas veio à tona. Diante deste problema, a repetição da metodologia empregada nas minhas pesquisas de doutorado se revelou como uma saída: realizar um recenseamento, entre os

dicionários de língua e os especializados, sobre as palavras *réalisme/realiste*. Este trabalho revelou elementos interessantes, mas se mostrou exaustivo e, finalmente, minha tabela, bem organizada, não parecia me levar a um *problema* de pesquisa.

Paralelamente a este recenseamento, observava com interesse o funcionamento e as temáticas de outros projetos de pesquisa. É preciso dizer que, durante este período, percebi que estamos em um momento de recentralização de nossas preocupações como pesquisadores: o que antes ocupava as avenidas das discussões em ciências humanas e, conseqüentemente do mundo ocidental, perde cada vez mais seu status de predominância. Este movimento é extremamente positivo e provoca o desenvolvimento de temáticas essenciais na sociedade contemporânea: o discurso feminino, a autoficção, o corpo, os estudos *queer*, o discurso decolonial, o antropoceno, a autoria, as relações e movimentações entre as classes sociais e ainda muitos outros. No entanto, estes temas (chamado por alguns - inclusive institucionalmente pelo Ministério da educação - como *temas transversais*) não compuseram minha formação em sua base, mas integravam-se esporadicamente no nível de cursos livres. A este respeito, estabeleci um critérios: o de poder, neste projeto que vai para o seu segundo ano, acolher estudantes, no nível da Graduação e do Mestrado, interessados nesta variedade de possibilidades, mesmo se a relação de orientação viesse a exigir um trabalho de constante atualização (em relação a novos temas, autores e publicações) da parte do professor.

No que diz respeito aos planos de ensino das literaturas, o curso de Licenciatura em Letras - Português e Francês da Universidade Federal do Ceará é bastante desenvolvido. Em literatura de língua francesa IV, por exemplo, em que a temática é Idade Média e Século XVI, a relação entre o período na Europa e seus vestígios na literatura brasileira consta no programa. Em Literatura de Língua Francesa II está igualmente descrito, nos registros do componente curricular, a relação entre a produção literária francesa e o contexto brasileiro do século XIX. É na literatura dos século XX e XXI (Literaturas em língua francesa I) em que se pode melhor utilizar inserir textos da França não hexagonal e/ou de países e autores não-franceses de expressão em língua francesa.

A organização de cursos semestrais exige escolhas e exclusões de autores e de textos. Aqui, limitamo-nos a um percurso de experiência entre a Literatura francesa II e a I em que a cronologia é aplicada inversamente (na matriz curricular, o estudante começa pela literatura contemporânea - I - e avança em direção à Idade Média - IV). No que tange à Literaturas I, sua

delimitação cronológica - o XIX - impõe o estudo do Realismo, ao menos de um *realismo*. Deste modo, escolhemos dois: o de Balzac e o de Flaubert. Explicaremos essa escolha. Primeiramente, é impossível ignorar Balzac e seu comentário no Prefácio da *Comédia Humana* (1842) em que ele coloca a literatura no mesmo nível das ciências de observação biológicas e sociais. Citamos: “Si Buffon produziu uma obra magnífica tentando representar, em um livro, todo o conjunto da zoologia, não haveria de ser feita uma obra desse gênero para a sociedade?”

Neste documento, a palavra *realismo* ainda não é utilizada porque seu emprego ainda não é corrente à época. A revista *Mercure de France* já o havia empregado em 1826 e seu surgimento no debate público é progressivo, mas é com Gustave Courbet e seu “Manifeste sur le réalisme” (1851) que a palavra vai adquirir ainda mais importância. No caso das artes plásticas, Courbet - o realista, é acusado de tomar partido do feio, da feiura. Ele pinta trabalhadores em ofícios populares, camponeses ou tudo aquilo que pertence às paisagens da vida na campanha (como os animais). Além disso, há quadros ditos “vulgares”, como *L’Origine du monde*, 1866. O pintor se torna ainda mais implicado na discussão quando se torna um *communard*. Então, é no domínio da pintura em que a palavra “realismo”, como designação terá, em um primeiro momento, maior coerência. Na literatura, o uso do termo no século XIX é muito amplo, e a crítica demora a compreender - ou a tentar compreender - o seu campo ou suas principais características. Nesse período, o termo serve tanto para designar os românticos, como Hugo e Maupassant, quanto Stendhal. Cada jornalista ou autor de cadernos de estética utiliza o termo conforme a sua própria compreensão. Hyppolyte Fourtoul escreve a respeito de Antony Thouret: “O Sr. Thouret escreveu seu livro com um exagero de realismo, que ele tomou emprestado do estilo do sr. Hugo (*Revue des Deux-Mondes*, 1834). Gustave Flaubert, amplamente conhecido como um autor realista, rejeita esse título (assim como rejeita a República e a Comuna). Depois de termos feito este brevíssimo panorama sobre a falta de consenso no emprego do termo “realismo”, voltamos ao estudo do prefácio de Balzac.

A palavra “representar” e suas derivadas são empregadas dez vezes. A obsessão de Balzac é, ao seguir o modelo da biologia, descrever os homens, as mulheres (as quais ele faz questão de mencionar em suas diferenças em relação ao masculino) e sua relação com o ambiente, com os objetos, etc., tudo o que constitui, finalmente, a vida ou o alvo da observação. O que não escapa aos olhos do escritor é o movimento desses personagens em relação ao ou aos ambientes em que eles vivem ou passam a viver a partir das interações (ou jogos) sociais

(parcerias desonestas, casamentos, sociedades economicas, etc.). Balzac é sempre muito bem compreendido em sala de aula: ele expõe seus objetivos logo no prefácio e os realiza na escrita. Uma vez que os aspectos culturais do século XIX são explicados (por exemplo, no caso de Père Goriot (1835), a arquitetura de uma pensão, as prisões nas colônias, o empobrecimento da aristocracia, o papel dos banqueiros sob Napoleão III), a leitura flui.

Em relação a Flaubert, mesmo se o texto lido em sala é o mais conhecido do autor, *Madame Bovary* (1856), o realismo deste autor é mais moderno do que o de Balzac. Neste último, por exemplo, a descrição uma lareira muito limpa significa a falta de dinheiro para comprar lenha para o aquecimento e, conseqüentemente, a decadência ou a falta de dinheiro do estabelecimento em que se localiza tal aquecedor. Em Flaubert, as relações entre personagens e espaços e personagens e objetos são um pouco mais complexas. Em sua prosa, os objetos tomam uma importância igualmente grande e, às vezes, misturam-se à subjetividade dos personagens de modo essencial para o funcionamento das engrenagens do romance.

## 2 A leitura de excertos em sala de aula e algumas questões

### 2.1 Primeiramente, o bolo de casamento de *Emma Bovary*

Citamos a descrição:

Tinha-se mandado buscar um confeitiro em Yvetot, para as tortas e os nogados. Como ele estava começando na região, caprichara nas coisas; e trouxe ele mesmo, para a sobremesa, uma peça montada que arrancou exclamações. Na base, primeiro, havia um quadrado de papelão azul representando um templo, com pórticos, colunatas e pequenas estátuas de estuque em volta, colocadas em nichos salpicados de estrelinhas de papel dourado; depois, erguia-se no segundo andar um torreão feito de bolo de Saboia, cercado de pequenas fortificações de frutas cristalizadas, amêndoas, passas e gomos de laranja; e, por fim, sobre a plataforma superior — que era um prado verde com rochedos, lagos de geleia e barquinhos feitos de cascas de avelã — via-se um pequeno Amor, balançando-se num balanço de chocolate, cujos dois postes terminavam por botões de rosa naturais, servindo de bolas no topo. (Flaubert, 1856, p. 64)

Em uma aula sobre o realismo, eu trabalhava este excerto e fiz a seguinte pergunta aos alunos: essa sobremesa é bonita? Você vê sobremesas como essa nos casamentos ou festas que vocês frequentam? Para a primeira pergunta, resposta: “talvez”, “não sei”... Os alunos pareciam ter um ponto de interrogação sobre suas cabeças. Para a segunda questão, a resposta foi

imediatamente um “não”. Eu continuava: e se uma sobremesa fosse capaz de provocar exclamações? Seria uma sobremesa de gosto bom? Boa? Feia? O que vocês pensam?

Meus estudantes, sempre atentos à projeção do texto, procuravam entre os outros elementos que compunham o parágrafo a resposta certa. Uma resposta: sim ou não. Por fim, perguntei: *essa sobremesa é um bolo de casamento?* Aos poucos, o desenvolvimento da leitura entre eles e a análise conjunta de trechos em sala de aula transformaram a imagem conservadora do realismo de Flaubert. A manipulação maliciosa das palavras foi compreendida, assim como a relativização da necessidade de uma resposta certa ou errada em literatura. Tudo estava em suspenso e bem elaborado para não ser demasiado claro: *as coisas, a sobremesa, uma peça*. Como definir o que não tem definição? O que é compreensível para o literário não repete sua performance no real. Então, uma estudante fez a pergunta: *“por que se chama isso de ‘realismo’?”* Essa pergunta foi o ponto de partida do projeto proposto.

## 2.2 O chapéu de Charles Bovary

Continuamos com o boné de Charles, que apresentava mais dificuldades de vocabulário e formava uma imagem ainda mais estranha. Citamos:

Mas, quer não tivesse notado o gesto, quer não tivesse ousado imitá-lo, a oração já terminara e o novo ainda segurava o boné sobre os dois joelhos. Era um desses chapéus de forma composta, em que se encontram elementos do gorro de pele, do *chapska*, do chapéu redondo, da boina de lontra e do gorro de algodão — uma dessas pobres coisas, enfim, cuja feiura muda tem profundidades de expressão como o rosto de um tolo. Ovalado e reforçado por barbatanas, começava por três rolos circulares; depois alternavam-se, separados por uma faixa vermelha, losangos de veludo e de pelo de coelho; vinha em seguida uma espécie de saco que terminava num polígono de papelão, coberto de um bordado complicado em cordões, de onde pendia, na ponta de um cordão longo e fino demais, uma pequena cruzeta de fios de ouro, em forma de borla. Era novo; a aba brilhava.

O objeto ou as coisas adquirem, a partir do realismo do século XIX, uma importância cada vez maior no romance. As coisas exprimem. Elas revelam o caráter das personagens, misturam-se a elas, mas não oferecem uma resposta definitiva. Muito pelo contrário, as coisas suscitam a dúvida, pois jogam um duplo jogo. Para concluir com o exemplo do boné, a ideia que ele produz nos faz imaginar um artigo ultrapassado; mas o narrador termina sua descrição dizendo: “era novo; a aba brilhava” (p. 62). O boné é como Charles: o “novato” (termo sublinhado no romance) da classe — e, ao mesmo tempo, o mais velho.

Segundo Roland Barthes, em seu ensaio “Efeito de real”, publicado em *O rumor da língua* (1984), os realistas tiveram de “buscar uma nova razão para descrever” (p. 172). A construção da descrição realista não responde a uma intenção postulativa, a uma ideia prévia do que existe no mundo. Esse realismo de que falamos se desprende da verossimilhança clássica e produz um tecido estrutural em que seus componentes tradicionais — narrador, tempo, espaço, personagem — são invadidos por fragmentos destacados de descrições ou, nas palavras de Barthes, por “detalhes supérfluos” (p. 167). Mas esses detalhes são supérfluos apenas em aparência. Eles são traços expressivos autônomos que produzem uma nova compreensão do verossímil, justamente porque são reinseridos na grande estrutura da narrativa.

### 3 O projeto em curso

Essas experiências com os estudantes levaram à ideia do projeto. O objetivo é estudar fragmentos, como aqueles já mencionados anteriormente, encontrados em contos e romances escritos entre o período de 1836 a 1972. O ano de 1836 marca a publicação de *Os Lírios do Vale* (*Les Lys dans la vallée*), de Honoré de Balzac, obra analisada por Leyla Perrone-Moisés em *Balzac e as flores da escrivainha*. 1972 é a data de publicação de *Les critiques de notre temps* e *Le Nouveau Roman*, obra coletiva organizada por Réal Ouellet, que reúne textos críticos sobre o *Novo Romance*, movimento literário que levou o realismo a um certo extremo (ainda hoje, exploramos as possibilidades do realismo como problema teórico), denominado “realismo objetivo”.

Para isso, selecionamos, catalogamos e colocamos em relação excertos, matérias literárias, “detalhes supérfluos” que apresentam “efeitos de real” (Barthes, 1984, p. 172). Com base nesses fragmentos de matéria literária, propomos discussões sobre os procedimentos de



narração, sobre as noções de realismo e, principalmente, sobre a relação entre a descrição e a autonomia do campo literário (Bourdieu, 1991).

#### 4 A descrição e o detalhe

A decepção provocada por essa contestação da autonomia da descrição, derivada de uma relação imediata entre significante e significado, é ilustrada pela expressão comumente usada para julgar um romance realista: “um livro sobre nada”. Mas os processos de ficcionalização realista — entre os quais figuram as “longas descrições do ambiente” (Dubois, 2000) —, embora ancorados em uma observação quase antropológica, conduzem a um movimento inverso: o da ruptura com a representação mimética. A expressão cunhada por Roland Barthes (1984), “efeito de real”, manifesta uma autonomia do texto literário que, em determinado momento, se desprende de qualquer compromisso com o mundo para afirmar-se como ilusão (Mitterand, 1994).

Segundo Roland Barthes (1984), nessa ilusão referencial, “suprimido da enunciação realista enquanto significante de denotação, o ‘real’ retorna nela enquanto significante de conotação; pois, no exato momento em que esses detalhes são tidos como denotando diretamente o real e/ou designando o real de forma direta, eles nada fazem, sem dizê-lo, além de significá-lo; o barômetro de Flaubert, a portinhola de Michelet, afinal, não dizem outra coisa senão isto: *nós somos o real [...]*” (Barthes, 1984, p. 174, grifo do autor). Essa descrição não preditiva, presente em Flaubert, repousa na quantidade incalculável de objetos sem sentido, sem justificativa. As palavras não são o duplo das coisas — *elas são as próprias coisas*. O conjunto do que é escrito resulta de um jogo entre os elementos que exercem funções estruturais no interior do relato e aquilo que Barthes (1984) chama de “detalhes”: pequenas produções de matéria literária cuja finalidade é operar desvios nos quadros funcionais (narração, intriga, espaço, tempo, personagem).

Nos espaços, nas personagens, nas ações, nos monólogos interiores — o que temos são descrições cheias de fluxos desestabilizadores, de fragmentos que produzem o murmúrio de um realismo que busca escapar, fragmentário, por entre fissuras, dentro das classificações. Barthes (1984) formula a pergunta essencial (em todos os domínios: a história, a crítica e a teoria literária, o ensino e a aprendizagem da literatura e seus métodos): “Tudo, na narrativa, é significativo? E, se não for, se subsistirem no sintagma narrativo algumas zonas insignificantes, qual é, em última instância — se é que se pode dizer assim — o significado dessa insignificância?” (p. 169).



Leyla Perrone-Moisés, em *Balzac e as flores da escrivainha* (1990), se debruça sobre o romance *Les Lys dans la vallée* (1836), de Honoré de Balzac. Em suas trezentas páginas, o narrador relata o caso impossível entre Madame de Mortsauf (casada com um homem que, como o próprio nome indica, está quase morto, mas nunca morre) e o encantador Félix de Vandenesse. A narrativa tem como cenário a vida no campo. A professora, tradutora, escritora, especialista em Barthes e em teoria e crítica literária dedica-se, então, à análise da troca de buquês de flores entre essas duas personagens cujo amor é proibido. Segundo Perrone-Moisés, a descrição e os detalhes dos buquês realizam o laço amoroso — irrealizável e impossível em um nível do “real”, dentro do possível permitido pela narrativa e pela sociedade da época. A descrição, nesse contexto, não é “[...] uma expansão acessória da narração, uma demonstração de virtuosismo ou um ‘efeito de real’; essa descrição nasce da necessidade e corresponde a uma tática de deslocamento, que cumpre a dupla função de qualificar o que não pode simplesmente ser adjetivado e de fazer fluir um não dito que pressiona as personagens e o narrador” (p. 45). Citamos um pequeno fragmento do romance:

Mas já mais acima, algumas rosas de Bengala: [...], os cabelos louros da clemátide em fruto, os delicados colares da cravina de flores brancas como leite, as corimbas das mil-folhas, os caules difusos da fumária de flores rosadas e negras, os gavinhos da videira, os raminhos retorcidos das madressilvas; enfim, tudo o que essas ingênuas criaturas têm de mais desganhado, de mais rasgado — chamas e triplos dardos, folhas lanceoladas, recortadas, caules atormentados como os desejos que se enredam no fundo da alma. Do seio desse prolixo torrente de amor que transborda, ergue-se uma magnífica papoula dupla vermelha, acompanhada de suas cápsulas prontas a se abrir [...] (p. 69).

O vocabulário da botânica e as conotações sexuais que ele pode adquirir saltam aos olhos. Perrone-Moisés ressalta que essas referências sexuais nem sempre são tão evidentes (e que contêm até elementos de confusão. Por exemplo, a enumeração dos detalhes de uma única flor pode conter metáforas que remetem simultaneamente aos órgãos genitais femininos e masculinos). Esse tipo de procedimento narrativo exige uma postura atenta do leitor e a compreensão da complexidade da obra que tem diante dos olhos. Esses detalhes e descrições não são, portanto, “pausas” no fluxo narrativo, “[...] elas contam coisas, [...]. Elas não constituem o lugar onde a narrativa para ou é suspensa [...]. A descrição, aqui, não tem nem o papel de memória, nem o papel de organizador da narrativa, mas um papel produtor: ela produz um texto desejado, consumindo a energia narrativa reprimida pelo código do romance” (Perrone-Moisés, 1990, p. 46).

Com base na reflexão de Leyla Perrone-Moisés, identificamos um procedimento semelhante em Marcel Proust. Na primeira parte de *No caminho de Swann* (1913), o narrador faz surgir, de uma xícara de chá, todo um mundo, extremamente detalhado e em constante movimento. A questão mais debatida a esse respeito é a da memória e de seus mecanismos. Mas, no que se refere à questão dos realismos ou das expressões do realismo, observamos o caráter produtor, realizador — de que fala Perrone-Moisés — da descrição. Em Proust, as palavras se tornam objetos, dos mais simples aos mais complexos. Citamos:

E como naquele jogo em que os japoneses se divertem mergulhando, em uma tigela de porcelana cheia d'água, pequenos pedaços de papel até então indistintos, que, mal são mergulhados, se estendem, se contornam, se coloram, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis — assim também agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e os nenúfares do Vivonne, e as boas pessoas da aldeia com suas pequenas casas, e a igreja, e toda Combray e seus arredores — tudo isso, que ganha forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha xícara de chá. (p. 104, grifo nosso).

Com base na reflexão de Leyla Perrone-Moisés, identificamos um procedimento semelhante em Marcel Proust. Na primeira parte de *No caminho de Swann* (1913), o narrador faz surgir, de uma xícara de chá, todo um mundo, extremamente detalhado e em constante movimento. A questão mais debatida a esse respeito é a da memória e de seus mecanismos. Mas, no que se refere à questão dos realismos ou das expressões do realismo, observamos o caráter produtor, realizador — de que fala Perrone-Moisés — da descrição. Em Proust, as palavras se tornam objetos, dos mais simples aos mais complexos.

Com *Em busca do tempo perdido*, a autonomia da literatura em relação a um “real absoluto” se consolida. O conjunto de livros torna-se, ele próprio, um monumento, como aqueles que abriga em seu interior. Embora o dispositivo desencadeador da memória seja a experiência sensorial (o gosto da *madeleine*), a narrativa surge no momento em que o narrador adormece, quando se encontra entre o estado de vigília e o sono, durante a leitura sobre “a rivalidade entre Francisco I e Carlos V” (p. 50). Essa confusão entre o “real” da vigília e as sensações do sono ocupa o *incipit* e dá origem ao romance.

Os acontecimentos da primeira metade do século XX sem dúvida abalaram a relação entre o homem e a linguagem. Não trabalhamos sob uma perspectiva representacional, mas é preciso reconhecer que as crenças positivas que sustentavam a miragem do progresso se desfizeram. O realismo, segundo Mitterrand (1990), “é de todo o tempo; mas a cada época ele renasce sob uma

*forma nova, que revoluciona, ao mesmo tempo que nossa visão e nossa compreensão do real, a poética das obras*” (p. 59). Barthes (1964), em *Littérature Objective*, explica que o romance realista do século XX abandona a descrição minuciosa do século XIX, que dava conta da visão, do gosto, do olfato, do tato e da audição. O objeto descrito é reduzido à sua aparência (os objetos) e à sua função (as personagens).

Em *Les Gommès* (1953), de Alain Robbe-Grillet, as descrições e os detalhes estão sempre presentes, mas são manipulados de maneira diferente. O romance, classificado como policial, narra a história de um investigador, Wallas, que se desloca a uma pequena cidade para conduzir a investigação de um crime. Todas as categorias do relato são perturbadas. A trama é circular: temos a impressão de que recomeça a cada capítulo. Da mesma forma, os referenciais temporais são alterados; o início da trama, que dura apenas um dia, pode ser confundido com seu fim: a história começa e termina com o assassinato do mesmo personagem. As personagens são quase máquinas, das quais conhecemos apenas os gestos e pensamentos mais superficiais. O espaço é objetivamente circular (cheio de rótulas, cruzamentos, bulevares cujo começo é também o fim e edifícios, ruas e paisagens que se repetem). Os verbos frequentemente remetem aos objetos, aos quais é atribuída a posição central na narrativa. Por exemplo:

Um quarto de tomate, na verdade sem nenhum defeito, cortado à máquina de um fruto de simetria perfeita. A polpa periférica, compacta e homogênea, de um belo vermelho artificial, é regularmente espessa entre uma faixa de casca brilhante e a cavidade onde estão dispostas as sementes, amarelas, bem calibradas, mantidas no lugar por uma fina camada de geléia esverdeada ao longo de uma saliência do miolo. Este, de um rosa atenuado e levemente granuloso, começa, no lado da depressão inferior, com um feixe de veias brancas, uma das quais se prolonga até as sementes — de maneira talvez um pouco incerta. No topo, ocorreu um acidente quase imperceptível: um canto de casca, descolado da polpa em um ou dois milímetros, levanta-se imperceptivelmente. (p. 128-129)

Como o boné de Charles, esse tomate, tão perfeitamente cortado, é improvável no “real” (noção que desenvolvemos durante a realização do projeto). Os detalhes no excerto acima quase não revelam nada: qual é o gosto desse tomate? Seu cheiro? A personagem que o come faz isso de maneira mecânica. De forma coerente, a perspectiva é muito objetiva. Temos a impressão de olhar uma foto ou vídeos que mostram tomates e saladas ideais, sempre presentes nas telas de fast-foods. No entanto, ao final do parágrafo, o advérbio “imperceptivelmente” e “um acidente quase imperceptível” revelam um pequeno defeito, percebido pelo olhar de um narrador atento.

Diferentemente do chapéu de Charles, os elementos que compõem a descrição não possuem uma conotação imediata. O boné expressa, em certo nível, o desconforto de Bovary. Cerca de cem anos depois, a literatura realista esvazia completamente as coisas e realiza a dissolução das categorias do relato. Os objetos não servem mais às metáforas (sejam elas mais ou menos sofisticadas). As palavras estão ali para fazer pensar a perspectiva e suas mudanças na transição do século XIX para o século XX.

A literatura do “real” realiza, então, uma “dupla operação” (Dubois, 2000, p. 16): por um lado, ela estabelece a autonomia do campo literário (um relato que se sustenta sem seguir convenções prévias em relação à representação, mas que constitui, ainda assim, um relato); por outro, cria uma relação estreita com o percurso da instituição literária e suas ramificações. É assim que o poder da descrição e de seus detalhes se transforma simultaneamente em um momento da narrativa e em uma metonímia da totalidade da obra, como um breve desvio que rapidamente retorna à sua linha.

## 5 Conclusion

Por fim, foi no momento em que eu me preparava para as aulas sobre os realismos e as estruturava — seja em relação às leituras literárias, seja em relação às leituras teóricas — que a importância de ler a palavra, cada palavra, saltava aos olhos. A poesia reivindica há muito tempo a importância de suas palavras e o direito à autorreflexividade. Para a prosa, foi necessário mais tempo, daí a importância de Balzac e Flaubert.

Balzac sem dúvida analisou, pintou e fez revelar uma sociedade. Dela, ele extraiu sua matéria, sua *Comédia Humana*, mas é preciso observar que está presente no título de sua obra a palavra “Comédia” — é o literário, o texto, a palavra que regulam a ação encenada. Se Balzac e Flaubert falam do mundo ou dos mundos, eles também os produzem, fazem surgir de suas páginas, paisagens, personagens, objetos, embaraços, alegrias que dependem simplesmente da boa manipulação, da escolha adequada de uma única palavra ou da combinação entre elas.

Leyla Perrone-Moisés menciona, em *Inútil poesia e outros ensaios breves*, que o tempo dedicado à leitura literária atenta é cada vez mais limitado. Os gêneros textuais úteis se espalham por toda parte: no metrô, no celular, no banco, no mercado. Recebemos pedaços de papel que mal atraem nosso olhar. Tentamos repetir esse processo com a literatura, queremos respostas rápidas. Essas respostas, no entanto, só surgem por meio de um longo trabalho formativo e

analítico, no qual todo tipo de reviravolta deve, antes de mais nada, passar pela relação autor – texto – leitor. Por essa razão, propus, no projeto de pesquisa, trabalhar com estudantes de Licenciatura ou Tradução. Segundo minha experiência na UFC, essa é uma etapa da vida em que os aprendizes estão muito motivados para o exercício, para a aprendizagem e ávidos por experiências estéticas de impacto.

<b>CRedit</b>
<b>Reconhecimentos:</b> Não é aplicável.
<b>Financiamento:</b> Não é aplicável.
<b>Conflitos de interesse:</b> Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.
<b>Aprovação ética:</b> Não é aplicável.
<b>Contribuições dos autores:</b> Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Aquisição de financiamento, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Recursos, Software, Supervisão, Validação, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição. GARCIA, Karol Stefanie Souza.

## Referências

- BALZAC, Honoré de. *Les lys dans la vallée*. Paris: Flammarion, 2010.
- BARTHES, Roland. La littérature objective. In: pp 67 - 73. OUELLET, Réal et alli. *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*. Paris: Garnier Frères, 1972.
- BARTHES, Roland. L'effet de réel. In: \_\_\_\_\_. *Essais critiques IV: le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. pp. 167-175.
- BAQUÉ, François. *Nouveau roman*. Paris: Bordas, 1972
- BOUJUT, Michel. *La casquette de Charles Bovary*. Paris: Arléa, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991. pp. 3-46.

DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, 2000

FLAUBERT, Gustave. *Madame bovary*. Paris: Flammarion, 2014.

GRILLET, Alain-Robbe. *Les Gommés*. Paris: Editions Minuit, 1953.

LEYLA, Perrone-Moisés. *As flores da escrivaniinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LEYLA, Perrone-Moisés. Alguns franceses. In: \_\_\_\_\_. *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MITTERAND, Henri. *L'illusion réaliste*. De Balzac à Aragon, Paris, 1994.

OUELLET, Réal et alli. *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*. Paris: Garnier Frères, 1972.

*Encyclopédie*

*Larousse*

Réalisme

Source:

<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9alisme/86007> (27/07/2023)

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 2013.