

## **Olhando através da lupa: realismo e contemporaneidade**

### ***Looking through the magnifying glass: realism and contemporaneity***

André Cabral de Almeida Cardoso

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.  
andrecac@id.uff.br

Claudete Daflon

Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.  
claudetedaflon@id.uff.br

**Resumo:** Por meio do estudo crítico dos contos “Um certo tom de preto”, de *O livro dos lobos* (1994), e “Os distraídos”, de *As palavras secretas* (1998), assim como do romance *Passageiro do fim do dia* (2010), do escritor brasileiro contemporâneo Rubens Figueiredo, propôs-se discutir o realismo na obra do autor, problematizando definições que opusessem a escrita de cunho fantástico àquela considerada realista. Para alcançar os objetivos estabelecidos, junto à revisão do debate teórico-crítico sobre o realismo na literatura brasileira, desenvolveu-se a análise de aspectos que envolvessem a representação do olhar e da observação enquanto elementos constitutivos das narrativas selecionadas. A abordagem proposta possibilitou verificar pontos dialógicos entre o realismo e o fantástico.

**Palavras-chave:** realismo; fantástico; conto; romance; literatura brasileira contemporânea.

**Abstract:** The aim of this paper is to discuss the articulation of realism in the work of contemporary Brazilian writer Rubens Figueiredo, through a critical reading of two of his short stories “Um certo tom de preto” and “Os distraídos”, and of his novel *Passageiro do fim do dia*. We will put into question definitions which oppose fantastic narratives to those considered realistic. Together with a revision of the debates concerning realism in Brazilian literature, we will discuss the representation of the gaze and of observation as constitutive elements of the narratives selected as the corpus of our study.

**Keywords:** realism; fantastic; short story; novel; contemporary Brazilian literature.

Recebido em 24 de maio de 2015.

Aprovado em 10 de agosto de 2015.

## 1 O olhar denso

Logo no início do conto “Um certo tom de preto”, de Rubens Figueiredo, a protagonista-narradora declara: “quanto mais eu olhasse mais eu veria – não parecia haver limites para as descobertas do meu poder de observação” (1994, p. 83). Lida isoladamente, a frase parece a jactância ingênua de uma personagem que não consegue ter uma noção precisa de suas próprias limitações. De fato, esse pode ser um dos sentidos dessa declaração, ainda mais se levarmos em conta que a narradora permanece fixada a conflitos infantis que definem a sua identidade – ou a destroem, já que sua personalidade acaba sendo substituída pela de sua irmã adotiva Isabel, com a qual mantinha uma relação de rivalidade desde que as duas eram pequenas. O conto, portanto, é uma narrativa de aprisionamento em mais de um sentido: primeiro, porque no final a narradora se vê presa dentro do corpo de Isabel e confinada a um hospício; e, segundo, porque ela já estava presa desde o início na sua própria infantilização. O poder de observação – ou, num sentido mais amplo, do olhar – desempenha um papel ambivalente nesse esquema de aprisionamento. Por um lado, ele possibilita uma abertura, um sair de si. Nesse sentido, a experiência do olhar descrita no conto de Rubens Figueiredo se aproxima da experiência do furor trágico que Camille

Dumoulié (2007, p. 18-20) aponta como uma das manifestações do excesso, e que estaria associada ao transbordamento do sujeito rumo a um outro, mas um outro que escapa à linguagem e à racionalização. Ao se gabar de seu poder de observação, a narradora de “Um certo tom de preto” faz uma afirmação excessiva por si só, mas ela se torna ainda mais desmedida se pensarmos no descompasso entre a sensação de potência que a personagem percebe em seu próprio olhar e o seu objeto, uma fileira de formigas na calçada, supostamente avistadas do terceiro andar de um prédio. Essa impressão de descompasso é reafirmada pela impotência da narradora para resistir às investidas de Isabel, que vai aos poucos roubando sua vida, até que, no momento climático do conto, a narradora se percebe sugada pelo olhar de Isabel (um olhar ainda mais potente do que o seu) e passa a viver, contra a sua vontade, no corpo da irmã de criação. A narrativa, portanto, transforma em imagem concreta o sair de si discutido por Dumoulié.

Em “Um certo tom de preto”, o excesso também se manifesta na intensidade do olhar. A narradora acreditava que, “ao ficar parada e em silêncio”, concentrando-se toda na sua observação, “o mundo se tornava meu. Ele se oferecia, estendia as mãos para mim” (FIGUEIREDO, 1994, p. 83). O olhar, portanto, não é apenas um sair de si, mas também uma forma de tomar posse do mundo. Ele é uma potência que pode agir sobre a realidade. É também uma voracidade: “Não sei quando Custódio e Isabel começaram a usar óculos. Tinha algo a ver com a necessidade de ocultar os olhos, isso eu sei. Em seus olhos, havia fome. Garras. Um certo tom de preto. Exercitavam seu poder encarando os professores, e fazendo com que se calassem.” (FIGUEIREDO, 1994, p. 94). Os olhos de Custódio e Isabel, os irmãos adotivos da narradora, são como buracos negros. Dentro desses olhos, há o “certo tom de preto” que dá título ao conto. Por trás do poder da visão se esconde o poder daquilo que não pode ser visto, muito menos nomeado e descrito. O excesso, assim, se reproduz: o olhar quebra o limite entre os seres, torna-se uma força quase autônoma e se investe do inominável e do oculto.

É também sob a égide do oculto que se apresenta o narrador -protagonista de “Os distraídos”, outro conto de Rubens Figueiredo publicado quatro anos depois de “Um certo tom de preto”: “Sempre me admira que tudo se esforce tanto em se mostrar, sempre me espanta que com tamanha sofreguidão todos queiram aparecer. Para mim, esconder-se é a habilidade suprema e manter-se oculto constitui o talento mais

precioso de todos.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 109). Os narradores de ambos os contos compartilham não só o anonimato, mas também a convicção de que o apagar-se, o esconder-se, é uma condição para atingir o máximo poder de observação que lhes possibilitará de fato ver o mundo. Esse processo de apagamento tem um papel central em “Os distraídos”, pois à medida que vai concentrando sua atenção, o narrador-protagonista vai desaparecendo, até se tornar invisível. Como em “Um certo tom de preto”, o olhar aqui também é potência, uma intensidade que cresce a ponto de substituir a presença do personagem. A visão, em princípio, é intensamente subjetiva em “Os distraídos”, uma vez que tudo nos é dado do ponto de vista do narrador. No entanto, também como em “Um certo tom de preto”, essa subjetividade é esquiva, problemática. No conto de 1994, terminamos sem ter certeza de quem narra afinal: essa tarefa pode estar tanto nas mãos da protagonista, que agora habita o corpo de outra pessoa, como de Isabel, que estaria simplesmente delirando ser a protagonista. Em “Os distraídos”, a identidade do narrador simplesmente se dilui, restando apenas o seu olhar, que ele próprio descreve como “pesado” e “opaco” (FIGUEIREDO, 1998, p. 110). No lugar de uma subjetividade idiossincrática, temos apenas a posição de onde parte o olhar e a intensidade da visão, ou mesmo o meio transparente que essa visão atravessa:

Deixei afinal que se esquecessem totalmente de mim, que meu nome se apagasse de suas vozes, e então me senti mais compacto, mais fechado na capa da minha pele, me vi mais inteiro e mais concentrado em mim mesmo do que em qualquer outro momento, certo de que afinal estampava no espaço e gravava na superfície do ar as linhas que me definiam com exatidão e com justiça. (FIGUEIREDO, 1998, p. 112-113)

Ao mesmo tempo, o conto inteiro gira em torno da dicotomia atenção/distração, que é tensionada ao limite e problematizada. Apesar de o protagonista ser considerado distraído por todos à sua volta, os distraídos a que o título se refere na verdade são os outros, as pessoas comuns que enxergam apenas o óbvio e se deixam levar pelo fluxo dos acontecimentos. Para essas pessoas, a atenção é “um exercício fútil, um luxo dispendioso”, pois envolve um distanciamento em relação a tudo aquilo que é útil e prático. Para o narrador, porém, isso representa uma

liberação, a criação de um espaço protegido do resto do mundo, que agora o atravessa sem poder tocá-lo (FIGUEIREDO, 1998, p. 109-110). Trata-se de um espaço quase utópico, não só porque é um não-lugar, mas também porque aponta para a substituição das exigências da produtividade por uma contemplação de efeito puramente estético, já que a atenção permanece sem um objeto específico (o que poderia prendê-la novamente ao utilitarismo, na busca de uma finalidade para o objeto observado) e não parece gerar nenhum conhecimento. De fato, é uma visão utópica desse tipo, centrada na estetização da vida cotidiana e na destruição de uma dinâmica social pautada pela produtividade, que Marcuse desenvolve em *Eros e civilização* (2007) e que Jameson (2007, p. 143-191) associa a uma despersonalização do indivíduo na utopia, o qual seria libertado das particularidades de uma história pessoal e seria substituído por uma consciência que vive apenas o presente, tendo efetuado uma ruptura radical com o fluxo do tempo. Para o narrador de “Os distraídos”, o estado de plena atenção é um ideal a ser atingido, e, para tanto, é preciso o desaparecimento do sujeito: “O sonho do observador é se anular diante daquilo que é observado.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 110).

Tanto “Um certo tom de preto” quanto “Os distraídos” são narrativas fantásticas, uma vez que – seguindo uma definição do fantástico comum entre os teóricos do gênero (ROAS, 2014, p. 30-31; BESSIÈRE, 1974, p. 1-10) – em ambas há a eclosão de um evento que contraria as leis que governam a realidade, apesar de supostamente se passarem no mundo real. A leitura desses contos funciona aqui como ponto de partida para uma reflexão sobre o trabalho de Rubens Figueiredo, uma vez que os livros em que foram publicados representam um momento de transição importante em sua carreira. Seus primeiros romances, *O mistério da samambaia bailarina* (1986), *Essa maldita farinha* (1987) e *A festa do milênio* (1990), são *thrillers* de um humor mais ou menos descompromissado. Por sua vez, *O livro dos lobos* (1994), no qual foi publicado “Um certo tom de preto”, e *As palavras secretas* (1998), no qual apareceu “Os distraídos”, são coletâneas de contos de tom bem mais sério, com forte predomínio do fantástico. A eles se seguem *Barco a seco* (2001), *Contos de Pedro* (2006) e *Passageiro do fim do dia* (2010), em que o fantástico é abandonado em troca de uma forma de narrar cada vez mais realista. Essa passagem da literatura de massa para o fantástico e, finalmente, para o realismo é marcada pela sinopse para a nova edição de *O livro dos lobos* publicada pela Companhia das Letras em 2009. Como informa o catálogo *online* da editora,

Mesmo sem referências específicas quanto à época e ao local em que transcorrem os contos deste livro, o leitor não tem dúvida: eles se passam no mundo em que ele próprio vive. Referem-se a indivíduos reais, que sofrem e fazem os outros sofrerem no confronto diário com perguntas e enigmas dos quais são o objeto, mas não os autores. E a atmosfera aparentemente fantástica em que se movem os personagens é, na verdade, uma tradução realista do sentimento de irrealidade em que vive esse mesmo leitor.

O caráter fantástico da coletânea é apagado, ou apresentado como um elemento ilusório (o livro seria apenas “aparentemente” fantástico). O que interessa seria a representação de um mundo real facilmente reconhecível pelo leitor, que também se vê livre de qualquer ambiguidade quanto ao caráter representativo do texto: ele não “tem dúvida” de que o mundo apresentado em *O livro dos lobos* é o seu próprio mundo. O estranhamento, que é um dos efeitos básicos da literatura fantástica, é substituído por um reconhecimento. Na verdade, o próprio fantástico se transforma num elemento representativo, traduzindo o “sentimento de irrealidade” que o próprio leitor experimentaria em seu cotidiano.

Como a sinopse faz parte do material promocional do livro, é de imaginar que a editora acredite que o público leitor estará mais aberto a narrativas realistas do que a narrativas fantásticas. Ela também ajuda a reformular a imagem de Rubens Figueiredo como escritor. Situada entre a publicação de *Contos de Pedro* e o romance *Passageiro do fim do dia*, ela confirmaria a guinada do autor, separando sua fase fantástica de sua fase realista, ao mesmo tempo que parece embaralhá-las ao propor o fantástico de *O livro dos lobos* como uma espécie de vertente do realismo. Essa tentativa de manter distintos esses dois modos de escrita, porém, não resiste a um exame mais cuidadoso que leve em conta as reelaborações contemporâneas do realismo e suas ligações históricas com o realismo do século XIX. Do mesmo modo, uma análise da obra de Rubens Figueiredo pode mostrar que a cisão absoluta entre uma fase fantástica e outra realista em sua escrita pode ser enganosa, deixando de lado importantes continuidades entre as duas, principalmente no que diz respeito a uma dinâmica do olhar e da observação que dá unidade a um corpo ficcional aparentemente muito diversificado.

## 2 A pertinência da discussão

Explorar as orientações assumidas na obra de Rubens Figueiredo com base no estudo crítico, em especial, do romance *Passageiro do fim do dia* significa, entre outras coisas, retomar a discussão acerca do realismo na literatura brasileira contemporânea. A diversidade de trabalhos a respeito do tema atesta por si só sua relevância e complexidade, tornando improvável a convergência em um posicionamento único ou hegemônico. Assim, a recuperação de argumentos da crítica literária pode, num movimento reflexo, contribuir tanto para novos encaminhamentos do debate quanto para o desenvolvimento da recepção especializada a publicações de Rubens Figueiredo.

Não se pode perder de vista que a contenda em torno das relações da literatura com o “real” no Brasil se estabeleceu, ainda num primeiro momento, em relação aos caminhos que foram tomados pelo realismo no contexto nacional, especialmente pela preferência por uma orientação naturalista. Nesse sentido, ao considerar a repercussão no país de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, Brito Broca destaca texto publicado na *Gazeta de Notícias* de 12 de abril de 1878 por Machado de Assis. Na publicação já bastante conhecida, são assinalados negativamente aspectos que o escritor compreende como danosos para o desenvolvimento das letras nacionais. A importância do artigo de Machado revela-se na repetição de seus argumentos entre antagonistas do naturalismo, como sustenta Sônia Brayner (1973), e poderiam ser resumidos a quatro pensamentos básicos: a preocupação excessiva com os aspectos físicos e os sentidos; a preferência por ambientes viciosos; a preocupação em descrever casos excepcionais e patológicos (em especial os sexuais); e o potencial corruptor dos costumes.

Se para Nelson Werneck Sodré o naturalismo teria sido tão somente um episódio, tanto por sua brevidade no século XIX quanto pela permanência de elementos românticos em suas principais obras, Flora Süssekind detecta uma indesejável persistência. *Tal Brasil, qual romance*, publicação da dissertação de mestrado da autora, representou o veredicto da recorrência do naturalismo em nossas letras. Ao tratar o movimento como uma ideologia estética, a estudiosa identificou repetições que apareceriam com algumas variações: seja sob a forma dos estudos de temperamento, no século XIX; dos ciclos, na década de 1930; ou dos romances-reportagem dos anos de 1970 (SÜSSEKIND,

1984, p. 198). Além disso, a produção naturalista, em sua aspiração pelo estabelecimento de uma identidade nacional, não comportaria rasuras próprias ao literário e estaria, portanto, associada ao empobrecimento do romance reduzido a uma “linguagem-só-transparência” (SÜSSEKIND, 1984, p. 34). Essa transparência apareceria ainda associada ao que a pesquisadora chama de “estética do visível” ou ainda de obsessão pela “visibilidade” do literário:

Quer se trate de uma obra do fim do século, dos anos Trinta ou da década de Setenta, é dominante a correlação da atividade literária com as ações contidas em verbos como “retratar”, “ver”, “olhar”, “enxergar”. Todas essas correlações lançam a literatura no campo da ótica, da fotografia, da visão. É essa analogia que permite ao naturalismo a obtenção de um efeito ótico e ideológico de *identidade*. (SÜSSEKIND, 1984, p. 99)

A premência do visual aparece, pois, como procedimento subordinado ao estabelecimento de identidade. Em outras palavras, a apreciação negativa do naturalismo, nesses termos, também representou um balanço desfavorável da literatura brasileira do qual escapariam apenas alguns autores que não tivessem se associado a essa “ideologia estética”. É necessário ponderar que posições categóricas como essas correm o risco de desencorajar estudos sobre obras que se enquadrem numa moldura naturalista, ocasionando certo *retraimento* crítico e, conseqüentemente, a ausência de novas propostas de reflexão. Além disso, reforça-se o caráter pejorativo da designação realista-naturalista.

Karl Erik Schøllhammer, em 2002, traz a público o texto “À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”, em que declara a existência de novos rumos criativos associados ao realismo: “Hoje, é fácil perceber uma nova evocação de ‘realidade’ nas tendências expressivas da literatura e das artes, que procura criar efeitos de ‘realidade’, na transgressão dos limites representativos do realismo histórico.” (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 78). O pressuposto de que a literatura vinha se apropriando de técnicas de representação dos meios visuais orientou e justificou a escolha de *The Return of the Real*, do estudioso de arte Hal Foster, para a fundamentação teórica que se observa também no livro *Ficção brasileira contemporânea*, de 2009, no qual Schøllhammer argumenta haver na ficção nacional uma reinvenção



do realismo que comporta formas expressivas decorrentes da “urgência de falar sobre e com o real” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15). Já em 2012, o pesquisador propõe em sua leitura da prosa contemporânea a existência de um realismo afetivo que não se confunde com o realismo representativo e que corresponde a “efeitos de realidade que se dão por aspectos performáticos da escrita literária”, com a finalidade de “entender as experiências performáticas que procuram na obra a potência afetiva de um evento e envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo.” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 143, 145). A discussão teórico-crítica assim desenvolvida revela que a necessidade de revisão do realismo histórico ecoa na reflexão conceitual sobre a situação contemporânea.

Ana Cristina Chiara indaga, em publicação de 2001, sobre “a possibilidade de se lerem os romances naturalistas deslocando-os dos argumentos usuais da crítica.” (CHIARA, 2001, p. 16). E já em 2004, avança sua reflexão, em artigo intitulado “O real cobra o seu preço”, e a respeito da produção contemporânea afirma que “[n]o caso da literatura brasileira, das sociedades periféricas, muitas vezes, o senso do real assume esta força à qual se curva a espinha do artista.” (CHIARA, 2004, p. 31), ao mesmo tempo que considera particularidades em relação ao naturalismo do século XIX expressas na diferenciação e diversidade dos tratamentos estéticos. O interesse pelo assunto justificou, ainda, a organização em 2012, em coautoria com Fátima Cristina Dias Rocha, de coletânea de artigos sobre “realismos”, em cuja introdução as organizadoras declaram:

A grande questão da contemporaneidade é que a base da paixão pelo real como motivação da pergunta “como dizer o mundo que nos cerca?” vinha da crença de que o real era passível de ser representado pela linguagem, da confiança da existência de obras que expressariam mais “verdadeiramente” o mundo real e da compreensão de que o mundo ficcional e a experiência humana mantinham entre si relações homólogas. Todavia, agora essas certezas encontram-se abaladas e as fronteiras entre realidade e ficção estão confusas. (CHIARA; ROCHA, 2012, p. 24)

Trata-se de assumir, por conseguinte, a contemporaneidade da discussão sobre o realismo sem cair em velhas armadilhas críticas.

A problematização passa pelo questionamento tanto de processos de valoração apriorística da obra considerada realista (tornando o realismo-naturalismo uma marca literária negativa) quanto da simplificação que estipula limites definidos para o que se considera realismo, especialmente quando se trata de apresentá-lo em oposição ao fantástico. Nessa chave, o estudo da obra de Rubens Figueiredo mostra-se não só oportuno, mas relevante para a compreensão das possibilidades representadas pela ficção contemporânea no que diz respeito aos exercícios do realismo.

### 3 Um olhar realista?

É significativo que *Passageiro do fim do dia* se abra, justamente, com uma evocação da distração:

Não ver, não entender e até não sentir. E tudo isso sem chegar a ser um idiota e muito menos um louco aos olhos das pessoas. Um distraído, de certo modo – e até meio sem querer. O que também ajudava. Motivo de gozação para uns, de afeição para outros, ali estava uma qualidade que, quase aos trinta anos, ele já podia confundir com o que era – aos olhos das pessoas. (FIGUEIREDO, 2010, p. 7)

Pedro, o protagonista do romance, é rotulado logo de saída como um distraído, como se ele fosse um eco, ou mesmo uma nova realização, do narrador de “Os distraídos”. O que era um ideal no conto, porém, vem à tona novamente no romance como uma negatividade: o objetivo do personagem, agora, seria não ver, não entender, não sentir. Ou seria apressado demais ver na primeira frase do romance um objetivo a ser atingido? O uso do infinitivo parece dar aos verbos o caráter de comando, mas certamente essa não é a única leitura possível: o infinitivo tem algo de indeterminado, de suspensão no tempo, de um apagamento de sujeito e objetos. Não ver o quê? Por outro lado, a maneira como Pedro é encarado pelas outras pessoas e a proposição da tendência a se distrair como uma característica definidora do personagem repetem em tudo a situação do narrador-protagonista do conto de 1998, e a mesma tensão entre distração e atenção que ele desenvolve. Isso se dá porque a resposta para a pergunta a respeito do que deve ser visto permanece em aberto. Ela pode apontar para todos aqueles elementos puramente utilitários que estão ligados a uma integração conformista à ordem social e que, por isso mesmo, devem ser rejeitados em troca de uma atenção

mais desinteressada, de uma verdadeira observação. Ou seja, o não ver equivaleria a uma desatenção ao cotidiano prático e poderia dar acesso a uma forma mais interessante de observação (mais adiante, é a falta de atenção aos detalhes práticos do curso de direito que será apontada como o motivo para o protagonista do romance desistir da faculdade). O retorno em forma de eco de “Os distraídos”, portanto, traz para *Passageiro do fim do dia* – uma narrativa que aprofunda a opção de seu autor por uma estética realista – as contradições e a ambiguidade que Irène Bessièrre (1974, p. 10) vê como uma das características básicas do relato fantástico.

Não podemos esquecer, porém, que essa caracterização de Pedro como um distraído está longe de ser absoluta. Como indica o primeiro parágrafo do romance, essa qualidade chega a se confundir com aquilo que Pedro é, mas aos olhos dos outros. E se, como em “Os distraídos”, essas outras pessoas é que fossem as verdadeiras distraídas? O que *Passageiro do fim do dia* parece levantar logo em suas primeiras linhas é a questão do ponto de vista, da confiabilidade do olhar e da observação como base para a estruturação de um discurso a respeito do real, e, conseqüentemente, da confiabilidade desse discurso.

A discussão em torno da visualidade remete a reflexões de Émile Zola ao defender o naturalismo no século XIX. Em seu texto sobre o romance, aponta as direções que julga adequadas à narrativa e, para tanto, considera criticamente obras de autores que despertam seu interesse e admiração: Stendhal, Balzac, Flaubert e os Goncourt. Desse modo, afirma que “a qualidade mestra do romancista é o senso de real.” (ZOLA, 1995, p. 26). A seu ver, de fato, seria precisamente esse “senso do real” que conferiria ao romance moderno sua especificidade em contraponto à imaginação desregrada das práticas literárias anteriores, uma alusão clara ao romantismo. Todavia, esse senso entendido como “sentir a natureza e representá-la como ela é” dependeria de uma particular capacidade perceptiva, pois “há olhos que não veem absolutamente nada” (ZOLA, 1995, p. 26). Como a visão que acessa a naturalidade das coisas não se daria da mesma forma em todos e dependeria de aspectos biológicos, pois seria habilidade inata, a percepção visual enquanto requisito indispensável ao bom romancista seria, portanto, elemento distintivo do sujeito. Ironicamente, parecemos estar, assim, diante de uma forma de seleção natural tendo em vista as condições inatas exigidas para ser romancista. Por outro lado, o “ver bem” filiava-se ao olhar científico e significava, fundamentalmente, a possibilidade de evitar deformações e monstruosidades no processo de representação.

A importância do olhar no texto de Zola está manifesta ainda nas analogias frequentes à pintura que revelam o lugar central ocupado pela plasticidade visual na sua prosa e trazem à baila questões de estilo que remetem à descrição. Concomitantemente, está em jogo o ponto de vista de observação a favor de uma perspectiva que, ao adotar método científico, acredita-se, conduzirá a certezas. O romancista, enquanto observador, desenvolveria uma escrita dotada de procedimentos voltados para a finalidade última de dar visibilidade ao real e, portanto, colocaria “sua retórica a serviço de sua humanidade” (ZOLA, 1995, p. 45). Nesse sentido, o olhar distraído seria, a princípio, antípoda do olhar naturalista, por sua falta de direção e finalidade. Todavia, a centralidade da questão visual e a forma como isso se constrói em textos de Rubens Figueiredo expõem, em certa medida, a ambiguidade de uma obra que se situa entre a problematização do “senso de real” concebido por Zola e a inserção em uma tradição realista.

Afinal, de quem é a voz narrativa que se faz presente ao longo de *Passageiro do fim do dia*? Estamos diante de um narrador onisciente em terceira pessoa, o que parece nos afastar do ponto de vista necessariamente mais restrito e subjetivo dos narradores em primeira pessoa de “Um certo tom de preto” e “Os distraídos”. No entanto, trata-se de um narrador que adere quase que exclusivamente ao ponto de vista do próprio Pedro. Muitas vezes, o que seria o relato do narrador torna-se indistinguível da manifestação de algo como um discurso indireto livre, como aliás já acontece no primeiro parágrafo do romance. O que encontramos ali é a voz do narrador ou os pensamentos do próprio Pedro? Qual é o espaço reservado para a subjetividade do personagem, afinal?

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio chama atenção para a primazia do olhar em *Passageiro do fim do dia*, observando que tudo aquilo que é descrito no romance é construído pela perspectiva de Pedro, de tal forma que “o realismo descritivo passa a ser apaziguado pelos traços de subjetividade do olhar do personagem.” (PATROCÍNIO, 2013, p. 271). Entretanto, como o narrador-protagonista de “Os distraídos”, Pedro é um personagem que tende a ser absorvido por aquilo que ele vê, a ponto de seus pensamentos serem substituídos pelo registro visual, descrito em detalhes pelo narrador. Enquanto nas narrativas fantásticas de Rubens Figueiredo, os observadores atentos são literalmente transpostos para um outro ou de fato se apagam, em *Passageiro do fim do dia* essa crise do ser torna-se um fenômeno psicológico e uma

condição estruturadora da narrativa que, se por um lado filtra tudo o que é narrado pela subjetividade de Pedro, por outro, apaga essa subjetividade, deixando diante de nós aquilo que Pedro registra como um aparelho sensório. Em ambos os casos, a experiência é marcada pelo excesso: o fascínio pelos objetos e pelo próprio ato de olhar nos contos fantásticos é reproduzido em *Passageiro do fim do dia* pela presença intensa e concreta daquilo que Pedro vê. O efeito não é tanto o de um filtro que depura ou distorce o que é descrito, quanto o de uma lupa que apresenta um objeto exageradamente ampliado, revelado de forma implacável em seus mínimos detalhes: “[d]entro do bolso da camisa do garoto [...], dava para ver, através do pano fino, dois chicletes ainda na embalagem. Havia riscos azuis de caneta na ponta dos dedos do menino.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 142). A possibilidade fantástica do apagamento literal do sujeito, ou sua redução a um olhar denso, parece ser a condição para criar uma representação do mundo externo em toda a sua concretude material de coisa. O efeito de realidade, então, depende da presença fantasmagórica de uma subjetividade que se torna quase invisível e permanece a maior parte do tempo indefinida até para si mesma: “[s]em ser visto, Pedro mesmo não se via” (FIGUEIREDO, 2011, p. 11).

Fredric Jameson (2013, loc. 1765-1795) vê na obra de Tolstói, particularmente em *Guerra e paz*, uma fragmentação constante, perceptível na estrutura episódica da narrativa. Essa fragmentação afetaria os próprios personagens de *Guerra e paz*, que Jameson descreve como uma coleção de pedaços e diferenças que se mantém unida apenas por um nome (2013, loc. 1885-1890). Tolstói estaria fascinado pelos seus personagens, num “narcisismo do outro” (2013, loc. 1905-1918) que se manifesta na enorme atenção que ele dedica à sucessão frenética de gestos, humores e traços físicos descritos ao longo da obra (2013, loc. 1795). Talvez não por acaso (Rubens Figueiredo publicaria sua tradução de *Guerra e paz* em 2011, um ano depois de seu último romance), o narrador de *Passageiro do fim do dia* trabalhe com uma técnica semelhante, focando em cenas fragmentadas, às vezes banais, mas que concentram em si a maior carga possível de intensidade, enquanto Pedro não consegue registrar com clareza o percurso de ônibus que perfaz e constitui a espinha dorsal do romance. Ou seja, *Passageiro do fim do dia* não oferece uma imagem que se pretende coesa da realidade, nem tampouco uma tese que procure explicá-la, como no romance naturalista típico. O que temos, em vez disso, são pedaços, imagens mais ou menos isoladas a que se prende todo um conjunto de significados ou de afetos.

Jameson propõe que, em vários pontos dos romances realistas do Dezenove – destacando, mais uma vez, a obra de Tolstói como exemplo –, os personagens se tornam um pretexto para a circulação de afetos que existem de forma quase independente, ou como veículos para o desdobramento autônomo de dados sensoriais (JAMESON, 2013, loc. 1233). Aí, mais uma vez, nos deparamos com a técnica de construção do senso de real em *Passageiro do fim do dia*, que envolve a indefinição, ou mesmo o apagamento da identidade de Pedro no sentido de uma subjetividade de características próprias bem definidas a favor de sua presença espectral como um aparato de registro de impressões físicas, predominantemente as do olhar. Nessa leitura, o isolamento de Pedro em relação aos outros, apontado de maneira enfática logo no início do romance – “Mesmo assim, mesmo próximo, estava bastante claro que não podia ver as pessoas na fila como seres propriamente iguais a ele.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 9) – estaria ligado menos a uma idiosincrasia do personagem do que à sua posição privilegiada de observador: “Já não era a indiferença, já não era o descaso, mas sim sua atenção, concentrada até as minúcias, que agora o mantinha afastado, separado do resto.” (Idem, p. 30). Como já vimos, a noção do isolamento como condição para a intensificação do olhar e o apuro do poder de observação, que ressurgiu como um elemento estruturante do protagonista e da própria narrativa de *Passageiro do fim do dia*, tinha sido preparada nos contos fantásticos de Rubens Figueiredo. Essa evocação do fantástico, ainda que de forma indireta, teria a função de transferir à narrativa realista do romance o questionamento do real e das condições de percepção que, para David Roas (2014, p. 31-32), é um ponto central do relato fantástico. De fato, é nos momentos em que a visão de Pedro se torna mais intensa e concreta, quando ele se perde nos objetos e pessoas à sua volta, e é a descrição destes que ocupa o primeiro plano da narrativa, que a distância (ou a diferença) entre o personagem e tudo aquilo que o circunda se torna mais pronunciada. Há, porém, momentos de introspecção em que Pedro reflete não só sobre sua maneira de ser, mas também busca dar um sentido à realidade social que o cerca. Esses momentos, no entanto, não são menos complexos. Eles dependem não tanto da expressão de uma consciência (ou uma autoconsciência) internalizada, mas de uma forma peculiar de identificação com o outro: o naturalista inglês Charles Darwin.

Darwin personificaria o olhar do cientista: preparado, atento, potente, focal e universal. Dono do mundo que olha e que dota de sentido,

o naturalista contribui para um conhecimento que compreende como universal (DAFLON, 2015), ao mesmo tempo que, de forma seletiva, produz enquadramentos destinados à apreensão das menores coisas e seres do mundo. Com a lupa responsável pelo máximo de visibilidade, o observador em sua busca pela verdade participa de processos de ampliação e seleção que deformam a realidade e reconstituem-na, posteriormente, em tratados, museus e jardins botânicos. O olhar do cientista seria, a princípio, a antítese da percepção distraída de Pedro; entretanto, a relativização da forma como se definem atenção e distração nos contos de Rubens Figueiredo possibilita localizar em *Passageiro do fim do dia* inesperada afinidade entre o olhar de Darwin, enquanto um modelo ideal, e a observação focal e dispersa de Pedro. Nos detalhes em que se prendem, nas minúcias, emerge um realismo desatento ao mundo. O leitor é preso, então, em uma armadilha “naturalista”, em que a construção do real se dá através do olhar. Logo, quando Pedro busca incorporar o ponto de vista de Darwin, denuncia a natureza dominadora, violenta e hierarquizante de um modo de ver que perpetua a desigualdade social que o seu próprio olhar procura captar e criticar.

### Referências Bibliográficas

- BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. 1. ed. Paris: Larousse, 1974.
- BRAYNER, S. *A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre O cortiço*. Rio de Janeiro: São José, 1973.
- BROCA, B. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Unicamp 1991.
- CHIARA, A. C. R.. A origem do mundo: o naturalismo de Coubert e de Aluizio Azevedo a contrapelo. In: BORBA, M. A. J. (Org.). *As partes da maçã: visões prismáticas do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 13-21.
- \_\_\_\_\_. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, A. L. M. de. (Org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 23-39.
- CHIARA, A. C.; ROCHA, F. C. D. Os realismos literários. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). *Literatura em Foco V: realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2012. p. 7-13.



COMPANHIA DAS LETRAS. Catálogo online. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12801>>. Acesso em: 16 de maio de 2015.

DAFLON, Claudete. Na companhia de Darwin: a literatura pensa a ciência. In: *As Artes e as Ciências em Diálogo*, Barcelos: Green Lines Institute, 2015. p. 81-96.

DUMOULIÉ, C. M. Tudo o que é excessivo é insignificante. *Revista Tempo Brasileiro: os significados do excesso*, Rio de Janeiro, n. 169, p. 11-30, abr.-jun. 2007.

FIGUEIREDO, R. Um certo tom de preto. In: \_\_\_\_\_. *O livro dos lobos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 81-98.

\_\_\_\_\_. Os distraídos. In: \_\_\_\_\_. *As palavras secretas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 109-113.

\_\_\_\_\_. *Passageiro do fim do dia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. 2. ed. Londres; Nova York: Verso, 2007.

\_\_\_\_\_. *The Antinomies of Realism*. Ed. Kindle. Londres; Nova York: Verso, 2013.

MARCUSE, H. *Éros et civilization: contribution à Freud*. Paris: Minuit, 2007. [1. ed. 1955].

PATROCÍNIO, P. R. T. do. *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (Orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

ROAS, D. A ameaça do fantástico. In: \_\_\_\_\_. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014. p. 29-74.

SCHØLLHAMMER, K. E. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: SCHØLLHAMMER, K. E.; OLINTO, H. K. (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002. p. 76-90.

\_\_\_\_\_. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.



\_\_\_\_\_. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 129-148, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. O episódio naturalista. In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 381-402.

SÜSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?* – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

ZOLA, É. *Do romance*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário; Edusp, 1995.

