

**PROCURAR O FANTÁSTICO PARA ENCONTRAR O REAL:
dilemas literários na modernidade**

**LOOKING FOR THE FANTASTIC TO FIND THE REAL:
literary dilemmas in modernity**

Roney Marcos Pavani¹

RESUMO

O presente artigo se divide em duas grandes partes: na primeira delas, buscamos analisar a literatura enquanto fenômeno humano, e defini-la a partir de teóricos como Eagleton, Culler e Compagnon. Além disso, partimos do princípio de que ela, enquanto arte, pode se constituir em uma forma de conhecimento da realidade, em geral (Lukács, Goldman, Candido), e da realidade histórica, em particular (LaCapra e Ferreira), embora não de forma simples e cristalina. Na segunda parte, discutimos as dificuldades do chamado realismo, enquanto movimento literário que almeja retratar o real *tal qual ele é* (Jakobson e Jablonka), bem como do agravamento desse problema na virada do século XIX para o XX. As mudanças advindas com as novas descobertas na área da ciência e da tecnologia, assim como o impacto da Primeira Guerra Mundial e das demais catástrofes que a seguiram, legaram a intelectuais a ideia de que a realidade é absolutamente inverossímil e, por isso, intransmissível (Benjamin). Logo, para transmitir o real e, ao mesmo tempo, ser persuasivo (White), foi necessário a muitos literatos abraçar o gênero fantástico, a exemplo do inglês J. R. R. Tolkien (1892-1973), considerado o criador da ficção fantástica moderna.

Palavras-Chave: Literatura. Fonte histórica. Realismo. Modernidade. Fantástico.

ABSTRACT

This article is divided into two main parts: in the first one, we seek to analyze literature as a human phenomenon, and define it based on theorists such as Eagleton, Culler and Compagnon. In addition, we start from the principle that, as art, it can constitute a form of knowledge of reality, in general (Lukács, Goldman, Candido), and of historical reality, in particular (LaCapra and Ferreira), although not simple and crystalline form. In the second part, we discuss the difficulties of the so-called realism, as a literary movement that aims to portray reality as it is (Jakobson and Jablonka), as well as the worsening of this problem at the turn of the 19th to the 20th century. The changes resulting from the new discoveries in science and technology, as well as the impact of the First World War and the other catastrophes that followed it, bequeathed to intellectuals the idea that reality is absolutely implausible and, therefore, in-transmissible (Benjamin). Therefore, in order to transmit the real and, at the same time, be persuasive (White), it was necessary for many literati to embrace the fantastic genre, like the Englishman J. R. R. Tolkien (1892-1973), considered the creator of modern fantastic fiction.

Keywords: Literature. Historic source. Realism. Modernity. Fantastic.

¹ Professor licenciado do IFES – Nova Venécia. Mestre e doutorando em História (UFES), sob orientação do Prof. Dr. Julio Bentivoglio. Membro do Laboratório de Estudos em Teoria da História e História da Historiografia da UFES (LETHIS/UFES) e membro do Grupo de Estudos em História e Literatura da PUC-MG (GEHISLIT/PUC-MG). E-mail: roney.pavani@gmail.com

O TEXTO LITERÁRIO COMO FONTE HISTÓRICA

Um velho provérbio irlandês, imortalizado no filme *Braveheart* (1996), de Mel Gibson, diz que “a fim de encontrar o seu igual, um irlandês se vê obrigado a falar com Deus.” Mais do que um curioso atestado de etnocentrismo, podemos interpretar a frase da seguinte forma: para enfrentar os percalços de uma existência por demais fugaz, os seres humanos, dotados que são de uma potência criativa infinita, elaboram sonhos, imaginários, utopias, e precisam preenchê-los do modo mais inteligível possível. Daí a sua pretensiosa proximidade com o divino. A esse preenchimento dá-se o nome de *ficção* ou *fingimento*. Nas palavras do inconfundível Mario Vargas Llosa (1936-):

[...] Condenados a uma existência que nunca está à altura de seus sonhos, os seres humanos tiveram que enfrentar um subterfúgio para escapar de seu confinamento dentro dos limites do possível: a ficção. Ela lhes permite viver mais e melhor, ser outros sem deixar de ser o que já são, desloca-se no espaço e no tempo sem sair do lugar, nem de sua hora e viver as mais ousadas aventuras do corpo, da mente e das paixões, sem perder o juízo ou trair o coração (LLOSA *apud* FERREIRA, 2009, p. 67).

Dito de outra maneira: ao longo de toda a história, e por meio das mais variadas expressões, a humanidade foi além do óbvio e do útil, isto é, da busca e do compromisso com a objetividade, daquilo que sempre foi matéria da reflexão filosófica, do discurso político ou da ciência. Estamos a falar da *literatura*, daquilo que envolve todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático. Sua significância é tamanha que houve quem a chamasse de “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos (...) não há homem que possa viver sem ela” (CANDIDO, 2004, p. 174). Afinal, todo mundo sonha. Se não há equilíbrio psíquico sem o sonho, tampouco pode haver equilíbrio social sem a literatura. Trata-se de um fator vital de humanização.

Além disso, uma de suas idiossincrasias está no fato de poder ser encarada como um instrumento que, especialmente na modernidade, não documenta o real (à semelhança, por exemplo, da mímese aristotélica). Ela tampouco constitui uma representação da mesma natureza que outras formas de conhecimento, embora, como veremos, estabeleça com elas diálogos enriquecedores.

No entanto, críticos como Jonathan Culler (1999), Terry Eagleton (2006) e Antoine Compagnon (2014) são muito felizes ao dizer que a literatura é muito mais do que “escrita imaginativa”, isto é, de *ficção* que se opõe ao *fato*. Como é sabido, e diferentemente da

concepção comum que se tem hoje, tanto os autores das sagas islandesas ou do Pentateuco, quanto Edward Gibbon (1737-1794), famoso pelo seu *Declínio e Queda do Império Romano*, acreditavam piamente tratarem em seus escritos de verdades históricas, não de imaginação. Isso não os torna menos literários.

Talvez possamos defini-la não através de seu conteúdo, mas de sua forma. A literatura possuiria leis, estruturas e mecanismos específicos. Foi o que tentaram fazer, claro está, os formalistas russos. Para nomes como Roman Jakobson (1896-1982), Boris Eikhenbaum (1886-1959) e Victor Shlovsky (1893-1984), a literatura pode ser definida como uma espécie de “desvio da norma”, um tipo “especial de linguagem” (EAGLETON, 2006, p. 5) que contrasta com a linguagem comum e corrente.

Em que pese toda a enorme contribuição trazida por esse grupo ao longo do século passado, e isso em inúmeras áreas do conhecimento, os pressupostos formalistas também são insuficientes, e isso porque “linguagem comum” ou “linguagem poética” não são conceitos absolutos, mas possuem suas próprias historicidades. Quer dizer, até mesmo o mais prosaico dos textos medievais pode nos soar poético devido aos seus arcaísmos. A poesia ou a estranheza de um texto está nos olhos de quem o lê, e não na mente de seu autor. Além disso, e agora falamos de tempos modernos, uma obra literária pode conter sim aspectos de realismo, de naturalidade, ou seja, de linguagem corrente. Honoré de Balzac (1799-1850) teria muito a dizer sobre isso.

Definir o que é literatura, portanto, está para além das bases forma e conteúdo. Então, o que fazer? Estaríamos em um labirinto sem saída? “Literatura é aquilo que se ensina e ponto final”, diria Roland Barthes (*apud* COMPAGNON, 2014, p. 30). Poderíamos, é verdade, sermos magnânimos e afirmarmos que todo esse debate não é “assim tão crucial” (CULLER, 1999, p. 26). Por outro lado, uma solução interessante, embora não definitiva para esse caso, nos é dada por Eagleton. Para ele, o diferencial da linguagem literária está em seus efeitos, na sua eficácia: “a literatura pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita como [sobretudo] daquilo que a escrita faz com as pessoas” (2006, p. 10). Há um poder mágico em curso aqui. Estamos a falar da capacidade inigualável, que não se encontra em outras formas de comunicação, de se tocarem mentes e corpos, de fazer acontecer. Do *Fiat Lux* ao *Abre-te, sésamo*.

A literatura move a realidade, isto é, a linguagem literária efetivamente *realiza* ações em vez de somente descrevê-las. Obras dessa natureza, por incrível que pareça, criam ideias, conceitos, que colocam em campo à disposição do leitor ou do ouvinte. Talvez soe exagerada a afirmação de Culler, de que “ninguém jamais teria pensado em se apaixonar se não tivesse lido a respeito disso nos livros” (1999, p. 97). Seja como for, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, embora também seja um personagem literário, diz muito a respeito do que os livros são capazes de fazer. Não é difícil nos identificarmos com ele.

Entretanto, ter poder sobre as coisas, por mais impressionante que seja, não é o mesmo que saber como essas coisas funcionam. Encantamento e clarividência não são iguais. Em português claro, ser capaz de mover a realidade não significa necessariamente compreendê-la. Uma vez que sabemos como terminaram as aventuras de Quixote e Sancho Pança, e que os moinhos de vento não eram gigantes, eis aqui uma reflexão crucial: pode ser a literatura uma forma de conhecimento? Ela pode ser um instrumento de compreensão do real? Algo para além de entretenimento, edificação, catarse, sonho, ou fuga da realidade? A depender da resposta, tudo o que desenvolvermos ao longo desse trabalho pode cair por terra aqui mesmo.

No entanto, temos já um primeiro alento. Sabe-se que, mesmo diante dos avanços nos estudos sobre a teoria da literatura desenvolvidos ao longo do século XX, os quais apontavam para a autonomia e especificidade do texto literário, o contexto em que ele é produzido e divulgado nunca foi ignorado. Isto é, mesmo que a obra requeira instrumentos próprios para ser analisada e compreendida, ela estabelece interações diversas com o mundo exterior, seja com outros textos, seja com a história e a sociedade.

Vejamos, a tradição marxista (ZILBERMAN, 2013, p. 146), dentre outras escolas de pensamento, procurou demonstrar isso da seguinte forma: Para Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), as criações artísticas, em uma expressão consagrada “manifestam interesses de classe”. E mais, os artefatos artísticos pertencem a uma superestrutura determinada pela base econômica (“as relações reais de produção”). Interpretar os produtos culturais é, assim, relacioná-los de volta à base. Logo, a literatura, que é uma forma de arte, reflete a sociedade da qual emerge. Trata-se, sem dúvida, de uma indução interessante, mas não considera a autonomia da obra. Logo, não é capaz de explicar, entre outras coisas, a permanência do interesse acerca de obras do passado (*A Iliada* e *A Odisseia*, por exemplo) em sociedades e épocas completamente diferentes daquela em que foram produzidas.

O crítico György Lukács (1885-1971) tentou resolver o problema deixado por seus mentores epistemológicos, a ponto de ser um dos fundadores do que se conhece hoje como *sociologia da literatura*. No texto *A Teoria do Romance* (LUKÁCS, 2009), bastante influenciado por nomes como Hegel (1770-1831) e Dilthey (1833-1911), ele apresenta suas ideias centrais:

[...] cada época histórica se objetiva em um gênero literário. Assim, as características mais decisivas de um período encontram sua representação mais acabada na forma artística então predominante. Na Antiguidade, por exemplo, a epopeia corporificou o mundo fechado da civilização grega, circunstância que não mais se repetiu, impedindo a permanência daquele gênero narrativo. A literatura épica, por sua vez, não desapareceu, assumindo novas modalidades em virtude das transformações decorridas; assim, no século XIX, passa a ser o romance o gênero que a traduz da maneira mais completa (LUKÁCS *apud* ZILBERMAN, 2013, p. 146).

Em outros estudos, o autor chega às seguintes conclusões: 1. retomando Aristóteles, a arte é mimética e, de certa forma, é capaz de reproduzir e representar o mundo; 2. a obra literária é orgânica e constitui-se em um universo independente, porém, e é aí que está o diferencial; 3. não se trata de *cópia* do real, e sim de um constructo totalmente original, transfigurado.

Essa transfiguração, ou seja, o processo de transposição da realidade para o universo artístico, não é exatamente explorada por Lukács; essa missão ficou a cargo de estudiosos, como por exemplo Lucien Goldmann (1913-1970). Para ele, “a obra literária é a expressão da visão de mundo, a partir da consciência possível do autor” (GOLDMANN, 1967). E o autor, por sua vez, está limitado às coordenadas de seu tempo, de seu espaço e, em especial, de sua condição social.

Um texto literário, por isso, pode se constituir em um documento histórico interessante. Não para retratar a sociedade como um todo, e sim para lançar luzes a pontos específicos dela:

[...] Goldman observa que as obras literárias, ao lado das filosóficas e artísticas, constituem documentação de qualidade superior, entre os documentos disponíveis sobre o passado, porque elas elaboram universos que correspondem inteiramente às tendências dominantes em certo recorte histórico. (...) A obra literária, na concepção de Goldman, não retrata a realidade, porque essa não se apresenta de modo organizado à percepção do indivíduo. Seu autor, desde as possibilidades de conhecimento balizadas por sua consciência, apropria-se da visão de mundo dominante, e essa determina a estrutura interna de sua obra. Assim, a visão de mundo espalha-se entre os elementos que compõem a estrutura do texto, oferecendo-lhe um conteúdo e um significado (ZILBERMAN, 2013, p. 152).

O consagrado crítico brasileiro Antonio Candido (1918-2017) trilha mais ou menos esse caminho. Isto é, um texto literário não pode ser considerado *por si mesmo*, sendo necessário, em suas próprias palavras, “fundir texto e contexto” (CANDIDO, 2006, p. 12). Os elementos

externos à obra, embora não devam ser encarados como *causas*, em uma relação de determinação, não podem ser desprezados. Eles são constituintes da sua estrutura.

Porém, estejamos atentos: é preciso ter consciência da relação arbitrária e deformante entre o trabalho artístico e a realidade. “Achar (...) que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal” (CANDIDO, 2006, p. 22). Assim, se quisermos compreender as influências efetivas do meio sobre a obra literária, é preciso, primeiro, desviar-se da velha banalidade: “arte enquanto expressão da sociedade”; e, em seguida, da ideia de que a arte está sempre interessada nos problemas dessa mesma sociedade. Ou seja, que o valor de uma obra se mede por réguas ideológicas. Mesmo assim, as duas tendências tiveram a virtude de demonstrar que a arte é, de uma forma ou de outra, dependente de fatores do meio e, sobretudo, que produz efeitos práticos nos indivíduos que o compõem. Logo, é possível, embora não de modo automático, atingir uma determinada formação social, do presente ou do passado, utilizando-se da literatura como seu filtro.

Nas palavras de Chalhoub e Pereira (*apud* BORGES, 2010, p. 103):

[...] A proposta é historicizar a obra literária, inseri-la no movimento da sociedade, investigar as suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social – algo que faz mesmo ao negar fazê-lo.

Em uma outra perspectiva, dando um passo a mais em direção ao conhecimento histórico, Sandra Pesavento (*apud* Grecco, 2014) nos diz que a literatura pode ser salutar à compreensão do real, pois ela é capaz de revelar “o campo de produção simbólica” de uma época. De fato, o texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através dos fatos criados pela ficção:

[...] A compreensão de que a literatura é, além de um fenômeno estético, uma manifestação cultural tem permitido ao historiador assumi-la como fonte de pesquisa. Portanto, toda ficção está sempre enraizada na sociedade, uma vez que é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos de sonhos, utopias ou desejos, explorando ou inventando através de diferentes signos linguísticos. Assim (...), a obra literária se concretiza como uma evidência histórica objetivamente determinada, situada dentro de um processo histórico, e deve ser adequadamente interrogada a partir de suas propriedades específicas (GRECCO, 2014, p. 46).

Se a conhecida máxima *a história versa sobre o que foi, a literatura sobre o que poderia ter sido* ainda for válida (e cremos que ela o seja), podemos inferir que a literatura se encontra no campo das incertezas, das possibilidades, enfim, se não daquilo que é real, ao menos do que é concebível. Ora, todos esses elementos também possuem uma historicidade. Quer dizer, os

limites dos sonhos, da imaginação e da ficção não são os mesmos ao longo da história. Ideias, por mais absurdas ou delirantes que sejam, não caem do céu, mas estabelecem uma relação dialética com a materialidade.

Sabemos disso desde os primórdios dos *Annales* e da renovação historiográfica dos anos 1930, a qual contribuiu enormemente para o estudo das mentalidades coletivas. Pensar, imaginar e crer está para além das vontades do indivíduo. De certa forma, é a essa conclusão que chegou Lucien Febvre (1878-1956) com o seu seminal *O Problema da Incredulidade no século XVI: A Religião de Rabelais* (1942), ao atestar, por meio da análise de obras literárias, a impossibilidade da existência do ateísmo na Europa do século XVI (BURKE, 1997, p. 34-40).

A despeito de todas as críticas feitas à obra de Febvre, é válida a tese de que ao nos debruçarmos sobre uma obra, não se trata apenas de admirar a criatividade ou a inventividade de um determinado escritor. Existe ali uma base material que condiciona aquilo que pode ou não ser matéria de textos literários, ou de como as histórias presentes nestes textos serão contadas. É algo revelador extraído dali, como em *Gargantua e Pantagrue*, cujo autor em absoluto não tinha necessariamente a intenção deliberada de dizer.

É exatamente nesse aspecto, do indireto e do subterrâneo, e não do óbvio e do utilitário, que os textos literários são relevantes ao trabalho do historiador. Não se pode, assim, buscar na literatura uma espécie de panfleto ou uma *mensagem* do autor para seus patrocinadores ou para seu público. A empresa há de ser mais sutil. Como já dito por Dominick LaCapra:

[...] a literatura se torna redundante quando nos informa o que pode ser coligido em outras fontes documentais. Neste sentido, a literatura é paradoxalmente mais supérflua quando parece nos proporcionar a informação mais “útil” e correta, para simplesmente reproduzir ou confirmar o que pode ser encontrado em documentos mais triviais como os relatórios policiais (LACAPRA, 1991, p. 117).

Logo, nossa abordagem deve ser feita de modo alternativo. Obviamente, não se trata de ressuscitar a perspectiva formalista, a qual trata o texto literário como um microcosmo, fechado e esotérico em si mesmo. Ou ainda, uma combinação de métodos documentais e formalistas. Uma boa saída é dada pelo mesmo autor:

[...] penso que um movimento em uma direção desejável se dá quando os textos são compreendidos enquanto usos variáveis da linguagem que chegam a um acordo com ou “registram” contextos de várias maneiras – maneiras que comprometem o intérprete como historiador e crítico em uma troca com o passado através de uma leitura dos textos (LACAPRA, 1991, p. 118).

Nesse sentido, LaCapra aponta que são três os contextos em questão: de escrita, de recepção e de leitura crítica. Para nós, historiadores, desponta mais o primeiro, no qual estão

incluídas tanto as intenções do autor (explícitas ou não), quanto as mais imediatas situações biográficas, socioculturais e políticas, com suas ideologias e discursos. Eles também incluem instituições discursivas, tais como tradições e gêneros. Ou seja, um texto influencia e é influenciado por outros tantos.

E mais, o *romance* – que é o que realmente nos interessa aqui – tem uma característica distintiva face à historiografia, que é óbvia, mas fundamental. Para o desenvolvimento do seu enredo, ele pode tomar empréstimos de um repertório documental, e este processo põe em pauta um efeito de transposição que invalida uma concepção da obra no sentido de pura ficção ou uma suspensão total de referência à realidade externa. Em outras palavras, o romance moderno não teria se desenvolvido sem, por exemplo, uma série de elementos que estão para além do universo propriamente literário.

Primeiramente, a indústria jornalística: lembremos das histórias de folhetim de Machado de Assis (1839-1908), ou de autores que, como Fiódor Dostoiévski (1821-1881), escreviam com base em notícias de periódicos. Em segundo lugar, as pressões produzidas pelos mercados editoriais. Como dizia Candido (2006, p. 44), “desejosos de fama e bens materiais, muitos autores modernos se ajustam às normas do romance comercial”.

Da mesma forma, os avanços nos estudos em arqueologia e paleografia ao longo de todo o século XIX, demonstrando que a Terra é muito mais antiga do que os 6000 anos extraídos das exegeses bíblicas; além das teorias de Darwin, com raças e espécies mais ou menos desenvolvidas. Tudo isso fez mover o interesse de literatos para civilizações antigas (reais ou imaginárias), seja em seu esplendor ou em suas quedas trágicas. Como veremos adiante, *A Belle Époque* (1871-1914) e todo o seu entusiasmo foi, sem dúvida, um elemento de destaque presente nas obras literárias desse período, a exemplo de Júlio Verne (1828-1905). Suas aventuras, de *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias* até *Vinte Mil Léguas Submarinas* destilavam a crença na ciência e no progresso da humanidade (da humanidade europeia, diga-se de passagem).

Em linhas gerais, o uso de fontes literárias pelos historiadores constituem-se em materiais propícios a múltiplas leituras, com destaque para o entendimento do universo cultural, dos valores sociais e das experiências subjetivas de homens e mulheres no tempo (FERREIRA, 2009, p. 61). À pesquisa histórica, sobretudo dos anos 1970 em diante, com seus novos problemas, objetos e abordagens, interessam textos. Todos os textos. De qualquer natureza.

Uma vez que o que está em jogo aqui é a complexidade e a totalidade da experiência humana. Experiência essa que é muito mais ampla do que a história oficial, burocrática, previsível, dos grandes homens. Em outras palavras, que é marcada pelo inconsciente, pelo cotidiano, pelo mito, pela infância, pelo ritual. E (por que não?) pelo tabu e pelo recalque, que podem escapar a um documento histórico mais formal (redigido por um escrivão que quis escondê-los), mas que se encontram escondidos em contos e romances (frutos de um literato sem esse tipo de compromisso).

Dito isso, voltemos ao nosso questionamento inicial, se o texto literário permite algum tipo de conhecimento acerca da realidade, e da realidade histórica em específico. A resposta é, por tudo o que dissemos até aqui, positiva. “A literatura, ainda que postule ser arte, está mergulhada na história”, disse Barros (2010, p. 2). Porém, não da realidade enquanto representação, mas como transfiguração ou mesmo desfiguração. Um espelho côncavo, não plano.

Pensemos em alguém que, como o grego Narciso, vê o próprio reflexo em um lago. No entanto, diferentemente do mito clássico, esse lago não está parado, imóvel, capaz de projetar uma imagem límpida e cristalina do observador. As águas estão em movimento, em ondas incontáveis, pois alguém acabou de feri-las com uma pedra arremessada. Resta-nos saber se, nos tempos modernos, o lago mencionado nesse exemplo em algum momento poderá ficar calmo novamente.

O TEMPO DAS PERTURBAÇÕES

Em um texto bastante conhecido – *Do realismo artístico*, Roman Jakobson (1896-1982), definiu “realismo” da seguinte forma: “trata-se de uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança” (JAKOBSON, 2010, p. 120). Em termos mais simples, são realistas todas as obras que parecem verossímeis. Pausa. Eis aí o primeiro problema para o velho pensador russo: para quem se direciona esse “parecer verossímil”? Para quem escreve ou para quem lê?

A confusão se amplifica, uma vez que todos os movimentos literários, dos românticos aos futuristas, claro está, se pretendem o máximo de verossimilhança.

Jakobson experimenta, então, outra definição: “realismo diz respeito, especificamente, àquela escola artística do século XIX”. Seriam, pois, as obras dessa escola as mais verossímeis, por tratarem de temas do cotidiano e da vida das pessoas comuns. Ivan Jablonka (2017, p. 11-12), já em tempos mais recentes, concorda com essa proposição: o “realismo” se refere a romances publicados entre 1830 e 1914, na tentativa de fazer uma pintura fiel da realidade, de sondar as feridas da sociedade, as devastações provocadas pela industrialização e pela urbanização desenfreada desse mesmo período, e de todas as transformações em corpos e mentes que as envolveram.

Ambos os autores, no entanto, são cirúrgicos ao apontarem que a tentativa de retratar, na prosa ficcional, a realidade *tal qual ela é*, ou o que seria o mais próximo das camadas populares, não passa de uma falácia. Primeiramente, porque buscar uma verossimilhança *espontânea* em textos literários é algo problemático. Não nos esqueçamos do trivial, isto é, a forma da mensagem faz parte do seu conteúdo:

[...] A língua cotidiana conhece vários eufemismos, fórmulas de cortesia, palavras veladas, alusões, aparências convencionais. Quando pedimos ao discurso para ser franco, natural, expressivo, rejeitamos os acessórios que são postos num salão, chamamos os objetos por seu próprio nome e estes chamados têm uma nova ressonância (JAKOBSON, 2010, p. 121).

Vejam, os textos realistas não estão imunes a isso. Sua pretensão é utilizar-se da língua cotidiana, das pessoas comuns, longe das convenções da aristocracia. No entanto, e é aí que está o problema, essa mesma língua está repleta de acessórios. É o que acontece quando um autor emprega certas palavras que, hoje, por exemplo, não nos dizem nada. Ou quando, para se caracterizar um objeto, enfatizam-se certos traços que de outro modo não seriam notados. Como diria Dostoiévski: “em arte, para mostrar o objeto, é preciso proceder através do exagero, deformar a sua aparência precedente.” É preciso colorir o objeto para torná-lo mais visível e, daí, mais real. Sim, o realismo é uma contradição em si mesmo.

Em segundo lugar, retratar os “infortúnios e vícios de um mundo sem retoques” (JABLONKA, 2017, p. 12) não é algo exatamente novo. Ao longo da história da literatura ocidental, uma série de obras procurou cruzar a vida das camadas populares, vide os *Evangelhos* (séculos I-II), *O Satiricon*, de Petrónio (27-66), a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), dentre outros.

Por fim, e mais importante, a pretensão fundamental do realismo é ser uma espécie de *mural* da sociedade, capaz de transmitir a verdade sobre as mazelas do tempo. Afirmar isso é

estar assentado sobre a premissa extravagante de que “para escrever o mundo basta olhar pela janela” (JABLONKA, 2017, p. 13). Quer dizer, é possível compreender a sociedade apenas observando-a, ou, do modo mais claro e positivista possível, *os fatos falam por si*.

Essa arrogância, bem como a crença na capacidade humana de apreender toda a realidade e transplantá-la para o papel, foi paulatinamente abandonada na virada do século XIX para o XX, um período marcado por profundas perturbações. De um lado, os progressos técnicos oriundos da Segunda Revolução Industrial, e do uso cada vez mais frequente da eletricidade, de compostos químicos, e de equipamentos movidos a combustíveis fósseis: fotografia, telégrafo, telefone, automóvel, cinema. Pela primeira vez na história da humanidade, havia mais pessoas a viver em cidades do que no meio rural. De outro, e de certa forma responsável direto por esses avanços, o neocolonialismo europeu, que fatiava África, Ásia e Oceania entre meia dúzia de impérios poderosos. Uma época de relativa paz e prosperidade no Velho Continente, obviamente cimentada na (raramente reconhecida) destruição e espoliação de uma infinidade de povos. Em outras palavras: o antigo projeto iluminista vencera. O mundo, tendo a civilização ocidental à frente, caminhava a passos largos em direção ao progresso sem fim.

As mudanças ocorriam em alta velocidade, e a mensagem que passavam é que a realidade não é maciça e fixa, mas fluida e dinâmica. Novos postulados científicos, como o conceito do *inconsciente*, de Sigmund Freud (1856-1939); o rompimento com a geometria euclidiana estabelecido por Edmund Husserl (1859-1938); os trabalhos que culminaram na *Teoria da Relatividade Geral* de Albert Einstein (1879-1955), e a constatação revolucionária de que o Universo não simplesmente *é*, mas *está* em expansão desde a sua origem, como proposto por Edwin P. Hubble (1889-1953), modificaram a maneira como as pessoas, sobretudo aquelas pertencentes às classes falantes, pensavam o mundo e a si mesmas.

Ao mesmo tempo, diversas medidas de caráter popular, como o *Elementary Education Act* (1870)², introduzindo a compulsoriedade da instrução para as crianças na Inglaterra e no

² *The Elementary Education Act* ou Lei de Educação de 1870 se destaca como a primeira peça de legislação a lidar especificamente com a oferta de educação na Inglaterra e no País de Gales. Mais importante ainda, demonstrou um compromisso com a provisão em escala nacional. A Lei permitiu que as escolas voluntárias continuassem inalteradas, mas estabeleceu um sistema de “conselhos escolares” para construir e administrar escolas em áreas onde fossem necessárias. Os conselhos eram órgãos eleitos localmente que extraíam seu financiamento das taxas locais. Ao contrário das escolas voluntárias, o ensino religioso nas escolas do conselho deveria ser “não-denominacional”. Uma lei separada estendeu disposições semelhantes para a Escócia em 1872. Disponível em:

País de Gales, alargaram bastante o público com acesso à leitura. Por conseguinte, um número maior de indivíduos passou a ler literatura e discuti-la (CEVASCO & SIQUEIRA, 1985). Aos poucos, e de modo irreversível, as massas saíam da penumbra.

O passo seguinte foi começar a crer que o ser humano é grandioso, dotado de uma potência titânica. Porém, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, não passa de uma criatura atormentada por traumas e tabus; um pálido ponto azul no cosmos infinito. As coisas não são tão óbvias como parecem. Nunca soou tão profética a célebre frase do *Hamlet*: “há no céu e na terra (...) bem mais coisas do que sonhou jamais nossa filosofia” (SHAKESPEARE, 1976, p. 58).

Mario de Micheli (2012) analisou as consequências dessas ideias para o campo artístico e o relacionou ao surgimento das chamadas *vanguardas* do século XX. Experiências cronofotográficas, como feitas por Étienne-Jules Marey (1830-1904) e Eadweard Muybridge (1830-1904), traziam à baila um mundo em movimento, o qual a arte convencional (em especial, a pintura e a literatura) já não era mais capaz de abarcar. Assim, aos poucos, a arte caminhou de um caráter “representativo” para um caráter de “linguagem”. Imitar (*mímese*) a realidade era algo inócuo, uma vez que uma máquina fotográfica (ou um cinematógrafo) eram capazes disso de forma muito mais rápida (portanto, mais barata) e eficiente.

Dito de outra maneira: se até a modernidade, as obras artísticas sempre se apresentaram como *objetivas* e *racionais*, cuja meta era alcançar o clássico tripé do *belo, bom e verdadeiro*; a partir de agora, elas seriam *subjetivas*, pretendendo não *retratar* o real, mas *comunicá-lo* ou, na pior das hipóteses, *expressá-lo*.

Diante de todo esse quadro de dinamismo e subjetividade, em um contexto de críticas ao positivismo e à máxima de que *o mundo é como é*, a pergunta que vários artistas se faziam era: “Por que a arte tem que ser estática?”

E é exatamente aí que entra em cena o movimento cubista, e seu distanciamento para com o naturalismo, o impressionismo e o expressionismo. O objetivo dos artistas desse grupo era, em linhas gerais, representar os objetos como o imaginavam em seu movimento. Para De Micheli,

[...] Dejando al margen el constante lenguaje aproximativo de todos los textos teóricos del cubismo en cuestiones científicas o matemáticas, (...), una cosa clara se

<https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/livinglearning/school/overview/1870educationact/>. Acesso em 06/07/2023.

deduce de ellos, y es la tendencia a la superación subjetiva de la objetividad. Tal subjetivismo, sin embargo, es de naturaleza bastante distinta de la expresionista o surrealista de origen emotivo o psicológico (DE MICHELI, 2012, p. 207).

Essa subjetividade, e a certeza de que a realidade não é uma, mas múltipla, pode ser encontrada também no movimento cubista em relação à perspectiva, a qual rompe brutalmente com a herança da *Renascença*:

[...] El esfuerzo (...) por captar la forma plástica de las cosas para dar su peso y su sustancia (...) impulsaba inexorablemente a mirar los objetos, no va desde un solo punto de vista, sino desde varios. (...) De este modo de “ver” resultaba que, simultáneamente, un objeto tendía a mostrar varios lados de sí mismo, ofreciéndose a una nueva disposición sobre el lienzo, creando proporciones y relaciones distintas de las académicas y tradicionales (DE MICHELI, 2012, p. 216).

Dessa forma, o cubismo, e a arte moderna de um modo geral, nascem da necessidade de compreender o mundo de uma forma alternativa (móvel, fluido, líquido). Isso explica porque temas do passado (retratos, natureza morta, etc.) passaram a ser frequentemente retomados, só que de uma maneira inédita.

Nesse sentido, a modernidade é perturbadora por suas pretensões. Ela é, segundo Marshall Berman, “experiência de tempo e espaço, das possibilidades e perigos da vida” (1986, p. 15). O que caracteriza a vida moderna é o turbilhão de processos sociais, aos quais o autor chama de “modernização”, e as relações dos seres humanos com ela. A modernização e a paisagem. A modernização e as ruas. A modernização e o indivíduo ordinário, não mais o aristocrata clássico ou o gênio romântico. De fato, o homem moderno, imerso em uma atmosfera de pura velocidade, registra cem vezes mais impressões do que o acadêmico do século XVIII. É dever do artista moderno se posicionar diante de tudo isso. E mais: por incrível que pareça, dar-lhe sentido.

No universo da literatura, que é o que realmente nos interessa aqui, dá-se um fenômeno semelhante. A passagem do século XIX para o XX também ficou marcada pelo abandono do realismo e da pretensão de se descrever o real em verso e prosa, quase de modo científico.

Os romancistas, igualmente, desenvolveram uma variedade de novos meios de expressão. Influenciados pela filosofia existencialista, Franz Kafka (1883-1924), por meio de sua novela mais famosa – *A metamorfose* – criou um mundo fantástico (e não realístico), e sombrio de indivíduos perdidos na sociedade moderna.

Relativismo, marxismo, darwinismo, etc., homens e mulheres de início do século passado só viam interrogações, não certezas. As perturbações desse período, e suas

consequências no campo das letras, pode ser resumido nas palavras de T. S. Eliot (1888-1965): “A nossa civilização contém grande variedade e complexidade, e essa variedade e complexidade, agindo sobre uma sensibilidade refinada, têm que produzir resultados vários e complexos” (*apud* CEVASCO & SIQUEIRA, 1985, p.73).

Todavia, mais do que ideias e novos conceitos, o que moldou a literatura de princípios do século XX foram dois processos históricos: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e sua filha rebelde, a Revolução Russa (1917-1922).

Sentimentos diversos, do horror à exultação, mostravam que a realidade presente não mais se bastava a si mesma. Ao contrário, ela era esmagada, à esquerda e à direita, seja em nome da construção de um estado perfeito no futuro, seja em nome da restauração de um passado glorioso e imaginado.

Da mesma forma, caía por terra o entusiasmo com os avanços do conhecimento científico e da produção de recursos materiais, afinal toda uma série de arsenais bélicos utilizada na Guerra era consequência direta da Revolução Industrial. Canhões de alto calibre, navios blindados, submarinos, aeronaves, tanques de guerra, metralhadoras automáticas, lança-chamas, os famigerados gases de combate, etc. Tudo isso estava na ordem do dia. Nas palavras de Araripe:

[...] A Grande Guerra foi travada no ambiente resultante do salto tecnológico da Revolução Industrial que, da Grã-Bretanha, se irradiou pela Europa continental e pelos Estados Unidos, e os meios e os processos de combate de 1914-18 refletem necessariamente esse fato. (...) A estrada de ferro e a telegrafia sem fio (...) são extensivamente utilizadas na Grande Guerra, permitindo transportar, controlar e abastecer grandes massas de homens e de materiais (2006, p. 324-326).

Por fim, com o armistício de 1918 e os Tratados de Paz que se seguiram, pondo abaixo quatro dos grandes impérios em conflito (russo, alemão, austro-húngaro e otomano), a certeza de que a Europa era o centro do planeta, e que os demais continentes lhe deviam vassalagem, viu-se gravemente fraquejada.

A nostalgia de uma *Belle Époque* e a noção de descontinuidade entre o passado e o futuro foram as marcas desse período. Era preciso, inclusive artisticamente, reinventar tradições e regressar a um suposto equilíbrio rural pré-capitalista. Em outras palavras, houve uma revolução profunda nos artistas e em sua relação com o mundo:

[...] A Grande Guerra, a vida nas trincheiras, forneceu ambiente para muitos romances — alguns deles feitos filmes (...). Do lado francês, “A grande ilusão” (*La Grande Illusion*, Jean Renoir, 1937), um pungente libelo contra a guerra; do lado americano, “Adeus às armas” (*A Farewell to Arms*, Charles Vidor, 1957), baseado na obra de

Ernest Hemingway [1899-1961], (...) Erich Maria Remarque [1898-1970] toma para título (...) o fecho de comunicados de guerra da Alemanha, que combatia em duas frentes: “Nada de novo na frente ocidental” (ARARIPE, 2006, p. 348-349).

Nunca, em toda a história da humanidade, haviam sido mobilizadas tantas pessoas, e outras tantas haviam sido mortas em tão pouco tempo, e por meios tão eficazes. Se até então, os dois piores conflitos vivenciados no Mundo Ocidental – *A Guerra de Secessão* (1861-1865) e a *Guerra Franco-Prussiana* (1870-1871) contavam seus mortos na ordem das centenas de milhares, agora passava-se a falar em dezenas de milhões.

Corpos estripados em trincheiras ou pendurados em arame farpado; nuvens mortíferas de gás asfixiando ou cegando soldados; metralhadoras a disparar projéteis na cadência de 600 a 1000 tiros por minuto; chamas de tamanho humano queimando terra e carne; máquinas voadoras despejando quilos e quilos de explosivos sobre tropas em fuga; e, finalmente, os tanques de guerra, verdadeiros monstros blindados, atropelando de maneira implacável qualquer coisa que estivesse em seu caminho. Sejam os francos: na condição de sobrevivente, como retratar tudo isso? Era tão absurdo e grotesco, que beirava o inacreditável, o intransmissível.

É possível, por exemplo, traçarmos um paralelo entre essa questão e os estudos de Walter Benjamin (1892-1940) sobre narração e experiência. Segundo o filósofo alemão, a experiência transmissível ficou em choque a partir daquele conflito. Das trincheiras e dos *fronts* da guerra os homens voltaram emudecidos:

[...] Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1995, p. 104).

Sabemos que o argumento de Benjamin não pode ser tomado como uma regra, uma vez que houve quem voltasse da Primeira Guerra orgulhoso dos cadáveres que havia empilhado.

Ou ainda, que visse em um conflito de proporções gigantescas não um mal em si mesmo, mas a certeza de que a solução para os problemas do mundo não estava na política e na diplomacia, e sim na agressão e na vitória do mais forte. Não por acaso, os principais líderes do nazifascismo estiveram envolvidos diretamente nos campos de batalha e, segundo eles próprios, o único mal da guerra era não tê-la vencido.

Seja como for, para muitos ex-combatentes, entre explosões de granadas e rajadas de metralhadoras automáticas, simplesmente não era possível relatar o que fora vivido. Mais do que isso, o próprio ato de transmitir em palavras algo que, até então, estava acoplado no corpo e na mente, minorava-o, reduzia a sua importância e o seu impacto. Nas palavras de Beatriz Sarlo (2007, 35): “porque comunicado, é uma versão incompleta”. Tudo o que acontecera ali era simplesmente inacreditável.

É a mesma autora quem adverte que nos tempos modernos é difícil encontrar um narrador, pois, como vimos acima, tornou-se muito difícil intercambiar experiências. As demais catástrofes da chamada *Era dos Extremos* (HOBSBAWM, 1995), e aqui nos referimos ao Holocausto, aos *Gulags*, as guerras de limpeza étnica e aos terrorismos patrocinados pelo Estado, só reforçarão esse problema.

A Primeira Guerra, e o século XX de um modo geral, tornaram verdadeiro o que já foi dito e repisado por diversos literatos: a verdade pode, às vezes, ser inverossímil; a vida constitui um grande absurdo. Ela, por si só, não convence ninguém. E, uma vez que se quer transmitir essa experiência, é preciso ir além da mera descrição realista, das coisas “tais quais aconteceram”.

Um exemplo brilhante do que queremos dizer provém de Hayden White (2010), e de sua análise sobre o livro *É isto um homem?*, de Primo Levi (1919-1987), um sobrevivente dos horrores de Auschwitz (outra amostra de como a realidade pode ser inverossímil). A importância da obra de Levi, o que chamaríamos de literatura testemunhal, encontra-se, sobretudo, no fato de ser *persuasivo*, de conseguir convencer o público, por meio de artefatos literários, poéticos e retóricos, de que (por mais incrível que pareça!) cerca de 3 milhões de judeus foram eliminados em um campo de trabalho, em um curtíssimo período de mais ou menos cinco anos.

Escrever dessa forma demonstra a diferença entre uma consideração, digamos, veraz da realidade (o que teríamos em um depoimento de um sobrevivente: frio, seco, burocrático) e um

tratamento artístico de um acontecimento real que, nas palavras de White (2010, p. 171), “transcende a distinção verdade-realidade”. Assim, é tão absurdo perguntar o que é verdadeiro e o que é falso na obra de Levi quanto perguntar o que é verdadeiro e o que é falso no quadro *Guernica* de Picasso (1881-1973). Parafraseando um dos protagonistas do engraçadíssimo filme brasileiro *Narradores de Javé* (2003): “uma coisa é o fato acontecido; outra coisa o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito para que o povo creia no acontecido”.

O FANTÁSTICO EMERGE

Se o realismo já era insuficiente antes de 1914, após a Guerra ele caiu no descrédito. Não por acaso, na literatura de língua inglesa, para além de nomes como James Joyce (1882-1941), Virginia Woolf (1882-1941), D. H. Lawrence (1885-1930), Siegfried Sasson (1886-1967), T. S. Elliot, Wilfred Owen (1893-1918) e Robert Graves (1895-1985), que enfatizavam as desilusões do período, o que se observou foi, de um lado, a criação de universos desconhecidos e cenários distópicos: H. G. Wells (1866-1946), Aldous Huxley (1894-1963), George Orwell (1903-1950); e de outro, de mundos de fantasia e de espanto: H. P. Lovecraft (1890-1937), C. S. Lewis (1898-1963), Robert Howard (1906-1936), além de um certo ex-combatente e futuro catedrático de Anglo-saxão em Oxford, chamado John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973).

Para quem participou do conflito ativamente e se propunha a escrever, era preciso transcender, explorar outros gêneros, e daí abraçar o fantástico. Nesse sentido, as palavras de John Garth, que escreveu o interessantíssimo ensaio *Tolkien e a Grande Guerra* (2022), ecoam o que já dizia Dostoiévski sobre a arte, especialmente em tempos perturbadores e inverossímeis:

[...] a ficção fantástica leva vantagem sobre o “realismo” (...) Ela *amplifica e esclarece* a condição humana (...). Existe um parentesco espiritual entre o infeliz Meglin [personagem do conto *The Fall of Gondolin*, de Tolkien] e W. Smith [protagonista do *1984*, de Orwell], bebendo seu gim da vitória sob os olhos do Grande Irmão (GARTH, 2022, p. 266. Os grifos são meus).

Karin Volobvef (2021) corrobora as ideias de John Garth, mas vai além. Pois, segundo ela, embora não pareça à primeira vista, Tolkien comunga das marcas da literatura dita *contemporânea*, a saber: diferenciação em relação às vanguardas modernistas, mescla entre de vários gêneros, mistura da literatura erudita com a literatura dita “de massas”, intertextualidade, paródia, etc. O resultado, também muito comum nas obras de Umberto Eco, é um romance com

sequência cronológica, cujas ações são lideradas por protagonistas, e se caracterizam, finalmente, por descobertas e aventuras.

Assim, vemos em Tolkien histórias com narradores oniscientes, descrições minuciosas (sobretudo de paisagens), detalhamento do contexto em questão, de forma a apresentar um mundo coerente e explicado. Mais ainda, o que o professor de Oxford inaugura – o chamado “romance de fantasia” – condensa suas múltiplas facetas em um único gênero: contos de fadas, versos épicos, novelas de cavalaria (é sempre relevante lembrar que o autor era um especialista em língua e literatura medievais). Tendo como traços típicos: 1. o herói enviado em missão; 2. a submissão a duras provas; 3. o conflito contra forças maléficas e colossais.

Isso fica ainda mais claro ao se analisar os dois principais heróis contidos em *The Lord of the Rings* (2005), Aragorn e Frodo. O primeiro (a exemplo de Arthur, Galahad, Beowulf, Aquiles, Hércules ou Teseu) é um ser acima dos mortais, herdeiro de uma linhagem de grandes reis. O leitor o admira, mas, justamente devido a essa condição, não consegue se identificar com ele. O segundo, por outro lado, é um personagem típico do conto popular, como os protagonistas de *João e o Pé de feijão* ou *O Pequeno Alfiate*. Trata-se de um indivíduo comum, *sem parentes importantes e vindo do interior*, que certamente possui os seus méritos, como coragem, perseverança e fidelidade, e com o qual o leitor ordinário também é capaz de se identificar.

Em outras palavras, o que Tolkien faz, e a partir dele todos os escritores de fantasia, é recuperar ou reaproveitar a tradição antiga, conferindo a ela ares de sua própria época. Se não fosse assim, não faria parte do enredo a figura do mago Saruman e todo o seu projeto de transformação da realidade por meio da industrialização (cf. o volume dois de *The Lord of the Rings: The Two Towers*). Os objetivos do personagem em questão certamente remontam (não necessariamente como *alegorias*) ao movimento futurista, às Duas Guerras Mundiais, à Corrida Armamentista da Guerra Fria (1945-1989). Ora, que no final da história, a natureza resista a esse mesmo projeto e se vingue por meio da marcha das árvores da Floresta de Fangorn³, só faz acrescentar mordacidade à questão.

Todavia, *The Lord of the Rings* também é uma obra contemporânea do ponto de vista narrativo. Nas palavras de Volobvef:

3 A Marcha (literal) da Floresta de Fangorn é uma referência clara de Tolkien à Marcha (simbólica) da Floresta de Birnam, contida nas cenas finais da peça *Macbeth* (1973), de Shakespeare. Em outras palavras, o autor recupera uma tradição antiga para tratar de um problema moderno, no caso a consciência ecológica.

[...] vale a pena chamarmos a atenção para uma pequena passagem no Livro quatro de *As duas torres*, quando Frodo e Sam estão às portas de Mordor e têm uma pequena pausa, durante a qual o diálogo recai sobre um tópico nada medieval ou antigo, mas muito contemporâneo. Sam, que sempre é fascinado por histórias de elfos, rememora a história de “Beren e Lúthien”; subitamente, ele percebe que ele e Frodo são parte daquela mesma história, ainda que em um outro momento dela. Em seguida Sam imagina um futuro em que um garoto pede que o pai lhe conte a história de Frodo e do anel; e aí esse pai pegaria um grande livro com letras vermelhas e negras, onde ela está registrada, e passaria a contar a história pedida. Nesse episódio, Tolkien faz um personagem encarar a si mesmo como criatura ficcional, e faz toda a história em andamento ser parte de um imenso fluxo narrativo – em que mito, realidade (mundo primário) e efabulação/contação (mundo secundário) confluem e se confundem. Novo e velho não são mais distintos, e o hoje é parte do ontem, que por sua vez já integra o futuro. E *O Senhor dos Anéis* é história ainda em andamento, mas já impressa e nas mãos do leitor – que assim é a corporificação do ouvinte previsto por Sam. Estamos aqui diante de um jogo de reflexos no espelho, assim como diante de uma consciência muito depurada dos meandros da literatura (VOLOBVEF, 2021, p. 81).

A realidade é um absurdo; o realismo não passa de um oxímoro. Os artistas do mundo moderno e contemporâneo, os literatos em particular, eram conscientes disso. A escrita do século XX estava embebida do desejo de transcender o real para compreendê-lo. Não é coincidência que, como afirmou Tom Shippey (2002, p. vii): “o modo literário dominante no século XX foi o fantástico”. Dão testemunho disso obras significativas, tais como: *The Hobbit* e *The Lord of the Rings* (Tolkien), *Animal Farm* e *1984* (Orwell), *Lord of the Flies* (W. Golding), *The War of the Worlds* e *The Island of Dr. Moreau* (H. G. Wells):

[...] *Those authors of the twentieth century who have spoken most powerfully to and for their contemporaries have for some reason found it necessary to use the metaphoric mode of fantasy, to write about worlds and creatures which we now do not exist, whether Tolkien's “Middle-earth”, Orwell's “Ingsoc”, the remote islands of Golding and Wells, or the Martians and Tralfamadorians who burst into peaceful English or American suburbia in Wells and Vonnegut*⁴ (SHIPPEY, 2002, p. viii).

Shippey (2002 e 2003) observa que não são poucas as vezes em que se atribui a isso explicações simplistas, por exemplo, “doença literária”, “escapismo” ou “fuga da realidade”. Ora, é preciso lembrar sempre que boa parte dos autores citados esteve diretamente envolvida nos eventos traumáticos do século XX, e não virou as costas diante deles. Ou seja, todos eles, em maior ou menor grau, emitiram os seus próprios diagnósticos a respeito, seja como observadores, seja como partícipes diretos.

4 “[...] Os autores do século XX que falaram com mais força para e por seus contemporâneos, por algum motivo, acharam necessário usar o modo metafórico da fantasia, para escrever sobre mundos e criaturas que agora não existem, seja a ‘*Terra-média*’ de Tolkien, o ‘*Ingsoc*’ de Orwell, as ilhas remotas de Golding e Wells, ou os marcianos e tralfamadorianos que irromperam nos pacíficos subúrbios ingleses ou americanos em Wells e Vonnegut” (tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que Tolkien tenha apelado para esse gênero ao longo de toda a sua vida, portanto, não era mero capricho pessoal. Ele simplesmente se dedicou a abordar temas oportunos: a origem e a natureza do *mal* (e como não crer na essência do mal após as catástrofes do século XX?), ou a condição humana sem o suporte da Revelação Divina, por exemplo. Como vimos, a prosa realística não dava conta deles, diferentemente da fantasia. Novamente podemos recorrer ao mago Saruman e a fabricação das bestas evoluídas, conhecidas como *Uruk-hai*, em uma alusão às manipulações do código genético:

[...] A criação de seres que se encontram na linha de intersecção com o monstruoso e animalesco, mas que são manipulados/escravizados pelo seu criador, vivendo em função das vontades e necessidades dele revelam em Tolkien uma preocupação primordialmente presente na ficção científica: a experimentação com seres vivos sem atendimento a considerações éticas. A preocupação com a ética e a defesa de uma perspectiva humanista também podem ser rastreadas em textos de vanguarda ou tendência modernista. Contudo, é no âmbito da ficção científica e do romance de fantasia (*Fantasy Novel*) que essa tendência floresce com maior intensidade, tanto em número como em grau (VOLOBVEF, 2021, p. 82-83).

Já dizia Ivan Jablonka (2017, p. 16), que um romance ajuda a esclarecer a realidade não por ser verossímil, mas pela qualidade de sua abordagem. Nesse sentido, Marcel Proust (1871-1922) é mais útil que um mau sociólogo, *1984* é melhor do que historiadores enfadonhos do stalinismo, *The Hobbit* (TOLKIEN, 1995) e *The Lord of the Rings* (TOLKIEN, 2005) são mais envolventes do que compêndios de qualidade duvidosa como *A história do século XX para quem tem pressa* (CHALTON; MACARDLE, 2017).

REFERÊNCIAS

ARARIPE, Luís de Alencar. Primeira Guerra Mundial. In: MAGNOLI, Demétrio. **História das Guerras**. São Paulo: Contexto, 2006.

BARROS, José D'Assunção. História e literatura – novas relações para os novos tempos. **Contemporâneos – Revista de Artes e Humanidades**, São Paulo, n. 6, p. 1-27, outubro, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. v. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: algumas considerações. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, n. 3, p. 94-109, junho, 2010.

BRAVEHEART. Direção: Mel Gibson. Produção de Mel Gibson, Alan Ladd, Jr., Bruce Davey e Stephen McEveety. Estados Unidos: Paramount e 20th Century Fox, 1995. 1 DVD.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo: Unesp 1997.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antônio. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, p. 169-191, 2004.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da literatura inglesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CHALTON, Nicola & MACARDLE, Meredith. **A história do século 20 para quem tem pressa**: Tudo sobre os 100 anos que mudaram a humanidade em 200 páginas! Rio de Janeiro: Valentina, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, Antônio Celso. A fonte fecunda. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi & LUCA, Tânia Regina de (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

GARTH, J. **Tolkien e a Grande Guerra**: o limiar da Terra-média. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2022.

GOLDMAN, Lucien. **Dialética e Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GRECCO, Gabriela de Lima. História e literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação. **Revista Brasileira de História e Ciências Sociais**, Rio Grande, n. 11, p. 39-53, julho, 2014.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: O breve século XX (1917-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JABLONKA, Ivan. O terceiro continente. **ArtCultura**, Uberlândia, n. 35, p. 9-17, dezembro, 2017.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. *In*: TODOROV, Tzvetan. **Teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2010.

LACAPRA, Dominick. História e Romance. **Revista de História**, Campinas, IFCH-Unicamp, n. 2-3, p. 107-124, dezembro, 1991.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MICHELI, Mario de. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

NARRADORES DE JAVÉ. Direção: Eliane Caffé. Produção de Bananeira Filmes, Gullane Filmes, Laterit Productions e Riofilme. França/Brasil: Riofilme, 2003. 1 DVD.

SARLO, Beatriz. Crítica do testemunho: sujeito e experiência. *In*: SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Ricardo Albery. Lisboa; São Paulo: Verbo, 1973.

SHIPPEY, Tom. **J. R. R. Tolkien: Author of the Century**. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 2002.

SHIPPEY, Tom. **The Road to Middle-earth**. Boston; New York: Houghton Mifflin Company, 2003.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **The Hobbit**. New York: Houghton Mifflin Company, 1995.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **The Lord of the Rings**. London: HarperCollins Publishers, 2005.

VOLOBVEF, Karin. Tolkien e a tradição literária. *In*: ROSSI, Cido & STAINLE, Stéfano. **Folhas das árvores**: a ficção de Tolkien. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021.

WHITE, Hayden. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

ZILBERMAN, Regina. **Fundamentos do texto literário**. 2. ed. Curitiba: IESDE, 2013.