




Realismos subjetivos: Jacques Rancière e Mario Vargas Llosa leem *Madame Bovary*¹

Guillherme Costa Silva² 

¹ Agradeço à Prof.^a Dr.^a Raquel Machado Gonçalves Campos Salomon, por quem nutro profunda admiração profissional e sincero carinho pessoal, pela orientação nas discussões sobre Jacques Rancière e pela cuidadosa revisão deste artigo.

² Aluno especial ao nível de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. E-mail para contato: guillherme.costa@discente.ufg.br

DOIS FULANOS, UM BELTRANO: HISTÓRIA INTELECTUAL E A LITERATURA COMO FONTE HISTÓRICA.

O que mais existe no mundo são pessoas que nunca vão se conhecer. Nasceram em um lugar distante, e o acaso não fará com que se cruzem. Um desperdício. Muitos desses encontros destinados a não acontecer poderiam ter sido arrebatadores. [...] Por um triz o paralelo nos obriga ao desencontro eterno. [...] Existe um certo milagre nos encontros (Carla Madeira, 2021, p. 93).

Se, como quer Carla Madeira, existe um milagre em cada encontro, a história, como área do conhecimento, é uma egrégia. A comunicação entre os autores e suas respectivas compreensões, seja para o diálogo ou batalha, é constituinte do trabalho histórico, na medida em que o historiador deve mobilizar esses repertórios para balizar e alicerçar seus próprios entendimentos; e, nesse sentido, o horizonte dos sacerdotes de Clio, bem como sua especialidade, deve ser a busca incessante pela erudição porque, como alerta Henri Irénée Marrou (1975, p. 51–52), citando, ao fundo, o duplo infinito de Pascal, a realidade é infinitamente complexa e a compreensão humana infinitamente limitada.

Essa mobilização de repertórios, autores e conhecimentos integra os aspectos retóricos da elocução que, embora não constituam, a meu ver, o eixo principal da história intelectual ou da história das ideias, representam um componente relevante de suas práticas analíticas. É preciso reconhecer, contudo, que determinadas tradições — em especial o contextualismo linguístico da Escola de Cambridge — conferem centralidade aos elementos retóricos envolvidos nos atos de fala, na performatividade e nos usos situados do discurso, como demonstram as análises de Quentin Skinner nas *Fundações do pensamento político moderno* (1996, p. 9–14). No entanto, como observa Javier Fernández Sebastián (2009, p. 16 e 21), a atenção a

metáforas, estratégias persuasivas e operações retóricas permanece distribuída de modo desigual entre os diversos programas de história político-intelectual. Assim, salvo exceções — como o artigo de José Murilo de Carvalho, *História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura* (2000) —, a dimensão retórica tende a ocupar um lugar periférico no panorama mais amplo do campo, sobretudo nas pesquisas que não se filiam diretamente às linhagens analíticas centradas nos atos de fala³. Esse procedimento linguístico é, por reiteradas ocasiões, mal visto por ser agar para falácias, discursos laudatórios ou epidícticos onde, como exemplifica Carvalho (2000, p. 127–128 e 137) ao afirmar que, no Conselho de Estado Imperial brasileiro, citavam-se, de forma deturpada, autores estrangeiros e expressões latinas sem contextos e, pelo pequeno círculo de autores que eram aceitos como autoridades⁴, um mesmo argumento poderia ser levado a um ponto de alteração que justificava visões de mundo que eram, em si, contraditórias. Feitos como esses não eram restritos ao Conselho; o compêndio *Preleções Philosophicas*, por exemplo, acreditava ser necessário apresentar a retórica para a sociedade e o fazer não como um adorno, mas uma prática fundamental no cotidiano e imprescindível para o convencimento (Carvalho, 2000, p. 134).

Mobilizo essa discussão da história intelectual para evidenciar que as ideias circulam por diferentes vias — seja por meio de “redes intelectuais”⁵ propriamente ditas, isto é, contatos diretos entre autores, seja por intermédio da leitura, difusão e recepção de obras. Esse movimento faz com que propostas teóricas formuladas em contextos distintos possam, em algum momento, cruzar-se. Nesses casos, cabe ao historiador identificar esses encontros indiretos, comparar os argumentos envolvidos e recolocá-los em seus respectivos contextos de produção. Além disso, é igualmente formativo da história das ideias, com a concretização e síntese, a proposição de como essas noções circulam e são apropriadas porque, de acordo com Carvalho (2000, p. 126, grifo meu): **“A circulação de idéias é fenômeno universal. A Revolução Francesa foi tributária de idéias e valores estéticos do mundo antigo, sobretudo de Roma, o mesmo podendo ser dito da Revolução norte-americana.”**

Neste sentido, coaduno o entendimento de Cláudia Wasserman (2015, p. 63) quando define esse feitiço historiográfico como voltado às “[...] às diversas interpretações sobre os agentes, as práticas, os processos e os produtos classificáveis como intelectuais”. Tanto Wasserman (2015, p. 65) quanto Carvalho (2000, p. 124) reconhecem a obra de Arthur O. Lovejoy como um marco para a consolidação da história das ideias; contudo, a recepção posterior de seu projeto evidenciou-se marcada por críticas contundentes. A principal delas — proveniente sobretudo do contextualismo linguístico da Escola de Cambridge e da *Begriffsgeschichte* alemã — diz respeito ao caráter pouco histórico das “ideias-unidade” de Lovejoy, concebidas como entidades essencializadas, trans-históricas e relativamente indiferentes às condições concretas de sua enunciação. Skinner (2017, p. 393), por exemplo, sustenta que

³ Esta observação busca apenas sublinhar a heterogeneidade interna do campo: não se trata de negar que certas tradições — sobretudo o contextualismo linguístico — valorizem a retórica, mas de assinalar que essa ênfase não é uniformemente compartilhada fora desse círculo teórico específico.

⁴ A citação de autoridades era obrigação na tradição escolástica e um procedimento quase certo para os que estavam vinculados à tradição jesuítica. Nesse viés, pode-se insinuar a inclinação de cotejar tal postulado escolástico com o “sistema representativo” delineado por Jacques Rancière (2009a, p. 28 e 36), em virtude da existência de um norte do que se pode ou não haver e hierarquização do conteúdo, porém tal percurso conduz a um desfecho errôneo, uma vez que o filósofo francês define este como dominado pela inventio e não pela elocutio.

⁵ Entendo esse termo como “[...] ‘redes intelectuais’, cujos sujeitos receberam as mesmas influências, leram os mesmos livros [...], freqüentaram faculdades com as mesmas proposições filosóficas e, muitas vezes, alguns desses intelectuais se encontraram e trocaram informações sobre seus países, seus estudos e suas reflexões” (WASSERMAN, 2004, p. 52).

uma história das ideias que ignore a dimensão contextual, as intenções e os atos de fala envolvidos na produção discursiva corre o risco de reproduzir anacronismos interpretativos. Já Koselleck (2009, p. 94, 97 e 100) e a tradição da história dos conceitos salientam a historicidade, a mutabilidade semântica e a inscrição social e política das categorias analíticas.

Wasserman aponta a importância da história dos conceitos, bem como a diferenciação entre história dos intelectuais — vinda de uma tradição francesa e preocupada com as “[...] redes de sociabilidade, filiação política, gerações, itinerários” — e história intelectual — mais relacionada aos anglo-saxões, com sua base na “[...] tradição da filosofia da linguagem, segundo a qual o discurso intelectual precisava ser interpretado a partir dele mesmo, das intenções e do contexto de enunciação”. Para a autora,

[...] a partir do episódio francês [caso Dreyfus], a palavra intelectual foi utilizada não apenas para designar a condição profissional do sujeito ou ao fato de ele dedicar-se a atividades não manuais, mas, sobretudo, passou a referir-se a alguém que, dedicado a atividades assim consideradas, assume uma posição política ou ideológica e intervém nos assuntos públicos. A alusão à existência de uma “classe culta”, notadamente representada por sacerdotes, escribas, sofistas etc. em qualquer tempo histórico não impede que se faça a distinção entre essas épocas históricas e o momento do nascimento dos intelectuais a partir da divisão social do trabalho no modo de produção capitalista. Nesse sentido, apesar da existência de “*gens de lettres*” em todas as sociedades históricas, só se pode mencionar os intelectuais, em sentido próprio, a partir da época moderna, com o desenvolvimento das forças produtivas e o rompimento das organizações corporativas (Marletti, 1998, p. 638), caracterizando assim uma pluralidade de posições a respeito de uma mesma temática pública. Assim, os intelectuais dos tempos modernos, diferente dos sábios, doutos, profetas ou mandarins, reivindicam autonomia em relação aos poderosos valendo-se de uma suposta capacidade de serem porta-vozes da opinião pública (Wasserman, 2015, p. 65 e 68, interpolação minha entre colchetes).

A discussão proposta pela historiadora brasileira está, em grande medida, orientada pelas considerações do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Foi a partir de suas ponderações sobre o caso Dreyfus que a diferenciação entre o “intelectual moderno” e os “letrados” de outros momentos históricos obteve holofote. Para Bourdieu (1996, p. 380), o movimento de passagem do “letrados” para o “intelectual” efetuou-se quando “[...] os escritores, os artistas e os cientistas afirmaram-se pela primeira vez como intelectuais quando, no momento do Caso Dreyfus, intervieram na vida política com uma autoridade específica assente na pertença ao mundo relativamente autônomo da arte, da

ciência e da literatura”. E teve como sintomática as ações do escritor — às vezes classificado como “realista” — Émile Zola. Ele representou uma nova figura e, a partir de sua atuação no caso, com escritos como *J'accuse*, fez emergir o intelectual, assim, ele havia “inventando para o artista uma missão de subversão profética, inseparavelmente intelectual e política, de molde a fazer surgir como uma opção estética, ética e política” e, por conseguinte, “é a autonomia do campo intelectual que torna possível o acto inaugural de um escritor que, em nome das normas próprias do campo literário, intervém no campo político, constituindo-se desse modo como intelectual” (Bourdieu, 1996, p. 155–156). Urge salientar, portanto, que o surgir do “campo intelectual” atrelava-se a busca de autonomia e valores próprios das dinâmicas desse novo sistema.

É passível de reconsideração um caminho que, aparentemente, foi adotado por Wasserman. Em algum nível, ela limita a “história intelectual” a “história dos intelectuais”. Creio que seja proveitosa uma história intelectual que, outrossim, se ocupe dos trabalhadores e, subjacente a isso, está latente outra problemática: saber se há intelectuais entre os proletários⁶. Responder a tal questão foi um dos esforços de Rancière em *A noite dos proletários* (1998), trabalho no qual o autor sinaliza a importância de enxergar mais do que as mazelas relacionadas ao trabalho e estar atento — considerando-os como de relevância equivalente — aos sonhos, pesadelos, olhares e falas dos operários, nesse sentido, mais do que reduzi-los aos seus ofícios, é crucial ter em conta que eles “[...] reivindicam essa inconsequência individual reservada ao egoísmo do ‘pequeno burguês’ ou à quimera do ‘ideólogo’.” (Rancière, 1998, p. 11). Para isso, o autor, em sua tese de doutorado, se debruça sobre

Algumas dezenas, algumas centenas de proletários que tinham vinte anos por volta de 1830 e que nessa época decidiram, cada um a seu modo, não mais suportar o insuportável. Não exatamente a miséria, os baixos salários, os alojamentos desconfortáveis ou a fome sempre rondando, mas, fundamentalmente, a dor pelo tempo roubado [...]. **A transformação do mundo começa no momento em que os trabalhadores normais deveriam desfrutar do sono tranquilo daqueles que têm um trabalho que não os obriga a pensar**; por exemplo, nessa noite de outubro de 1839, exatamente às oito horas, haverá um encontro na casa do alfaiate Martin Rose para a fundação de um jornal dos operários. [...] O limpa-latrinas Ponty, também poeta, com certeza **não estará lá. Esse boêmio decidiu trabalhar à noite. Mas o marceneiro poderá informá-lo dos resultados numa dessas cartas que ele recopia**, por volta da meia-noite, depois de fazer vários rascunhos, para lhe falar de suas infâncias saqueadas e de suas vidas perdidas [...]. [...] a história dessas noites subtraídas à seqüência normal de trabalho e descanso; interrupção imperceptível, aparentemente inofensiva,

⁶ É necessário grifar que, nem nesse parágrafo, nem no trabalho na totalidade, tenho a intenção de reduzir essas organizações de indivíduos a um corpo coletivo e apagar as diferenciações próprias de seus integrantes para fins analíticos; bem como não está no horizonte vincular, indiscriminadamente, as pessoas aos seus contextos porque, se esse procedimento é elevado a sua máxima, pode impedir os atos e individuais que produziram modificações e tornar a história algo sem alterações; isso seria suicida a ela. O anacronismo é o próprio sujeito histórico (convém diferenciar que o anacronismo aqui expresso refere ao inerente a própria história e não o cometido pelo historiador). Se a história existe pelas rupturas no seu tempo que formam os acontecimentos, os acontecimentos vêm a vida pela mescla de temporalidades (Rancière, 2009b, p. 75–91; 2014, p. 54–57). Seguindo essa lógica, Jacques Rancière (1996, p. 55–56, tradução minha) assevera que “O anacronismo implica, portanto, algo muito além de uma questão de cronologia defeituosa. É o conceito-emblema pelo qual a história reivindica sua especificidade e sua cientificidade. [...] Desconstruir a categoria do anacronismo é desfazer um duplo nó: o nó do tempo com o possível e o nó deste com a eternidade.” (no original, lê-se: “L’anachronisme engage donc bien tout autre chose qu’une affaire de chronologie défectueuse. C’est le concept-emblème par lequel l’histoire affirme sa spécificité et sa scienticité. [...] Déconstruire la catégorie de l’anachronisme, c’est défaire un double noeud: le noeud du temps avec le possible et son noeud avec l’éternité.”).

do curso natural das coisas, na qual se prepara, se sonha, **se vive já o impossível: a suspensão da ancestral hierarquia que subordina os que se dedicam a trabalhar com as próprias mãos aos que foram contemplados com o privilégio do pensamento** (Rancière, 1998, p. 9-10, grifos meus).

Nesse sentido, além de nos apresentar uma rede de sociabilidade, Rancière está propondo que esses trabalhadores estão colocando em pauta uma das principais questões da filosofia: afinal, quem tem o direito de pensar? De modo coetâneo, o autor está criticando uma determinada concepção de história que, alicerçada no marxismo, considera uma suposta superioridade dos doutos intelectuais e os operários, cegos e alienados, que devem ser alertados por esses. Ademais, realça que o encontro entre esses intelectuais e trabalhadores foi recheado de cacofonias e disputas ao redor do direito à palavra uma vez que, enquanto os primeiros prezavam pela valorização do trabalho, os segundos tinham em mente a possibilidade de buscar outra realidade e serem, eles próprios, também, produtores intelectuais (Rancière, 1998, p. 25–29). Por isso, “Não se trata do direito à preguiça, mas do sonho de ter um outro trabalho” (Rancière, 1998, p. 21), porque, enquanto Victor Hugo aconselha “Continue; seja sempre o que você é, poeta e operário, isto é, pensador e trabalhador”, o trabalhador contesta: “O Sr. Victor Hugo sabe muito bem que aquele que realiza sua tarefa como operário, que já é tarefa para dois, pois metade do mundo vive na ociosidade, não pode exercer seu apostolado como poeta” (Hugo e Hilbey *apud* Rancière, 1988, p. 26–27).

Feito esse apontamento, retornemos a Wasserman e Carvalho. Este, no que lhe concerne, enuncia uma determinada configuração da história intelectual — particularmente tal como concebida por alguns autores no contexto brasileiro⁷ — como dividida entre uma parte que expõe pensadores isoladamente, ou formando, no máximo, “famílias intelectuais”, tem em vista interpretar seus apontamentos com uma suposta exatidão e usando como meio explicativo seu contexto e a segunda tradição, esta mais conexa às ciências sociais em detrimento da história e filosofia, procurando o ponto onde se tocam a ideologia e o interesse e, nesse sentido, o viés analítico se dá no âmbito da luta de classes (Carvalho, 2000, p. 123–125). Como exemplo do segundo caso, ele emprega o embate entre Roberto Schwarz e Maria Sylvia de Carvalho Franco e, embora esse seja deveras interessante, convém para mim, neste momento, não tomar o caminho principal, mas uma vereda. Em “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, segundo capítulo de *Ao vencedor as batatas*, Schwarz (2000, p. 48–51) escreve que José de Alencar fazia um romance que, concomitantemente, possuía uma dicção francesa e brasileira e, dessa mescla, ele passa a examinar os “erros” dos livros, como o foco excessivo no dinheiro em uma sociedade de mando e distinção social; isto é, elementos que não cabiam na realidade brasileira e, somando-se a isso, afirma seu entendimento de que muito desses equívocos da “cor local” estão no fato de o liberalismo ser

⁷ A divisão mencionada corresponde à síntese proposta por José Murilo de Carvalho (2000), elaborada a partir de um panorama específico das práticas de história intelectual. Importa assinalar, contudo, que tal descrição não esgota — e hoje dificilmente representaria — a diversidade efetiva da história intelectual brasileira. Tal campo, na contemporaneidade, caracteriza-se por uma multiplicidade de objetos, métodos e circuitos de produção: estudos de recepção, debates em filosofia política, história da historiografia, investigações sobre imprensa, periódicos populares, literatura de ficção, crítica literária, história dos conceitos, história do pensamento político e pesquisas interdisciplinares que dialogam com sociologia, ciência política, antropologia e filosofia da linguagem. Em outras palavras, a divisão indicada por Carvalho ilumina somente uma das tradições presentes no país, não podendo ser tomada como definição totalizante do que hoje se entende por “história intelectual” no Brasil.

⁸ Noções semelhantes são provenientes do cálamo de Júlio Pinto (2024, loc. 2510-2514 e 245), ele argumenta que: “A literatura não é um mero produto da ‘superestrutura’ que reflita a estrutura social como um espelho. Pelo contrário: é uma realidade autônoma [...] o verdadeiramente literário de uma obra não é o que ela reflete da realidade, e sim o que incorpora a ela pela ficção — subtraindo ou acrescentando” e completa “é bom nos acautelarmos diante de certas metáforas enganosas: por exemplo, a de que o texto historiográfico ou literário ‘reflete’ ou ‘espelha’ o ‘contexto’ vivido pelo autor, ou em que a história se desenvolve”.

⁹ Tradução minha, originalmente: “*El lenguaje no refleja las cosas, porque expresa sus relaciones. Pero esta expresión misma se concibe a su vez como una semejanza. Si el lenguaje no tiene la función de representar ideas, situaciones, objetos o personajes conforme a las normas de la semejanza, es porque presenta ya en su propio cuerpo la fisonomía de lo que dice. No se asemeja a las cosas como una copia porque porta su semejanza como memoria. No es un instrumento de comunicación porque es ya el espejo de una comunidad. El lenguaje está hecho de materializaciones de su propio espíritu, de ese espíritu que deberá transformarse en mundo*”.

¹⁰ A questão não reside em tomar essas tradições como compartimentos metodológicos estanques, mas em explorar o potencial heurístico de cada uma. A história dos intelectuais ilumina agentes, redes e suportes institucionais; a história das ideias enfatiza intenções, usos e atos de fala; já a história dos conceitos torna visível a historicidade das categorias e suas mutações semânticas. Uma análise equilibrada combina esses níveis, preservando suas diferenças e tirando proveito de suas complementaridades.

¹¹ Executa esse modo de fazer a história literária, por exemplo, Márcia Abreu (2019) em seu artigo “*Au-delà des textes: présence de la littérature dans la vie sociale brésilienne au XIX^e siècle*”.

¹² Uma das faces que concerne pensar a literatura é notar que, de um lado, há historiadores e sociólogos que acreditam que ela expressa uma “época e sociedade” e, de outro, há tantos estudiosos que não vêm vantagens nessa redução, sendo mais propícia à avaliação de originalidade e estilo — aspectos que dependem, na concepção de Rancière (2005a, p. 32–33; 2017, p. 34), da ruína do sistema representativo e estabelecimento de um regime estético.

¹³ Fernando Pessoa, 2016, p. 615, onde se lê: “Quando vier a Primavera,/Se eu já estiver morto,/As flores florirão da mesma maneira/E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada./A realidade não precisa de mim./Sinto uma alegria enorme/Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma”.

uma “ideologia de segunda ordem” e que não teve mecanismos para amparar seu funcionamento no Brasil tais quais a Europa. O ponto a ser aqui grifado é, quando se estuda literatura, não se deve materializar esse procedimento tomando seus conteúdos como “espelho da realidade”⁸ e, em sentido semelhante, Rancière (2009c, p. 60) entende a literatura como social, por isso,

A linguagem não reflete as coisas, pois expressa suas relações. Mas essa própria expressão, por sua vez, é concebida como uma semelhança. Se a linguagem não tem a função de representar ideias, situações, objetos ou personagens conforme às normas da semelhança, é porque já apresenta, em seu próprio corpo, a fisionomia do que diz. Não se assemelha às coisas como uma cópia, pois carrega sua semelhança como memória. Não é um instrumento de comunicação, porque já é o espelho de uma comunidade. A linguagem é feita de materializações de seu próprio espírito, desse espírito que deverá se transformar em mundo⁹.

Diante do panorama exposto, em minha concepção, faltam dois pontos com os quais mais tenho em vista provocar que responder; não me parece totalmente fora da realidade pensar a história intelectual como um compêndio da história dos intelectuais, das ideias e dos conceitos, embora tais domínios não sejam sinônimos. Antes, trata-se de perspectivas que podem — e talvez devam — ser articuladas de modo complementar¹⁰. De análoga significância, faz-se mister apontar que a história da literatura pode encontrar seu feitiço sem uma presença automática do texto literário¹¹; permanece, em muitos trabalhos historiográficos, o uso da literatura não como fonte, mas como exemplificação e, por reiteradas ocasiões, escritos teóricos se debruçam — praticamente sem acrescentar nenhuma proposta distinta — na velha discussão sobre a literatura representar ou não a realidade¹². Assim, estão pendentes obras, em quantidade dilatada, na historiografia da história da literatura, que tratem da literatura sem uma implicação direta com o enredo.

Frente a essas questões e tantas outras, tecer ponderações propedêuticas sobre a noção de “realismo” na literatura é o objetivo, em primeiro plano, dessa produção. Subsiste, também, no escopo deste escrito, o desiderato de procurar comparar as conclusões de Jacques Rancière e Mario Vargas Llosa sobre *Madame Bovary*, atentando-se, sobremaneira, aos seus respectivos entendimentos do realismo literário e sua presença nessa obra em específico.

“A REALIDADE NÃO PRECISA DE MIM”¹³: REALISMO LITERÁRIO E O TECER DAS TRAMAS COTIDIANAS.

Expostas às pretensas vinculações teóricas em que aspiro a formar parte, o próximo passo rumo ao desenvolvimento do objetivo é considerar os múltiplos sentidos e entendimentos vinculados ao termo “realismo”. Em primeiro lugar, quando se trabalha com conceitos — eu diria, nesse caso, que “realismo” seria

melhor entendido na terminologia “noção”, por sua imprecisão — o caminho adequado deve ter partida no questionamento no próprio termo que se está investigando, antes de pensar sua história. E, por isso, as reflexões de Ortega y Gasset fazem-se bem-vindas; em *A desumanização da arte* (2001, p. 25–32), o filósofo espanhol propõe que os trabalhos cuja tese estão no entorno da suposta superioridade realista frente ao romantismo estão fadadas à incúria por duas razões: 1. Romantismo e realismo são um estilo único, um “estilo burguês” e, além disso, 2. a lide com a arte tendo como base a noção de superioridade gera falsos juízos.

De paritária significância, poder-se-ia empregar algumas provocações postas por Gustavo Bernardo nesta análise e, embora ele esteja detido em pensar o suposto realismo em Machado de Assis, algumas das reflexões pelo autor postas são propícias para questionarmos a ideia de “realismo”, em geral. Segundo Bernardo (2012, p. 75), Machado escreveu que a “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada” — do mesmo modo, Goethe, o suposto “concretizador do romantismo”, teria alegado, nos diálogos com Eckermann, que,

Denomino o clássico de saudável e o romântico de doente. E aqui os Nibelungos são clássicos como Homero, porque ambos são saudáveis e eficientes. A maioria do novo não é romântico porque é novo, mas porque é fraco, doentio e doente, e o velho não é clássico porque é velho, mas porque é forte, fresco, feliz e saudável. Se distinguirmos entre o clássico e o romântico com base em tais qualidades, em breve ficaremos claros¹⁴.

Ou seja, o próprio estaria negando sua filiação romântica; contudo, a interpretação e compreensão sobre os homens no tempo e espaço¹⁵ não deve estar restrita ao modo como eles próprios se viam¹⁶, muito menos deve-se entender os sujeitos históricos como tomados pela ignorância quanto à sua realidade e contexto (Rancière, 2009b). Essa negação — bem como a tese de Bernardo (2012, p. 8) de que Machado seria, quanto ao seu estilo, nada mais do que machadiano — não obstante, apresenta um potencial para servir à velha falácia de que o autor não estava preocupado com os problemas sociais que assolavam o país, mas, contra isso, por lógica, pode-se dizer que “críticas ao realismo, entretanto, não implicam qualquer descompromisso com a realidade” (Bernardo, 2012, p. 57). O processo de substituir “realista” por “machadiano” revela-se apto a ser expandido a uma miríade de escritores e provocar, por conseguinte, uma ruptura — nas bastantes rígidas e contextualistas — “escolas literárias”¹⁷.

Admitindo o realismo como uma noção válida, Tânia Pellegrini (2012, p. 11) compreende a intenção realista como *a priori* aos eventos franceses de 1830 e 1848 — isso é, a monarquia de Juillet e o golpe de Luís Bonaparte — e entende

¹⁴ Tradução minha, no original: “*Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist. Wenn wir nach solchen Qualitäten Klassisches und Romantisches unterscheiden, so werden wir bald im reinen sein*”. Do site do Projekt Gutenberg-De, no terceiro volume desses diálogos, especificamente, datado como “Donnerstag, den 2. April 1829”, disponível em: <<https://www.projekt-gutenberg.org/eckerman/gesprache/gsp2028.html>> e acessado em 29 de setembro de 2024.

¹⁵ Referência a definição de Bloch (2001, p. 55) de história que ratifica ser a noção de “ciência dos homens” lacônica e, por isso, faz-se “preciso acrescentar: ‘dos homens, no tempo’. O historiador não apenas pensa ‘humano’. A atmosfera em que seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração. Decerto, dificilmente imagina-se que uma ciência, qualquer que seja, possa abstrair do tempo. Entretanto, para muitas dentre elas, que, por convenção, o desintegram em fragmentos artificialmente homogêneos, ele representa apenas uma medida.”

¹⁶ Soma-se a isso a compreensão expressa por Júlio Pimentel Pinto (2024, loc. 450), segundo a qual “O que hoje conhecemos como ‘passado’ não é o que alguém experimentou como ‘presente’. Em alguns aspectos, nós conhecemos esse passado melhor do que aqueles que o viveram.”

¹⁷ Permanece também outras duas questões, ao pensar as escolas literárias, 1. Não há certo anacronismo que, diferente do anacronismo próprio dos sujeitos históricos que se apropriam do passado para fazer seu presente, provém do estudioso? 2. Estamos reduzindo as obras ao colocar as diversidades em quadros de características? (Rancière, 2009a, p. 62).

o “Realismo”, como movimento, sendo indissociável do positivismo; assim, a autora reconhece o termo como “uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro” e, pela muitas transmutações no termo, considera melhor que seja acrescentado a sua compreensão a ideia de “refração, metaforicamente ‘decomposição de formas e cores’, clara tanto nos temas como na estruturação das instâncias narrativas e no tratamento dos meios expressivos” (Pellegrini, 2012, p. 13, grifo da autora). Destarte, para Pellegrini (2007, p. 139), o realismo é, ao mesmo tempo, “postura” e “modelo textual” que preconcebe, em algum nível, que a resposta para a pergunta “O que é a realidade?”¹⁸ seja a positividade da existência dos universais platônicos que beiram ao idealismo. Segundo a autora, enquanto “Platão aceita a literatura como ‘representação da vida’ [...]”, “[...] Aristóteles define todas as artes como modos de representação, encarando a ‘imitação’ como uma atividade essencialmente humana” e, além disso, “[...] Aristóteles substitui o princípio de verdade em arte pela idéia de ‘verossimilhança’” (Pellegrini, 2007, p. 140–141).

Sem apontar claramente as paradigmáticas questões que envolvem a ruptura desse viés de realismo para o realismo do romance, como propõe Rancière (2005a) ao considerar o século XVIII como o momento de nascimento da literatura, história e democracia, Pellegrini (2007, p. 143) define como realismo formal, ou seja, o existente a partir do século XIX, como sendo um método narrativo “pelo qual o romance incorpora uma visão da vida centrada na circunstância”. Evocando Auerbach¹⁹, entende que “[...] com Stendhal, Balzac e depois Flaubert, nessa ordem, a vida real, quotidiana, passa a ser vista como coisa absolutamente séria [...]” (Pellegrini, 2007, p. 144). Há aqui uma discordância de Rancière (2005a, p. 19) que percebe em *Madame Bovary* ou *A educação sentimental* um ponto de não retorno maior. Entretanto, obtida a entrada do burguês nos livros, vem, para a autora, a crise da representação e, com ela, “[...] o próximo passo” seria a “[...] incorporação da representação dos movimentos da consciência, no início do século XX —, num mergulho na interioridade individual [...]” (Pellegrini, 2007, p. 146)²⁰.

Em movimento semelhante, no sentido de explorar uma “construção” da noção de “realismo”, Karl Schøllhammer entende o realismo do século XIX como “realismo histórico” — em termos aproximados, o que T. Pellegrini denomina “realismo formal” —, e colima apresentar um barema dos usos e interpretações recentes (posteriores à segunda metade do século XX) da noção de realismo. Tendo como um de seus pressupostos que,

Na visão de Badiou **o real é perceptível apenas como resultado de uma relação contrafactual entre realidade e representação que distorce os laços de semelhança e apenas pode ser reconhecida indiretamente num ato de paixão reflexiva**. Assim, tanto os “realistas” — velhos e novos — quanto seus críticos mais

¹⁸ Que assola a humanidade desde tempos “pré-socráticos”, como Tales de Mileto.

¹⁹ Para quem “[...] o realismo moderno sério não pode representar o ser humano a não ser por meio de seu enraizamento numa realidade concreta enquanto totalidade social, política e econômica em constante evolução — como ocorre agora em qualquer romance ou filme —, Stendhal é o seu fundador” (Auerbach, 1971, p. 480).

²⁰ Não estou totalmente consoante a noção de passo, creio que esses movimentos não são direcionados como “lei natural”.

severo — os modernistas e pós-modernistas — expressam a mesma paixão pelo real. Uns pela afirmação da semelhança representativa e outros por sua negação (Schøllhammer, 2012, p. 130, grifo meu).

Distanciando-se, em certa medida, de Pellegrini (2007, p. 147), ele não compreende as vertentes chamadas de “modernistas” como uma total ruptura com o “realismo” e, embora não negue o subjetivo, a negação do autorreferencial e do mimético/representação, nessas obras, mantém esse posicionamento porque, nestes “[...] a realidade começa a aparecer, absorvida pela interioridade subjetiva de um discurso indireto livre que se desenvolveu e radicalizou de Dostoievski a Joyce e Woolf, criando um certo ‘Realismo psicológico’ [...]” (Schøllhammer, 2012, p. 131). O que o autor aponta é outra demanda de real que implica tratar da realidade mais crua, sabendo das problemáticas relacionadas à impossibilidade mimética da linguagem e, sob a lógica estabelecida por Jakobson em 1921, o realismo seria a cópia da linguagem e não da realidade (Schøllhammer, 2012, p. 132).

Adiantando-se temporalmente, ele aponta como uma possibilidade o “realismo do choque”, isso é, o objetivo de gerar, por meio da lide com experiências traumáticas, emoções tão desconcertantes e incômodas quanto ao se vivenciarem os eventos. Esse terceiro realismo por Schøllhammer mobilizado (subsequente ao histórico e modernista) seria bastante vinculado a Hal Foster e suas ponderações dos anos 1990 que postula um real não mais vinculado à linguagem, mas ao real de Lacan que, na trindade de símbolo, imaginário e real, seria o que está no simbólico, isso é “[...] a experiência impossível da Coisa em si, cujo encontro implica um atentado contra a subjetividade no encontro falho do ‘outro’.” (Schøllhammer, 2012., p. 134); conquanto, é digno de nota que essa forma de “choque” para alcançar a representação do real seria, para Perniola, através do inconsciente e, nesse, faz-se mais como esplendor que por trauma, o que, por sua vez, implica a “complexa (con) fusão entre interior e exterior” (Schøllhammer, 2012, p. 137). Nesse sentido, Perniola verifica o realismo não no trauma, mas na magnificência, ou seja, uma experiência sensorial positiva. Ergo, de acordo com Schøllhammer (2012, p. 137–140), o realismo das produções pós-1950²¹ estaria interligado por nexos indelével com a sugestão e formação, por meio das letras ou imagens, de sentimentos em um espectador, frente a algo pretendido como realista, sejam esses sentimentos negativos ou positivos; trata-se, por sua tese, de um “realismo afetivo”.

Embora continue sua labuta ao explorar o realismo de tipo indexação, bastante relacionado ao “efeito do real”, de Roland Barthes, onde “o desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza de realidade: a linguagem se volta, foge e desaparece, deixando a nu o que diz” (Barthes *apud* Schøllhammer, 2012, p. 141), considero que lhe seria de grande proveito haver

²¹ Datação suposta por mim e não dada diretamente pelo autor.

²² Formulo essa noção tendo como entendimento de absurdismo parte das filosofias de Kierkegaard (2010) e Comus (2004) que postulam, em primeira instância, a falta de sentido das coisas e das ações; e, em segundo lugar, está relacionado a angústia frente a algo, seja fenômeno ou tarefa, cujas proporções são colossais e de natureza totalmente incomum, mas tratado como normal pelas personagens que convivem com esse evento ou incumbência.

explorado o “realismo absurdista”²² de escritores como Kafka, onde um mundo espantoso está disposto nas páginas de forma natural, como o fez, por exemplo, Modesto Carone (2008, p. 197) ao entender que, no autor alemão, “[...] a deformação da realidade que pode ser sugerida pela obra do autor obedece a uma percepção aguda do mundo” porque

É preferível tentar mostrar como o realismo kafkiano (sem dúvida “problemático”, uma vez que colide com a expectativa do leitor sobre o que o realismo é — mimese ou imitação da realidade, para simplificar as coisas) se materializa [...]. Vale lembrar que, para alguns especialistas, Kafka desrealiza o real e realiza o irreal — mas é justamente aí que ele desmascara a ideologia, visto que esta, enquanto fachada, tende a contrabandear a aparência pela realidade. [...] Evidentemente **não se trata do realismo dos grandes mestres do século XIX**, embora Kafka se considerasse “parente de sangue” de Flaubert e Kleist. O **século XX já era um outro mundo e os moldes de um Balzac ou Tolstói, por exemplo, não podiam dar conta dele**, sob pena de um acomodado anacronismo estético-histórico. Sendo assim, **era preciso criar novos modos de olhar e narrar, e Kafka criou o dele** — inconfundível —, que, por ser novo e renovador, aberto às ocorrências que surgiam em estado de casulo, causou espanto e estranheza quando foi chamado de “realista” (Carone, 2008, p. 198, 200 e 203, grifos meus).

Opino semelhantemente quanto a não presença de discussões do “realismo fantástico”, também denominado como “realismo mágico”. Sobre a parte do “realismo”, já me alonguei; quanto ao fantástico, Penzoldt (1962, p. 146) nos lembra que: “Para diversos escritores, o sobrenatural era apenas um pretexto para descrever coisas que eles jamais ousariam mencionar em termos de realidade.”²³. A aglutinação de “realismo” e “fantástico” em uma designação dá-se na medida em que se colocava aos literatos e artistas a questão: como escrever e, por meio das letras, denunciar, estando cerceado pela censura? Frente aos regimes ditatoriais que se instalaram em vários países latino-americanos a partir de 1950, a literatura se revelou como uma forma de resistência e essa forma de fazer literário, em específico, por meio das metáforas, denunciou as atrocidades do real. Logo, a união do cotidiano com o fantástico revelou-se como forma capaz de denunciar e registrar acontecimentos dos regimes militares na América Latina e, ao mesmo tempo, manejar a censura.

Mesmo considerando que esses aspectos, se houvessem sido abordados, poderiam enriquecer ainda mais o texto, é meritório desse a consideração — que não encontrei nas demais bibliografias investigadas — dos pressupostos de Rancière sobre as implicações²⁴ da passagem de um “sistema

²³ Minha tradução, no original, tem-se: “*To many writers the supernatural was merely a pretext for describing such things as they would never have dared to mention in terms of reality.*”. Além disso, faz-se digno de nota que, para Todorov (1975, p. 32), o fantástico seria algo entre a ordem cotidiana e o sobrenatural, trata-se de uma ruptura com a primeira que não chega ao nível da segunda.

²⁴ Como a possibilidade do povo ser visto como dotado de uma beleza específica e se dissolver o regime hierárquico, fruto de uma sociedade cuja desigualdade é pensada como natural; e, pelo regime estético, democratizou-se o que antes possuía regras e direcionamentos sobejamente estabelecidos quanto ao gênero, produção e apreciação (Rancière, 2005a).

representativo” para um “regime estético”, aspecto que é um dos meus horizontes nesse ensaio. De acordo com Schøllhammer (2012, p. 131, grifos meus),

Em *Madame Bovary*, de Flaubert, a submissão do estilo ao objeto e o recuo retórico da voz narrativa produziram uma nova autonomia da expressão literária em relação ao compromisso referencial, conforme Barthes mostrou em seu estudo “O grau zero da escrita”. De Roland Barthes (1972) a **Jacques Rancière (2007) o realismo de Flaubert foi analisado vendo-se nele uma espécie de auge representativo cuja independência abriria a porta para a livre experimentação com as formas criando um laço inesperado entre realismo e experimentação. Rancière rejeita, nesse sentido, que o romance realista seria o auge da literatura representativa e defende, pelo contrário, que nele se encontram sinais evidentes da ruptura com o que ele define como o “regime representativo” (2000) sustentado sobre os princípios da *poiesis* aristotélicos. Contrário ao regime ético sustentado sobre um controle platônico da imagem, sempre subjugado à superioridade do bom e do verdadeiro, o regime representativo podia extrair por via de uma poesia narrativa do enredo forte uma verdade própria e contribuir assim com a compreensão da realidade. É a partir do século XVIII, que surge, segundo Rancière, um regime estético que vai definir o que entendemos por experiência estética na modernidade e a propriedade da noção de “literatura”. O Realismo histórico coincide com essa ruptura com os princípios dos regimes éticos e representativos e corrobora com autores como Flaubert e Mallarmé. Rejeitando a hierarquia entre tópicos altos e baixos, a superioridade da ação sobre a descrição e suas formas de conexão entre o visível e o dizível, o romance realista deu uma nova autonomia à importância dos dados sensíveis para a compreensão dos eventos e suas descrições, às vezes criticadas por serem supérfluas e impressionistas, enquadraram as formas de visibilidade que deixariam a arte abstrata visível.**

Para finalizar, é impetuoso passarmos pela recente contribuição de Júlio Pimentel Pinto em seu livro *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a realidade* (2024). Também preocupado com as cenas mais atuais da literatura, o autor trabalha, sobretudo, em temas vinculados a produções latino-americanas após a segunda metade do século XX. Sobre o realismo mágico e suas controvérsias mais hodiernas, Pinto nos indica literatos como Medina Reyes, que se opõe a expoentes do “realismo mágico”, como Gabriel García Márquez, e afirmam, ainda, que essa forma de escrita seria incapaz de referenciar a experiência histórica da Colômbia (Pinto, 2024, loc. 1200). E, de

forma mais branda, o escritor

Guillermo Cabrera Infante, então com 75 anos, resume as tendências atuais na literatura hispano-americana: ‘Seguramente o caminho do realismo mágico se fechou completamente. A partir de certo momento, inclusive autores que o cultivavam, como o próprio García Márquez, o abandonaram. Penso que o realismo urbano é uma situação que responde a elementos muito concretos da realidade de cada país. Enquanto o realismo mágico se pretendia uma espécie de escola literária, o realismo urbano tende a ser algo particular, e não um movimento.’ (Pinto, 2024, loc. 1099-1103).

ODE A MADAME BOVARY: UM ACONTECIMENTO DE PALAVRA, UMA ORGIA PERPÉTUA.

Foi com a sentença “Estávamos na sala de estudos quando o diretor entrou, seguido de um novato sem uniforme e de um funcionário da escola que carregava uma grande carteira” que Gustave Flaubert (2022, p. 18) iniciou um dos livros mais importantes da literatura ocidental. *Madame Bovary* é, à margem de toda cizânia, um acontecimento. Segundo Rancière (2014, p. 46), os acontecimentos históricos são eventos de fala e os sujeitos históricos são seres falantes que se apropriam do excesso de palavras disponíveis no passado, em espaço de indeterminação, para pensar os seus presentes e mudar os rumos da história. Frente a isso, o autor propõe uma concepção do fazer histórico do tipo “herético” que, dentre outras questões, confere atenção ao papel dos anônimos — além da estatística, do identitário e da história do cotidiano que fazem os *Annales*, ou seja, fora do político na própria era democrática (Rancière, 2014, p. 89–92) — e, frente a isso, resta a questão: como lidar com as falas e acontecimentos desses sujeitos? A história, nascida na mesma época da literatura e da democracia, precisa ficcionalizar-se e organizar a intriga, isso “[...] supõe uma narrativa do acontecimento revolucionário, um regramento do excesso revolucionário da palavra, capaz ao mesmo tempo de suprimi-lo e mantê-lo em seu status de acontecimento de palavra” (Rancière, 2014, p. 66).

Esse nexo de co-nascimento relaciona-se com uma mudança, que se abordará mais adiante, da posição dos anônimos na partilha do sensível²⁵. O romance é, nesse sentido, sumamente democrático; como literário, está proveniente de outra partilha e outro sistema poético — no sentido aristotélico de feitio da intriga. O regime estético das artes, assim como o sistema representativo, possui os anônimos em suas narrativas, a diferenciação do primeiro é que não submete essas personagens a uma posição de escrutínio e sátira, eles passam a ser entendidos como dignos de serem representados em posições outras. É provável que muitos dos autores do que hoje são produções literárias iniciais não tivessem plena consciência de sua confluência com o sistema democrático. Flaubert, por exemplo, tinha uma postura abertamente aristocrática e

²⁵ Jacques Rancière (2005a, p. 15) tem como conceito de “partilha do sensível” a seguinte assertiva: “[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. Nesse sentido, estão colocadas aqui demandas por espaço, tempo, tipo de atividade e forma de atuação de um todo constituído de partes e não partes e cuja inclusão no todo se efetua por reivindicações próprias de um sujeito político, isso é, aquele que, manuseando o dissenso, alça rupturas.

antidemocrática (Rancière, 2017, p. 27–29), conquanto suas produções seriam o sumo da democracia nas artes; portanto, a politicidade da arte não se estabelece, de imediato, a partir da posição política particular do escritor porque esse, por mais que tenha intenções próprias, está em interdependência com os fluxos sociais e, assim, as formas como as artes fazem política é anterior.

Quando são publicados, *Madame Bovary* ou *À educação sentimental* são imediatamente percebidos como ‘a democracia em literatura’, apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert. Até mesmo sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como um testemunho da igualdade democrática. Ele é democrata, dizem seus adversários, na sua opção por pintar em vez de instruir. Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas, é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita, disponível para qualquer olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra (Rancière, 2005a, p. 19, grifos do autor em itálico).

Mario Vargas Llosa encontra valor singular em *Madame Bovary*, seja de um ponto de vista pessoal ou acadêmico. Certamente, o ensaísta e escritor peruano elegeu essa obra como parceira nessa orgia perpétua que, segundo Flaubert em carta a Mlle. Leroyer de Chantepie de 1855, é a literatura: “O único jeito de suportar a existência é mergulhar na literatura como numa orgia perpétua” (*apud* Llosa, 2015, loc. 1103). A valia de *Madame Bovary*, nesses dois âmbitos, para Llosa, é expressa logo no primeiro capítulo de sua obra, denominado “Uma paixão não correspondida”; nele, M. Llosa dedica-se à sua trajetória ao chegar, quando jovem, a Paris e ter como uma de suas primeiras ações a compra de um exemplar em uma biblioteca do Quartier Latin. Desse momento em diante, Emma Bovary ocuparia um lugar especial em suas percepções de leitura e Flaubert lhe inspiraria por sua ordem rigorosa e simétrica. Igualmente, faz-se destacar a sua percepção de que *Madame Bovary* é o primeiro romance moderno e Flaubert o principal nome realista.

Não cogito eleger, entre Rancière e Llosa, uma Maria Madalena a quem se atirarão pedras e paus; em menor caso ainda, converter-me em Pôncio Pilatos e lavar minhas mãos. Ambos os autores são respeitados por seus escritos e dignos desse reconhecimento; embora, evidentemente, críticas possam ser tecidas; por exemplo, pelo uso que faz Rancière de apenas “recortes significativos” das obras que analisa e pela vinculação de Llosa a uma postura

de direita que transparece para suas produções ensaísticas, dotando sua visão da arte com timbres um pouco eurocêntricos e limitando sua percepção do que seria cultura. Evidentemente, o leitor notou que tenho usado como arcabouço teórico dessa produção as filosofias de Jacques Rancière; não pude fazer o mesmo quanto à Llosa por razões gritantes: ele é um literato, não teórico. Nesse tópico, poderia ser fonte de indagações o porquê comparei diferentes livros do filósofo francês e apenas um do escritor peruano; e, no que concerne a tal questão, justifico-me ao ponderar que o equilíbrio permanece incólume, dado que Llosa consagrou uma obra integral a *Madame Bovary*, ao passo que Rancière abordou a obra em excertos dispersos em sua produção intelectual.

Realizado o prelúdio, encaminhamo-nos ao ato. Jacques Rancière nasceu na Argélia francesa em 1940 e formou-se em uma das principais universidades para docentes, a *École normale supérieure*. Nessa instituição, manteve proximidade com algumas colocações de Althusser, mas rompeu com essa leitura do marxismo a partir de 1960 e tem desenvolvido interpretações bastante originais em áreas como a história, estética e política desde sua cadeira como docente na Universidade Paris VIII. Sua percepção do que significa “realismo” está articulada com o triplo nascimento, entre os séculos XVIII e XIX, da literatura, democracia e história que, por sua vez, forma parte de um processo maior de alteração na acuidade social quanta a posição designada aos anônimos e a passagem dessa mesma sociedade da alteridade para identidade — também uma aspiração pela igualdade. Afinal, como enfatiza Raquel Campos (2016, p. 18 e 145):

Como mostrou Jacques Rancière em suas várias reflexões sobre a historicidade da arte, uma concepção de história é indissociável de um pensamento sobre a ordem social. [...] Para Rancière, a política, como a arte, não está dada. Ela não se confunde com as instituições do poder ou com a luta por ele, mas diz respeito ao comum da comunidade, à maneira como esse comum se presta à participação. Ela diz respeito a uma certa “partilha do sensível”.

²⁶ Ao longo desse artigo, foram e serão empregados conceitos como “revolução estética” e “regime estético das artes”; “estética”, na teoria rancièriana, não tem um significado confluyente com a definição kantiana de estudos sobre as *tésis*, ou seja, o que a razão não alcança. Consequentemente, tal conceito não deve ser concebido, seja neste contexto ou na obra de Rancière, como uma teoria das artes ou juízos valorativos, mas antes como uma nova configuração do sensível (Campos, 2016, p. 147). Ou, nas palavras do próprio Rancière (2005a, p. 13): “[...] não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”.

A literatura não é uma entidade atemporal; impõe-se a necessidade de historicizá-la. Sua possibilidade advém de uma revolução estética²⁶ que inaugura a possibilidade do romance e, por conseguinte, do “Realismo”. Porquanto, em dissensão às obras pretéritas, o romance é um gênero sem gênero (Campos, 2016, p. 149); inserido na passagem do regime poético aristotélico, onde a arte, ensimesmada, não existe, porque está limitada por diretrizes de gênero, decoro e apreciação, o romance vem a lume como uma forma democrática do fazer narrativo, dado que “[...] revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* — que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica” (Rancière, 2005a, p. 48, grifo do autor em itálico). Nesse contexto, quando o autor assevera que “[...] a democracia indiferente da escrita, simbolizada pelo romance e seu público” (Rancière,

2005a, p. 20) está, em primeira instância, elucidando uma mudança nos critérios de apreciação; tendo em conta que a literatura é o reino da liberdade criativa, igualdade dos representados e possibilidade ilimitada do dizer (Campos, 2016, p. 23) e, de igual modo, não se direciona a espectadores seletos, podendo ser objeto de contemplação de “qualquer um”²⁷. Em segundo lugar, esse pode ser um bom momento para sinalizar que a forma democrática passa a impregnar-se não somente no fazer artístico, como também no histórico; constituem-se como objeto de igual estima, para os historiadores, os indivíduos anônimos, alterando as configurações até então estabelecidas de apreciação, na historiografia, de ilustres, como monarcas e ditos heróis²⁸.

²⁷ Conforme Campos (2016, p. 147), “Ao se contrapor a esse sistema, o regime estético das artes não apenas redefiniu as artes, como fundou uma comunidade nova. Ao substituir o plural das artes pela arte no singular e liberá-la de qualquer regra específica, ele pressupôs uma outra partilha do sensível, um outro modo de ser da comunidade”.

²⁸ Embora Jacques Rancière (2009b) acredite que os historiadores tiveram dificuldade de fazer história tendo os anônimos como sujeitos históricos, ficando, por largo período, restritos a tratarem, por exemplo, de história do cotidiano.

[...] a era da ciência é também a da literatura, tempo em que ela se nomeia como tal e separa o rigor de seu ato próprio tanto dos simples encantos da ficção, quanto das regras da divisão dos gêneros poéticos e dos procedimentos convencionais das belas-letras. [...] A história nova pertence a essa era e a essa configuração. E tem nelas um lugar muito singular. [...] história pôde cumprir com sucesso a tarefa impossível de articular em um único discurso um triplo contrato [científico, narrativo e político] (Rancière, 2014, p. 12–13, interpolação minha entre colchetes).

Aproximar-se do “real” seria algo, por essa lógica, pouco concretizável no regime poético, pois o mimético/representativo, embora não exija cópias exatas de modelos, estabelece critérios importantes sobre o que é representado e como pode sê-lo (Rancière, 2005a, p. 28–32). O sistema representativo estabelece como gênero próprio aos “ilustres” a tragédia e aos “anônimos”, as comédias (Rancière, 2005b, p. 21), fala a um círculo restrito e tem sua avaliação submetida ao crivo do decoro; impensável, por exemplo, que uma boa obra, no regime poético, coloque em situação vexatória uma princesa, ou que de sua boca emanem palavras vulgares (Rancière, 2017, p. 22–24). Aqui, coloca-se como questão a problemática da verossimilhança, condicionada por “conformidades” a “natureza das paixões humanas”, “caracteres ou costumes de um povo, ou de tal personagem” e “das ações e palavras com lógica a mesma das ações e caracteres próprios a um gênero” (Rancière, 2005b, p. 23).

Frente a isso, a concepção de Rancière (2017, p. 34) pode ser sedimentada sob a ótica de que *Madame Bovary* representou um marco axial para essa revolução, que desobriga a arte de qualquer regra e a percebe no singular; ele vê nos escritos flaubertianos a exploração do romance como gênero sem gênero — que, se não for possível descrever como “anarquia”, denominar como um dos pontos altos da democracia na literatura não seria exagero (Rancière, 2017, p. 22 e 26) —, capaz de abarcar desde uma princesa cartaginesa — trama de *Salammbô* — até pequenos burgueses, como a figura de Emma Bovary (Campos, 2016, p. 149).

Por fim, é preciso salientar que o realismo em Rancière tem nuances

marcadamente opostas ao “efeito de real”, de Barthes. Roland Barthes usou para pensar esse conceito o conto *Um coração simples*, onde um barômetro é posto como constituinte do “cenário” e, na sua visão, o objeto não requer justificativa para ali estar, “[...] sua utilidade é exatamente ser inútil. [...] Essa é a lógica ao mesmo tempo simples e paradoxal do efeito de real. A utilidade do detalhe inútil, quer dizer: eu sou o real. O real não precisa ter uma razão para estar ali.” (Rancière, 2017, p. 15–17). Jacques Rancière (2017, p. 19, 24–25) enxerga no barômetro algo oposto, a ruptura do sistema representativo, uma vez que a preocupação se desloca de “dar realidade ao real” para pensar a “textura do real”, ele “resume um mundo sensível” onde a pressão atmosférica dita em grande medida o trabalho e esse trabalhador, seus instrumentos e seu trabalho tornam-se presentes com a mesma importância dos que “vivem na temporalidade dos fins”. Outrossim, em consonância próxima, ratifica-se que

A história de Emma Bovary não é testemunho, como costumamos dizer, da distância entre o sonho e a realidade. Ela é testemunho de um mundo no qual o tecido de um não é mais diferente do outro. O real não é mais um espaço de desenvolvimento estratégico para os pensamentos e as vontades. Ele é a cadeia das percepções e dos afetos que tecem esses pensamentos e essas vontades. É essa tecelagem que define a nova textura dos episódios romanescos. [...] Flaubert foi o primeiro a questionar o problema da ficção moderna: que sistema de relações entre personagens e situações pode constituir a obra ficcional quando a velha hierarquia das formas de vida que definia o espaço da ficção e comandava sua unidade orgânica está em ruínas? [...] ele encontrou uma resposta que se tornou um modelo para a ficção moderna: a solução não existe em relação ao todo. Ela deve vir do *kath'hekaston*: não apenas ao nível dele, mas por ele. A escrita, na qual o novo poder de igualdade sensível foi incorporado, deve exercer uma função dupla. (Rancière, 2017, p. 28–29, 36–37)

O ganhador do Prêmio Nobel de literatura e membro de diversas Academias de Letras pelo mundo, como a francesa e a espanhola, Mario Vargas Llosa, nasceu no Peru em 1936, onde também graduou-se em direito e literatura. Llosa rumou para a Europa e, na Espanha, doutorou-se pela Universidad Complutense de Madrid com uma tese denominada *García Márquez: historia de un deicidio* (1971). No ensaio *A orgia perpétua*, publicado em 1975, ele trata de uma das suas principais influências: Gustave Flaubert. Primeiro com impressões bastantes subjetivas e depois se propõe a um viés mais analítico; ainda na primeira ocasião a discussão sobre o realismo flaubertiano emerge ao dizer ao leitor que sua segunda lembrança de *Madame Bovary* deu-se em contexto em que: “O crítico André Coyné, impassível, punha em dúvida o realismo de Flaubert: seus argumentos desapareciam debaixo dos gritos de

‘Viva a Argélia Livre!’” (Llosa, 2015, loc. 99–100).

Embora, para Llosa, possa ser inadequado qualificar de realista qualquer grande romance porque, ou todos o são, ou nenhum é, uma vez que todos “transfiguram a matéria para transformá-lo em ficção” (Llosa, 2015, loc. 2004–2008), o autor não nega totalmente a noção de “realismo”, tão pouco a existência de processos que transformam a realidade em ficção; a reflexão do autor quanto a esses dois pontos podem ser de elevada valia para considerações gerais a respeito do “realismo”, até porque, segundo sua argumentação, “Flaubert é um dos escritores mais lúcidos a respeito desse processo de conversão do real em fictício” (Llosa, 2015, loc. 1265). A definição de Mário V. Llosa do que seria “realismo”, está dispersa no livro, bem mais concisa, contudo, é a definição do que não é; realismo não é “[...] tomar pedaços da realidade comum e genérica e descrevê-la com a maior fidelidade e uma elaboração artística mínima” (Llosa, 2015, loc. 3517–3518), é preciso o tratamento pelo estilo, mesmo que esteja envolvido, na passagem da realidade ao fictício, um “frenesi discursivo”, ele não está por si e sim para “desmontar a realidade e montá-la diferente” (Llosa, 2015, loc. 1998).

Pontuar a importância do estilo não impede o ensaísta (Llosa, 2015, loc. 536–541) de se aproximar das noções de Bollème, segundo as quais Flaubert descreve, mas não relata e, por isso, captura os movimentos da vida; isso implica, com certa potência, uma percepção do romance realista ainda imbricado com a noção de simulacro; pois,

[...] uma ficção não é a ficção, esta sempre difere de seus materiais porque é, sobretudo, uma escrita e uma ordem, e na menção verbal e na distribuição técnica esses ingredientes voltam, inevitavelmente, a ser outros. Isto é o que devemos ver agora, o que é realmente importante: como o romance se emancipou de suas fontes, como a realidade fictícia contradisse a realidade real que a inspirou. [...] (1) o ponto de partida é a realidade real [...], (2) mas esse material nunca é narrado “exato”, é sempre “transfigurado”, “bordado” (Llosa, 2015, loc. 1872–1876, 1975–1978).

Ocorre que, em certas ocasiões, Llosa pode, à luz de determinadas proposições de Rancière, incorrer em contradições; *vide* quando ele atribui a Flaubert a busca centrada no “efeito de estilo” para dotar o romance de “real”, cuja conceituação encontra paralelos com o “efeito de real”, anteriormente exposto (Llosa, 2015, loc. 576–583) e, concomitantemente, postula que: “Os objetos constituem então uma sociedade paralela: refletem classes e interesses, níveis de fortuna, o grau de refinamento dos grupos e das famílias” (Llosa, 2015, loc. 2046–2047). A essa última sentença, está claro, que Rancière estaria ao menos em partes de acordo, mas ela se contradiz quanto ao seu emprego de “efeito do estilo”, isso é, a igual relevância que dava Flaubert a “[...] ‘malícias do plano’, as ‘combinações de efeitos’, os ‘cálculos de fundo’ [...]” para produzir o

‘Viva a Argélia Livre!’” (Llosa, 2015, loc. 99–100).

Embora, para Llosa, possa ser inadequado qualificar de realista qualquer grande romance porque, ou todos o são, ou nenhum é, uma vez que todos “transfiguram a matéria para transformá-lo em ficção” (Llosa, 2015, loc. 2004–2008), o autor não nega totalmente a noção de “realismo”, tão pouco a existência de processos que transformam a realidade em ficção; a reflexão do autor quanto a esses dois pontos podem ser de elevada valia para considerações gerais a respeito do “realismo”, até porque, segundo sua argumentação, “Flaubert é um dos escritores mais lúcidos a respeito desse processo de conversão do real em fictício” (Llosa, 2015, loc. 1265). A definição de Mário V. Llosa do que seria “realismo”, está dispersa no livro, bem mais concisa, contudo, é a definição do que não é; realismo não é “[...] tomar pedaços da realidade comum e genérica e descrevê-la com a maior fidelidade e uma elaboração artística mínima” (Llosa, 2015, loc. 3517–3518), é preciso o tratamento pelo estilo, mesmo que esteja envolvido, na passagem da realidade ao fictício, um “frenesi discursivo”, ele não está por si e sim para “desmontar a realidade e montá-la diferente” (Llosa, 2015, loc. 1998).

Pontuar a importância do estilo não impede o ensaísta (Llosa, 2015, loc. 536–541) de se aproximar das noções de Bollème, segundo as quais Flaubert descreve, mas não relata e, por isso, captura os movimentos da vida; isso implica, com certa potência, uma percepção do romance realista ainda imbricado com a noção de simulacro; pois,

[...] uma ficção não é a ficção, esta sempre difere de seus materiais porque é, sobretudo, uma escrita e uma ordem, e na menção verbal e na distribuição técnica esses ingredientes voltam, inevitavelmente, a ser outros. Isto é o que devemos ver agora, o que é realmente importante: como o romance se emancipou de suas fontes, como a realidade fictícia contradisse a realidade real que a inspirou. [...] (1) o ponto de partida é a realidade real [...], (2) mas esse material nunca é narrado “exato”, é sempre “transfigurado”, “bordado” (Llosa, 2015, loc. 1872–1876, 1975–1978).

Ocorre que, em certas ocasiões, Llosa pode, à luz de determinadas proposições de Rancière, incorrer em contradições; *vide* quando ele atribui a Flaubert a busca centrada no “efeito de estilo” para dotar o romance de “real”, cuja conceituação encontra paralelos com o “efeito de real”, anteriormente exposto (Llosa, 2015, loc. 576–583) e, concomitantemente, postula que: “Os objetos constituem então uma sociedade paralela: refletem classes e interesses, níveis de fortuna, o grau de refinamento dos grupos e das famílias” (Llosa, 2015, loc. 2046–2047). A essa última sentença, está claro, que Rancière estaria ao menos em partes de acordo, mas ela se contradiz quanto ao seu emprego de “efeito do estilo”, isso é, a igual relevância que dava Flaubert a “[...] ‘malícias do plano’, as ‘combinações de efeitos’, os ‘cálculos de fundo’ [...]” para produzir o

o real.

O realismo flaubertiano seria, em Llosa (2015, loc. 3432-3433), “[...] mais um romantismo completado que recusado. *Madame Bovary* expandiu a ideia de realismo imperante em seu tempo, deu novo impulso a um desígnio totalizador do gênero romance” — mas não que Flaubert tenha iniciado “a representação literária da pequena burguesia, enquanto o romance romântico havia descrito um mundo feudal e aristocrático” (Llosa, 2015, loc. 3381-3382). Portanto, Llosa diferencia Flaubert frente aos românticos e outros realistas, como Balzac, considerando que, em *Madame Bovary*, as personagens não são antitéticas, não são solenes ou repugnantes, elas são “o reino da mediocridade, o universo cinzento do homem sem qualidades” (Llosa, 2015, loc. 3385–3386). Na visão de Llosa (2015, loc. 883–886), para que isso fosse possível, Flaubert teve de interessar-se pelos confins da alma humana e, para alcançar essa instância, adotou a “teoria da impessoalidade — é a primeira vez que ele fala dela — nasce de uma recusa, da [...] intromissão transbordante da subjetividade do narrador, que impediu que seu herói obtivesse vida própria e a obra existisse soberanamente”; salta aos olhos que, mais adiante, diga que “Um elemento dramático constante da história de Emma é a luta entre a realidade objetiva e a subjetiva. Emma não diferencia as duas [...]” (Llosa, 2015, loc. 238–2309), fica em aberto, assim, até que ponto a convivência entre a impessoalidade do narrador e a subjetividade da personagem convivem em harmonia.

Mesmo considerando que o realismo completa o romantismo, Llosa (2015, loc. 2411-2414) estabelece características próprias a ele, por exemplo, facetas mais urbanas, diferentes “escolas realistas”²⁹, alguma recusa ao subjetivismo, valorização da descrição desde que trabalhada pelo estilo, impessoalidade, cientificidade, entre outras. Llosa (2015, loc. 1060) inclina-se a discernir que, no seio do realismo flaubertiano, opera-se um “roubo consciente da realidade real para a construção da realidade fictícia”, e, em face disso, empreende a prescruta por vestígios tangíveis e correspondências entre as personagens e seus atos, cotejando-os com figuras e acontecimentos oriundos do círculo de convivência e do universo cognitivo de Flaubert. Portanto, corre a formulação de que o realismo, em alguma medida, precisa advir de intrigas reais ou autobiográficas; e, comprovando seu argumento, Mario Vargas Llosa (2015, loc. 808, 1591, 1728–1737) investiga “o real” por trás do ficcional, atribuindo a inspiração para *Madame Bovary* ao caso Delaunay, a figura do Dr. Larivière a seu pai, bem como concorda com o entendimento de Sainte-Beuve de que é válido “associar o meio familiar de Flaubert ao estilo ‘científico’ e à minúcia descritiva — as autópsias — do livro”³⁰.

À luz dessas exposições, torna-se latente que, não obstante a concordância quanto à relevância de *Madame Bovary*, Mario Vargas Llosa e Jacques Rancière divergem em aspectos fundamentais de caráter seminal. Enquanto o primeiro, em não raras vezes, entende que determinada personagem representa uma classe, ou que um livro representa uma geração e sociedade (Llosa, 2015, loc.

²⁹ À guisa de sua asseveração de que “[...] perdoava a facilidade com que Balzac escrevia, e suas repetições, incorreções gramaticais, cacofonias o faziam pensar que lhe faltava estilo (a verdade é que tinha um estilo diferente do seu). [...] essas comparações com Balzac indicam que ele não integra tudo a uma só corrente realista: 1852). Há nisso um fundo de verdade. Se Balzac tivesse tido a concepção flaubertiana de estilo, jamais teria escrito tudo o que escreveu. Mas o contrário também é certo: com as concepções estilísticas e estruturais do romance de Balzac, *Madame Bovary* não teria nascido.” (Llosa, 2015, loc. 1818–1820, 1824–1826).

³⁰ De forma não muito distante, compreende que algo da “cientificidade” da escrita de Flaubert deve-se ao fato de ser coetâneo a “[...] época em que Auguste Comte proclama que a atitude ‘científica’ é a única válida para entender o ser humano e o pensamento. [...] A objetividade, o determinismo social, a recusa à metafísica e à intuição, a confiança na inteligência e no raciocínio — elementos que concorrem, todos, para a elaboração de *Madame Bovary* — são noções que toda a geração de Flaubert absorveu, pois durante sua juventude e primeira maturidade começaram a se impor na França.” (Llosa, 2015, loc. 1751–1756). Para mim, não está claro os limites que distinguem esse percurso procedimental da especulação.

³¹ Por “inaugurar” o estilo indireto livre, retirar as personagens de posições antitéticas, elevar a prosa narrativa ao mesmo patamar artístico da poesia, elevar as “vidas comuns” ao “nível da epopeia” e diversos outros aspectos (*Ibid.*, loc. 3386 e 3474). Rancière (2005a, p. 27–44), não só discordaria de muitos desses ângulos como também da própria relevância do conceito de modernidade.

444), o segundo tende a uma postura fortemente contrária as leituras ou exegeses do tipo biográfico (Rancière, 1988, p. 11). De central aspecto, nessa discussão, é que, mesmo que Vargas Llosa defina *Madame Bovary* como o primeiro romance moderno^[1], frequentemente, este parâmetro delinea-se a partir daquilo que, para Rancière, configuraria um regime pretérito; por exemplo, quando escreve que “[...] esse meu pendor tem a ver, no fundo, com a fixação realista: o elemento melodramático me comove porque o melodrama está mais perto do real do que o drama, a tragicomédia, do que a comédia ou a tragédia” (Llosa, 2015, loc. 247–249).

Por sua percepção, o ensaísta peruano tende a compreender as causas que levaram Flaubert ao banco dos réus, devidas ao “sinistro puritanismo do Segundo Império” (Llosa, 2015, loc. 292). Penso que Rancière (2017, p. 30) tenderia a compreender o julgamento como um sintoma de uma sociedade que passa pela revolução estética — com resquícios das regras de decoro e apreciação — visto que a “[...] democracia ficcional não acompanha, automaticamente, a democracia política.”; de modo análogo, manifestaria disposição em coadunar-se que a vitória de Flaubert não foi totalmente pessoal, significou também um passo em direção ao regime estético e a consolidação de uma das premissas democráticas: a liberdade de expressão.

É da mesma forma plausível que, caso algum dia os dois se cruzassem, o romance enquanto gênero, bem como seus limites e funções, se tornasse pauta da conversa; para Llosa (2015, loc. 2094–2095), é ponto crucial para a magnitude de Flaubert e o romance realista o autor ter efetuado “Essa elevação do objeto a humano não teria sido possível sem uma operação simultânea de rebaixamento do homem a objeto”, enquanto isso, Rancière (2017, p. 25; 2005b, p. 47–48), eu interpreto, não estaria muito disposto a pensar em termos de elevação e rebaixamento, o objeto “resume um mundo sensível” e as personagens ali representadas sinalizam a vitória do regime poético, além da glória e apreciação do “qualquer um”. Enquanto, para Llosa (2015, loc. 342, 2064–2065), “[...] a pornografia comercial busca excitar os leitores, função incompatível com a literatura autêntica” e “[...] o desígnio do todo do romance: a totalização, querer construir uma realidade tão vasta como a real”, para Rancière (2005b, p. 22–25), considerando que o regime estético desobriga a literatura de qualquer edifício hierárquico, essa seria uma literatura autêntica e o romance não teria nenhum desígnio. Em suma, é de interesse destacar que, desse diálogo, não obstante as divergências ou, quiçá, em decorrência delas, os leitores, por certo, disporiam de uma interpretação impregnada com algo de inédito acerca do realismo ficcional, senão de modo geral, ao menos no que tange ao realismo flaubertiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. Au-delà des textes: présence de la littérature dans la vie sociale brésilienne au XIXe siècle. *Brésil(s)*. [S. l.], n. 15, p. 1-24, 2019. DOI: <https://doi.org/10.4000/bresils.4763>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/bresils/4763>. Acesso em: 13 de junho de 2024.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012 [Edição Kindle].

BLOCH, Marc. “A história, os homens e o tempo”. In: _____. *Apologia da história, ou, O ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 51–68.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença, 1996.

CAMPOS, Raquel. *Entre ilustres e anônimos: uma concepção de história em Machado de Assis*. Chapecó: Argo, 2016.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo — ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CARONE, Modesto. O realismo de Franz Kafka. *Novos estudos CEBRAP*, n. 80, p. 197–203, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002008000100013>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/qzzdhywXRcTRCRSq4xcjhFK/#>. Acesso em: 30 de setembro de 2024.

CARVALHO, José Murilo de. História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 123–152, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-101X001001003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/GkWQqcpQjZy7WB8y9XWwKDj/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 18 de setembro de 2024.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, “Javier. Conceptos y metáforas em la política moderna. Algunas propuestas para una nueva historia político-intelectual”. In: CANAL, Jordi; LUZÓN, Javier Moreno (Eds.). *Historia cultural de la política contemporánea*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2009. p. 11-30.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Janaína Perotto. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. O desespero humano. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. Introducción al Diccionario histórico de conceptos políticos-sociales básicos em lengua alemana. Tradução de Luis Fernández Torres. Revista *Anthropos*, Barcelona, n. 223, p. 92-105, 2009.

LLOSA, Mario Vargas. A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary. Tradução de José Ribeiro Siqueira. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2015 [Edição do Kindle].

MADEIRA, Carla. Tudo é rio. São Paulo: Record, 2021.

MARROU, Henri Irénée. “Capítulo II: A história é inseparável do historiador”. In: _____. Do conhecimento histórico. Lisboa: Aster/Martins Fontes, 1975, p. 45–60.

ORTEGA Y GASSET, José. “Arte artística”. In: _____. A desumanização da arte. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001, p. 25–32.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: modos de usar. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 39, p. 11-18, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/yxwxYxLq9wdcGrqpjfqMysc/?lang=pt>. Acesso em: 16 de setembro de 2024.

_____. Realismo: postura e método. Letras de hoje, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/4119>. Acesso em: 16 de setembro de 2024.

PENZOLDT, Peter. The Supernatural in Fiction. Nova York: Humanities Press, 1962.

PESSOA, Fernando. “Ficções do interlúdio — Poesias de Álvaro de Campos”. In: _____. Obra poética de Fernando Pessoa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. II, p. 702–896.

PINTO, Júlio Pimentel. Sobre literatura e história: como a ficção constrói a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2024 [Edição do Kindle].

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005a.

_____. “De la poética restringida a la poética generalizada”. In: _____. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009a, p. 25–42.

_____. “Histoire des mots, mots de l’histoire (avec Martyne Pierrot e Martin de la Soudière)”. In: _____. *Et tant pis pour les gens fatigués: entretiens*. Paris: Éditions Amsterdam, 2009b. p. 75–91.

_____. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 2005b.

_____. *Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien. L’inactuel*, Paris: Calmann-Lévy, n. 6, p. 53-68, 1996.

_____. *Le spectateur émancipé*. Paris: Fabrique, 2009c.

_____. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

_____. “Prólogo”; “A porta do inferno”. In: _____. *A noite dos proletários. Arquivos do sonho operário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 9-35.

_____. “Prólogo”; “O barômetro da Sra. Aubain”. In: _____. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2017, p. 7-37.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, p. 129–150, _____, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/dSzWFLKdDkmp3qmScLPJbHD/abstract/?lang=pt>. Acesso em 15 de setembro de 2024.

SCHWARZ, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 35–79.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Significado e interpretação na História das Ideias. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 358–399, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WASSERMAN, Cláudia. História intelectual: origem e abordagens. *Tempos Históricos*, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 63–79, 2000. DOI: 10.36449/rth.v19i1.12762. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/12762>. Acesso em: 12 de setembro de 2024.

_____. Percursos intelectuais latino-americanos: “Nuestra América” de José Martí, e “Ariel” de José Enrique Rodó – As condições de produção e o processo de repercussão do pensamento identitário. *Diálogos*, DHI/UEM, v. 8, n. 1, p. 51–66, 2004.

Realismos subjetivos: Jacques Rancière e Mario Vargas Llosa leem *Madame Bovary*

Resumo: O presente artigo tem por escopo investigar de modo detido a maneira pela qual o filósofo francês Jacques Rancière e o literato peruano Mario Vargas Llosa interpretam determinados aspectos da obra *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, cuja fortuna crítica a consagrou como marco intransponível do romance moderno. Para alcançar tal objetivo, delinco inicialmente considerações atinentes à história intelectual e às modalidades de abordagem da literatura que prescindem do texto literário em sua materialidade; em seguida, examino diferentes concepções de “realismo” que se sedimentaram no horizonte teórico; culminando, por fim, na análise de como os referidos autores apreendem o estatuto do “realismo” flaubertiano.

Palavras-chave: História das ideias. Realismo. *Madame Bovary*.

Subjective Realisms: Jacques Rancière and Mario Vargas Llosa reads *Madame Bovary*

Abstract: This article aspires to scrutinize, with deliberate rigor, the manner in which the French philosopher Jacques Rancière and the Peruvian man of letters Mario Vargas Llosa construe certain dimensions of *Madame Bovary*, authored by Gustave Flaubert and consecrated within the canon as a monumental threshold of the modern novel. In pursuit of this design, I shall first delineate reflections pertaining to intellectual history and to methodological orientations that address literature in the absence of its textual materiality; thereafter, I shall engage distinct conceptions of “realism” sedimented within the theoretical horizon, ultimately culminating in the exposition of how both authors apprehend Flaubertian realism.

Key-words: History of ideas. Realism. *Madame Bovary*.

Recebido em: 30 de setembro de 2025
Aprovado em: 11 de novembro de 2025
