

## **Realismo afetivo: evocar realismo além da representação**

Karl Erik Schøllhammer<sup>1</sup>

O interesse pela questão do realismo na literatura e nas artes aparece na discussão crítica por motivos bastante evidentes. Existe uma popularidade no mercado literário mais abrangente de gêneros que dão continuidade ao realismo histórico como os romances históricos, biografias, não ficção, relatos de viagem entre outros. Entre os escritores contemporâneos percebemos a mesma reciclagem de formas literárias com uma aproximação determinada à “realidade” da experiência comum como crônicas da vida como ela é, depoimentos testemunhais de experiências singulares e exóticas, diários, ensaios ficcionais, relatos de viagem e uso de outras formas híbridas entre ficção e não ficção.

Não é de estranhar que a literatura também reflita essa preferência de temas e de conteúdos que nos devolvem uma experiência de leitura em contato com a realidade social, cultural e histórica e seu estudo forma parte de uma compreensão do lugar da produção literária nos circuitos culturais, educacionais e midiáticos em um sentido amplo que não contemple sua especificidade literária. Queremos aqui discutir um outro aspecto da questão. Não a sobrevida de certas formas do realismo representativo retomadas pelos escritores contemporâneos com uma liberdade que supera as críticas do modernismo contra o realismo histórico do século passado. Uma das definições dadas aos escritores das décadas de 1970 e 1980 no cerne dos debates em torno da revisão pós-moderna do projeto moderno e modernista era exatamente essa permissividade que possibilitava a retomada, mesmo que irônica, de formas narrativas, figurativas e representativas que foram abandonadas e estigmatizadas pelo experimentalismo modernista que predominou até final dos anos 1950. De novo era possível no contexto pós-moderno voltar à representação ainda que fosse à distância paródica e metarreflexiva, mas rapidamente caíram as aspas e o paradigma representativo se instalou comodamente não só entre os escritores populares.

Minha sugestão para a discussão atual é entender o Realismo hoje como uma estranha combinação entre representação e não representação, por um lado, visível na retomada de uma herança de diferentes formas históricas e,

---

<sup>1</sup> Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Brasil.  
E-mail: karlerik@puc-rio.br

por outro, na atenção em relação à literatura em sua capacidade de intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais. Tudo isso forma parte dessa “paixão pelo real” que para o filósofo francês Alain Badiou (2004) caracterizou o século XX nas artes, no pensamento e na política sendo um dos temas marcantes dos debates do final de século em torno da compreensão da cultura ocidental contemporânea. Na perspectiva de Alain Badiou a paixão pelo real se expressava durante o século XX não só na preferência pelo realismo, mas, sobretudo, na crítica contra a representação mimética, na suspeita do poder da semelhança de criar consciência falsa, portanto, na necessidade de criar distanciamento reflexivo e efeitos de estranhamento no experimentalismo artístico como no teatro de Brecht. 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 severos – os modernistas e pós-modernistas – expressam a mesma paixão pelo real. Uns pela afirmação da semelhança representativa e outros por sua negação. Na dramaturgia política de Bertolt Brecht, Badiou percebe um exemplo privilegiado que une a esfera artística e política, principalmente na técnica de distanciamento em que o alvo é radicalizar a diferença entre o real e sua encenação e problematizar os elos “íntimos e necessários” que unem o real com a semelhança. É por esse motivo que a arte do século XX se tornou reflexiva, pois ao revelar os mecanismos da sua potência ficcional, ao exhibir seu próprio processo e idealizando sua própria materialidade, a arte e a literatura colocavam em evidência a brecha entre o real e sua representação, canalizando e expressando assim sua realidade.

O que interessa para nossa discussão não é tanto a analogia entre a realidade como sintoma, ideologia e falsa consciência e a identificação do real com a potência do falso como a relação estabelecida entre essa noção do real e uma arte experimental, reflexiva e autoconsciente da vanguarda. Contra o otimismo cognitivo do positivismo do século XIX, a arte e a literatura do século XX desdobrou o tema da eficiência do reconhecimento errôneo – “descobrimo e encenando o poder extraordinário da ignorância” (Badiou, 2004, p. 49) – e, ao seguir a lógica do desejo, abre mão da verdade para se alojar na alienação apaixonada. Assim, o tema do Realismo se vincula na entrada do século XXI intimamente com as questões das condições representativas na contemporaneidade e às respostas da literatura a um regime estético profundamente ligado à crise e ao questionamento do conceito de representação.

Os limites do realismo representativo do século XIX já foram perce-

bidos na máxima realização de seu projeto de verossimilhança mimética. 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 à 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. Ironicamente, foi assim que o Realismo em vez de expressar um novo domínio representativo sobre a realidade pôde ser entendido como uma abertura de caminho para a experimentação do Modernismo. Nessa perspectiva podemos hoje ver o realismo histórico como o último esforço desesperado de dominar uma crise da representação nascida no seio de seu regime epistêmico.

Em vez de fortalecer o efeito referencial, no romance do final do século XIX, a realidade começa a aparecer, absorvida pela interioridade subjetiva de um discurso indireto livre que se desenvolveu e radicalizou de Dostoiévski a Joyce e Woolf, criando um certo “Realismo psicológico”, fragmentado e anárquico, de uma visão de mundo em crise. Também nos “novos realismos” das décadas 1920, 1930 e 1940, do Surrealismo de Breton e ao Realismo mágico de Carpentier, passando pelo Realismo crítico

de Lukács ou de Brecht, o real era entendido com um peso ontológico que o afastava do simples registro positivo ou reprodução verossímil da experiência. Para alguns se refletia na expressão direta da sensibilidade intuitiva e íntima ou no automatismo da escrita. Para outros jazia no arquivo linguístico e cultural de uma memória coletiva abafada ou transparecia de modo indireto na realidade objetiva intrínseca ao destino histórico do capitalismo. Em todos os casos, procurava-se um novo acesso à realidade a partir de uma visão de mundo em crise e já não contido num esquema tradicional de representação mimética. Na contramão do distanciamento autorreferencial e autorreflexivo, certa literatura procurava, durante o século XX, um sentido mais radical de semelhança liberado do mimetismo referencial. Surgiu uma literatura e uma arte com a utopia de expressar e dar conta da realidade diretamente, em sua consequência, rompendo as fronteiras da representação mimética sem por esse motivo se encerrar na reflexividade sobre seus próprios meios. De maneira radical essa arte demandava um novo realismo, não pelo caminho do Realismo histórico, senão na procura de uma arte e uma literatura performática capaz de interferir sem mediação no mundo e expressar sua realidade crua. Num ensaio de 1921, Roman Jakobson discute criticamente (Jakobson, 1971) a ilusão inerente ao conceito universal de “Realismo” ao sublinhar as limitações miméticas da linguagem. Contrário as artes plásticas, disse Jakobson, a literatura representativa não chega a criar uma convenção sólida de descrição do objeto como acontece, por exemplo, na imagem com o perspectivismo que fornece uma tradução universal quase automática das três dimensões em duas. A linguagem nunca consegue criar uma cópia sensível do real e, diferente do ilusionismo visual, não corre o perigo de ser confundido com seu objeto. É nessa limitação que aparece a importância da convenção histórica de verossimilhança, e a única representação realista na literatura, baseada na semelhança, disse Jakobson, descartando de modo radical sua possibilidade mimética, é o discurso que em vez de imitar a realidade, toma outros discursos como objeto. Desse modo, a única linguagem propriamente realista é aquela que copia a linguagem e não a realidade, ou, na literatura, aquela escrita que transcreve a voz em vez do mundo material. Mas para atingir os efeitos de realidade, diz Jakobson, o realismo procura frequentemente a distorção do uso discursivo convencional e o próprio traço transgressivo, a distorção artística da norma, é concebido como uma aproximação à realidade. Uma parte significativa do Realismo engajado, das décadas 1920 e 1930, se reconcilia, nessa perspectiva, com a literatura experimental modernista na ambição de criar ou recriar literariamente os discursos informais do povo, a lingua-

gem das pessoas reais e de suas falas do cotidiano sofrido, sem abrir mão de suas dimensões épicas. O neo-realismo surgido na literatura brasileira na década de 1960 dá continuidade a essa tendência, agora não nas falas de um Fabiano ou de um Riobaldo, mas na contundência expressiva do cobrador de Rubem Fonseca, do Zé Pequeno de Paulo Lins ou do Maíquel de Patrícia Melo. A semelhança coloquial já não é apenas o privilégio dos personagens; os narradores assimilam a mesma voz e juntos, escritor, narrador e personagem, forçam a expressão oral a sua extrema realização na denominação daquilo que não tem nome, do inarrável, do execrável e do insuportável em que a semelhança vai desaparecendo na confusão entre a forma representativa e seu conteúdo extremo.

### O realismo do choque

Na década de 1990, uma terceira concepção do Realismo se confirmou a partir do estudo do historiador de arte Hal Foster, no livro *The return of the real* de 1996. Numa distância maior do realismo histórico e por via de uma releitura da história da vanguarda das artes plásticas, Foster sugere uma mudança do Realismo com uma definição contundente. Descreve a transformação do Realismo entendido como “efeito de representação ao realismo como um evento de trauma”, ou seja, o efeito da representação se agrava para um evento traumático. O que era percebido em termos de contemplação e experiência de uma obra se converte nesta perspectiva em força de interrupção sobre o espectador. Esse Realismo traumático foi caracterizado através de exemplos da arte das últimas décadas do século XX que expressam os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade ligados inevitavelmente a temas radicais de sexo e morte. Em vez de representar a realidade reconhecível e verossímil, surge, segundo Foster, de Andy Warhol a Andrés Serrano, um realismo “extremo” que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. Ou seja, a obra se torna referencial ou “real” nesta perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão. A antiga utopia romântica de uma obra que se torna vida e uma vida que se converte em obra reaparece aqui em seu aspecto sinistro tocando no limite entre vida e morte.

A partir da distinção de Lacan entre o olho e o olhar, Foster propõe que parte importante da arte moderna e pós-moderna caracteriza-se por não acolher o mandado representativo de pacificar o olhar, unindo o imaginá-

rio e o simbólico contra o real. Em lugar disso, alguns artistas e escritores se propõem a expor o efeito mortificante sobre o sujeito ao acentuar sua sobre-exposição ao olhar do Outro. Assim surge uma arte que acentua os extremos da interpelação sensual sobre a consciência e reproduz o choque causado pelo contato traumático com o real. “É como se a arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto emergisse, e o real existisse em toda a glória (ou horror) do desejo pulsional ou, pelo menos, que evocasse esta condição sublime” (Foster, 1996, p. 110). Aqui, percebemos um desdobramento daquilo que se poderia chamar de uma estética negativa, uma estética de choque da modernidade, em que o efeito sensível e afetivo da imagem se sobrepõe à significação do conteúdo representado. Seguindo uma interpretação psicanalítica, que se justifica pela importância que esta mesma teoria tem para a arte do pós-guerra, Foster desloca a discussão da experiência estética para uma vivência artística que coloca a própria experiência em jogo em um nível de subjetividade mais profundo. Assim, descreve uma produção artística que abandona a distância da realidade e se propõe um encontro com ela no seu aspecto mais cru, abrindo caminho através de linguagens e imagens, através do simbólico e do imaginário em direção a um encontro impossível com o real. O conceito do real aqui não tem nada a ver com o que na linguagem coloquial chamamos de “realidade”, pois adotado da tríade lacaniana do “simbólico, imaginário e real”, esse termo último é definido por ser aquilo que resiste à simbolização, aquilo que pela mesma razão não pode ser nem mesmo definido e muito menos representado e cuja mera existência e emergência produz angústia e trauma. Em outras palavras, o real é para Hal Foster, como é para Lacan, a experiência impossível da Coisa em si, cujo encontro implica um atentado contra a subjetividade no encontro falho do “outro”. Para Freud, o trauma acontece em consequências de vivências para as quais o sujeito não está preparado e pode causar uma compulsiva repetição desse mesmo fracasso que mantém o sujeito preso ao sintoma. Mesmo sendo inacessível à experiência, o real tem, assim, o poder de catalisar certa simbolização, em forma de uma produção posterior de significantes caracterizada pela repetição.

Interpretado nessa perspectiva, o projeto do Realismo extremo parece paradoxal na versão de Foster, querendo expressar o inexprimível, presentificar o irrepresentável, indo em direção ao mais repugnante e intolerável da nossa realidade em que a eficiência da experiência se evidencia na impossibilidade de representação. Outra figura do Romantismo reaparece aqui na retórica do sublime, não em função do imensamente grande ou forte como em Kant, mas em consequência da baixa materialidade

mais repugnante e intolerável (o abjeto). Diante dessa realidade, a imagem é entendida por Foster como tela ou biombo que simultaneamente exhibe e esconde o objeto, nos expõe ao real e nos protege contra ele. Traz para dentro da representação sua manifestação mais concreta de violência, sofrimento e morte, assim encoberta pela imagem ou pela linguagem, e simultaneamente inclui indícios que apontam para além da imagem, para o real via seus efeitos sensíveis e estéticos.

Central para a análise de Foster é sua compreensão da repetição que, seguindo o pensamento de Lacan, para ele não é apenas uma *Wiederholung*, repetição do recalcado em sintoma ou significante, senão *Wiederkehr*, repetição compulsiva do encontro traumático com o real, algo que resiste à simbolização, e que não constitui nenhum significante apenas deixa o efeito (*touché, tique*) do real. Aqui, a repetição não se delimita a ser reprodução, ela não é a representação de um referente nem a simulação de outra imagem, um significante isolado. Mesmo que a representação continue significando a realidade, sustentada sobre esta forma de repetição, no seu limite, chega a “enquadrar” o real através da repetição compulsiva e aponta, assim, para seu efeito traumático. É assim que a noção de repetição reconfigura o duplo papel da representação de aproximação e distanciamento, de exposição e de blindagem. É importante entender que a perspectiva de Foster, embora parecendo estritamente ligada a um fenômeno extremo localizado nas artes plásticas, rapidamente ganhou força na interpretação de uma paixão muito mais abrangente pelo real que perpassa todas as artes — da literatura ao cinema, passando pelas artes visuais e performativas em geral —, enfatizando aspectos documentais, performáticos, relacionais e indiciais em concorrência direta e frequentemente polêmica e promíscua com a demanda maciça de realidade na cultura midiática. Hal Foster procura driblar os dois modelos representativos predominantes na crítica das últimas décadas: o modelo *referencial*, por um lado, e o *simulacral*, por outro. O primeiro modelo entende as imagens e os signos como ligados a referentes, a temas iconográficos ou a coisas reais, situadas no mundo da experiência, e o segundo, entende todas as imagens como meras representações de outras imagens, o que converte todo o sistema de representação, inclusive o Realismo, em um sistema autorreferencial. O desafio segundo Foster é pensar a representação contemporânea como ao mesmo tempo *referencial* e *simulacral*, pois ela cria imagens literárias que são conectadas à realidade, mas também desconectadas, são simultaneamente reais e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes. Para Hal Foster é essa possibilidade de coexistência simultânea dos dois modos de representação que constitui o que denomina o *Realismo traumá-*

*tico*, uma imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e ao mesmo tempo índice e arquivo dessa mesma impossibilidade.

Trata-se aqui de uma inversão significativa da ideia do Realismo tal como vinha sendo entendido até então, pois se o Realismo histórico era comprometido com a representação sustentada na verossimilhança e na objetividade científica, e se os “novos realismos” de Bertolt Brecht e Alejo Carpentier evocavam uma noção de real com certa demanda de realidade objetiva e confiança numa referência forte, o Realismo extremo evoca a derrota da representação. A referencialidade é identificada por Foster nos efeitos de um real impossível, em decorrência da derrota das possibilidades representativas. Percebemos claramente que aqui a arte procura tornar-se o próprio caminho para uma aproximação ao trauma, um processo de ruptura com a aliança entre o simbólico e o imaginário que distancia o sujeito do real, mas também o protege. Assim o Realismo extremo volta à figura inicial, na identificação negativa do real que, tanto na dialética negativa adorniana quanto no *Verfremdung* de Brecht, se colocava a serviço de um desvelamento cognitivo das ilusões alienadas da nossa realidade e aqui se propõe a presentificar seus efeitos sensíveis. Recorre de fato a uma figura conhecida da estética moderna, isto é, ao sublime kantiano como a transcendência da experiência estética na derrota das faculdades do juízo. Mas agora, não se trata de uma derrota das faculdades sensíveis diante das exigências da razão, senão de uma derrota do espírito diante do sensível em sua materialidade mais baixa, degradada, repulsiva, violenta e terrível da possível experiência humana. Visto nesta perspectiva, o Realismo traumático de Foster certamente se identifica com uma arte e literatura que radicalizam o efeito chocante e que ao ativar o poder estético negativo, se propõem a romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo.

Foi o filósofo italiano, que no livro *Art and its shadow* (2004), com maior clareza tem explorado uma dimensão eufórica do que ele, concordando com Foster, chama de “Realismo extremo”. Vincula o realismo psicótico ao caráter positivo da estética do choque dentro do esforço de resgatar a especificidade da arte numa situação em que ela se encontra ameaçada pela cultura espetacular de ser absorvida em forma de moda ou de comunicação. Perniola se inspira na noção de Schelling do “estupor da razão”, que ele vê como uma experiência próxima à êxtase, uma sensação de estranhamento não a confundir com a alienação senão com um processo que escapa a fixidez estática das estruturas da vida e abre a percepção para novos horizontes. Perniola argui que é essa alteridade que aparece na obra de Lacan, a partir de 1963, sob o nome do *objet (petit) a*,



definido como o objeto que não pode ser alcançado. Em outras palavras, “é a coisa em sua muda realidade inacessível tanto da linguagem quanto do inconsciente... Através dele o real não interrompe como trauma, mas como esplendor” (Perniola, 2004, p. 12). O conceito de “esplendor”, Lacan aproveita do pensamento de Platão, que no *Simpósio*, usa a palavra *ágalma*, significando glória, ornamento, imagem do divino etc. e que para Lacan oferece um sentido importante na análise da psicose, em que acentua a complexa (con) fusão entre interior e exterior. Sem entrar na análise lacaniana, podemos apenas sublinhar que é essa superação da fronteira entre interior e exterior na psicose, segundo Lacan, que inspira Perniola a falar sobre um realismo psicótico: “Aqueles que só percebem a abjeção da arte extrema sem ver o esplendor mantêm-se presos de uma ideia ingênua do real. Nas obras mais significativas e importantes do Realismo psicótico há uma beleza extrema para qual é necessária reinstalar um conceito da tradição filosófica já esquecida há dois séculos, Magnificência” (id., p. 13). Para Perniola, trata-se desta maneira de ampliar o escopo restrito demais de Hal Foster e daqueles que só interpretam o realismo extremo em termos de choque, desgosto e abjeção. Ele explora uma experiência estética positiva de fusão e de impacto que suspende as fronteiras entre interior e exterior, entre eu e o outro e entre corpo e mundo sem necessariamente negá-las dialeticamente. Crucial é a importância do próprio corpo, que já foi o campo de batalha para a estética do abjeto e do desgosto, tematizando tudo aquilo que ameaça a integridade do corpo por meio de dissolução, penetração ou desmembramento. Na perspectiva de Perniola, a modificação entre corpo e mundo recebe um tratamento exclusivo na explicação do realismo psicótico, que para ele se define pelo encontro e pela simbiose entre o homem e a máquina, o orgânico e o inorgânico, o natural e o artificial, que chega a suspender a noção de experiência estética. “Uma nova espécie de ‘realismo psicótico’ nasceu que colapsa toda mediação. Arte perde sua distância para com a realidade e adquire um caráter físico e material que nunca antes tem tido: música é som, teatro é ação, as artes figurativas têm tanto uma consistência visual e conceitual. Não há mais imitação da realidade, mas realidade *tout court*, não mediada mais por nenhuma experiência estética. São extensões da faculdade humana que não precisa prestar conta para um sujeito porque esse é completamente dissolvido numa exterioridade radical” (id., p. 22).

### O Realismo afetivo

Na análise de Mario Perniola, o realismo extremo é interessante como um elemento naquilo que ele denomina o “*sex-appeal* do inorgânico” e que

caracteriza um processo de reificação do corpo acompanhada por uma simultânea sensitivização dos objetos que profundamente altera os limites entre o corpo e o mundo e entre o orgânico e o inorgânico. O primeiro momento desse processo Perniola vê na necrofilia inerente da cultura monumental egípcia, já comentada por Hegel, o segundo momento corresponde à cultura *cyborg* na perspectiva do pós-humano e do pós-orgânico, que se caracteriza por uma nova mediação tecnológica entre o eu e o não eu que totalmente altera as fronteiras da nossa sensibilidade. O Realismo psicótico representa para Perniola o terceiro momento nesse processo, descrito como uma obsessão pelo exterior que pode beirar à loucura: “Sou fascinado pela exterioridade. Torno-me o que vejo, sinto e toco. De fato, é como se a superfície do meu corpo se identificasse com a superfície do mundo externo” (id., *ibid.*). Parece-me uma abordagem fecunda às novas tendências estéticas nas artes e na literatura, mais abrangente que o escopo estreito de um realismo traumático, delimitado à experiência negativa de uma estética de choque. Trata-se de um apagamento eufórico dos limites entre o “eu” e sua realidade, também uma forma de trauma, sem dúvida, porém numa espécie de experiência de plenitude exagerada como expressada em certas celebrações do corpo virtual feito possível nas novas tecnologias. Crucial é a redefinição do corpo e da indistinguibilidade em certas experiências entre sujeito e objeto, corpo e matéria, ação e paixão em função do registro de potências que se realizam em encontros e em certas vivências sensíveis e afetivas. Perniola permite ampliar a compreensão das novas formas de realismo contemporâneas, conciliáveis com o que tentativamente chamei (Schøllhammer, 2005) uma “estética afetiva”, em contraponto a uma estética do efeito, e que opera através de singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e intersubjetividades afetivas. Na experiência afetiva a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo. Algo intercala-se desta maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito. Assim como nas outras versões do realismo extremo, os aspectos que se ressaltam dessa estética atingem as fronteiras entre a realidade e a representação, e também entre o sujeito autoral e as subjetividades envolvidas na realização da obra. Estabelece, portanto, uma chamada sensitiva à ação subjetiva no encontro feliz com a obra, presente em tempo e espaço, pela abertura operada a uma dimensão comunitária e participativa. Questionada aqui é em primeiro lugar a autonomia autoral na produção e

recepção, que abre as fronteiras individuais para intensidades subjetivas que flutuam dentro de uma comunidade ou de uma amizade, descrita por Blanchot como “estar aí, não como uma pessoa ou um sujeito, mas como demonstradores de um movimento fraternamente anônimo e impessoal” (1988, p. 32). É assim que a estética afetiva, necessariamente, inclui uma dimensão participativa, comunitária e ética, porque opera nos limites entre arte e vida, fundada numa espécie de suspensão radical, um *epoché* estoico, que vai além do prazer e da afirmação subjetiva do belo kantiano para liberar o sujeito não apenas de suas paixões e afetos, mas também de seu fundamento sólido na individualidade, abrindo para um sentimento neutro, que nas palavras de Perniola “explode a separação entre *self* e *non-self*, interno e externo, seres humanos e coisas”. Assim, descrevemos na *suspensão* uma experiência estética e ética comparável com uma forma de *epifania profana* que constrói uma unidade entre beleza sem paz contemplativa, por um lado, e por outro, sublimidade sem transcendência, expondo a comunidade participativa de autores e receptores para um outro tipo de engajamento ético na realidade. Voltando ao ponto de partida, sublinhamos que os aspectos afetivos e performativos pertencem à experiência estética da literatura em geral e de maneira alguma são privilégios exclusivos da literatura realista.

Na prosa contemporânea o impacto afetivo não surge em decorrência do supérfluo dentro da descrição representativa, senão em consequência de uma redução radical do descritivo, de uma subtração na estrutura narrativa da construção sintática de ação e da preeminência da oralidade contundente do discurso em procura do impacto cruel da palavra-corpo. Essa autonomia do signo sem referência podemos entender melhor em diálogo com aquilo que Deleuze e Guattari chamaram de *afetos* e *perceptos*, denominando a existência independente de modificações afetivas e perceptivas da experiência. O afeto é, assim, a transformação sensível produzida em reação à certa situação, coisa ou evento. Na entrevista “Sobre a superioridade da literatura anglo-americana”, no livro *Diálogos*, Deleuze descreve o afeto como o “verbo que se torna um evento”, e no último livro de Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia* (1997), os autores insistem em que os afetos sejam entendidos como algo diferente da experiência sensível e cognitiva de um sujeito fenomenológico, como algo independente desse sujeito. É na arte, sugerem, que reconhecemos que os afetos podem existir desligados de sua origem temporal e espacial, tornando-se entidades independentes e autônomas entre sujeito e objeto. Pode parecer uma definição abstrata, mas entendamos que, para Deleuze e Guattari, os afetos operam numa dinâmica de desejos dentro do agenciamento da obra ou do

texto, como uma força expressiva que intervém performativamente, manipulando sentidos e relações, informando e fabricando desejos, gerando intensidades e produzindo outros afetos. Os afetos expressam as potências em geral, e é nas obras de arte e na literatura em particular que atuam na produção social e ganham poderes fisiológicos ontológicos e éticos. Os perceptos, por sua vez, acentuam o aspecto impessoal da literatura capaz de criar visões e audições independentes de um sujeito perceptivo e independentes das percepções visíveis e audíveis representadas. Em outras palavras, certos escritores, como por exemplo Henry Melville e T. E. Lawrence, são visionários, diz Deleuze (1997), porque são atravessados e dominados por visões e audições, além das percepções realistas, cujo poder se expressa na escrita. John Marks (Parr, 2006) sugere que Deleuze no percepto nos mostra que a consciência é uma sorte de membrana que está em contato com o mundo externo ao mesmo tempo que faz parte desse mundo. Nesse sentido o *self* não é distinto do mundo externo, mas uma sorte de dobra no mundo, uma membrana entre o interior e o exterior capaz de capturar e transmitir forças afetivas. Estamos nesse sentido no limite do campo semiótico, onde a semiologia torna-se pragmática e onde os efeitos da performance substituem a representação do sentido. Estamos então falando da realidade do que o texto faz e não do que representa, não abrimos mão da representação, mas o que nos interessa é o que acontece em função da sua gestão.

### **O Realismo indexical**

Tornou-se um lugar comum nas humanidades identificar o signo indicial com o paradigma fotográfico com seu realismo subjacente, principalmente em referência aos estudos clássicos de Walter Benjamin, André Bazin, Susan Sontag e Roland Barthes sobre a história da fotografia e de suas características signícas. O índice na semiótica de Charles Sanders Peirce se caracteriza pela relação física e existencial entre objeto e signo; o signo é a marca do objeto ou o efeito direto da presença do objeto, traz testemunho do objeto, mas é menos a representação de algo e mais o efeito de um evento, como a fumaça do fogo, a cinza do cigarro, a sombra projetada ou a pegada na areia. Não há semelhança entre objeto e signo, o índice pelo contrário aponta para, e sempre esta no limite da realidade não semiótica. Na fotografia o aspecto indicial é intrínseco à marca do raio de luz sobre a superfície fotossensível e dá à fotografia sua natureza melancólica de testemunho do passado, da morte e do desaparecimento. No cinema neo-realista italiano André Bazin (1991) fala assim das imagens-fato (*l'image-*

*fait*) como índices documentários dentro da imagem. Peirce define o signo indexical, o índice, como a marca deixada pelo contato do objeto sem depender da semelhança icônica nem da simbolização interpretativa. Desse modo, esses fragmentos podem ainda guardar uma riqueza semântica que qualifica simbolicamente o ambiente, mas sua função mais importante é produzir o efeito do “isso foi”, central na definição do “efeito do real” de Roland Barthes como “o desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza de realidade: a linguagem se volta, foge e desaparece, deixando a nu o que diz” (2005b, p. 144). No primeiro ensaio sobre “o efeito do real”, com o título homônimo, esse efeito era consequência de uma certa superfluidade na descrição realista de detalhes cujo único significado era sua própria existência, a evidência de sua realidade. Mais tarde, o efeito do real reaparece no livro *A câmera clara* na análise do *punctum* fotográfico como o detalhe na imagem com poder de atrair afetivamente a atenção subjetiva do espectador, mas nas anotações do penúltimo curso, *A preparação do romance I*, Barthes faz uma outra analogia entre o *noema* da fotografia e a suspensão proferida pelo *haikai* no efeito do “Isso foi”, uma individuação absoluta do momento, uma exaltação da contingência pura num signo que não tem sentido e que opera uma suspensão da referencialidade e, simultaneamente, da interpretabilidade do signo. É essa suspensão que, em vez de apontar para a epifania como no *haikai* na ficção contemporânea, traz o peso da evidência, a realidade de certos signos textuais sobre os quais não há nada a dizer além do já dito. São signos que só demandam o reconhecimento de sua evidência inegável, não adianta interpretar e procurar um sentido profundo escondido, pois causam uma espécie de *tilt* (id., ibid.) na tentativa de apropriação pelo conhecimento. O que têm a mostrar não está fora deles mesmos, apenas referem-se a sua própria existência.

Em livros como *Capão pecado*, de Ferréz, *Treze*, de Nelson de Oliveira, *Angu de sangue*, de Marcelino Freire e até *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, percebemos a importância da inclusão de fotos que não servem apenas para ilustrar o texto, mas, ao contrário, criam uma tensão que corrói os recursos narrativos convencionais e a relação equilibrada entre a história e a imagem. Assim como a fotografia funciona como índice não-representativo de contextualidade, a inclusão de nomes próprios, de citações, cartas, desenhos, textos de músicas e outras miscelâneas criam uma espécie de Realismo textual que desequilibra a relação entre ficção e documento. São todos elementos de uma indexação do relato, são índices reais que projetam sua própria sombra no texto e permitem a passagem de um Realismo descritivo para um indexical. Luiz Ruffato costuma contar que

escreveu *Eles eram muitos cavalos* a partir de caminhadas nas ruas de São Paulo durante as quais colecionava e anotava tudo o que encontrava — textos diversos, publicidades, santinhos, cardápios, falas, anúncios eróticos, advertências e imagens. Quando chegava em casa era só converter essa coleção de fragmentos e índices em texto, mantendo a estrutura caótica e fragmentada e inconclusa dentro de uma escrita criativa que tende a ser uma precipitação do real, um coágulo insolúvel de realidade dentro da representação simbólica. O esforço de incluir a realidade na escrita não deve ser confundido com documentarismo, pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura, senão, levar a poesia à vida, reencantá-la, comprometer a escrita ao desafio do índice e fazer dela um meio de intervenção sobre aquilo que encena ficcionalmente.

Entre o índice que traz para dentro da escrita a marca da realidade como evidência e testemunho, e a performance que converte a recepção em intervenção poética sobre o mundo, a procura da literatura é dos efeitos e afetos que marcam as interseções dos nosso corpos na realidade da qual todos somos parte.

### **O Realismo performático**

Como se expressa o anseio de tornar a literatura “real”? De criar efeitos de realidade através da literatura e de fazer da experiência da leitura um encontro com a realidade na literatura contemporânea? É claro que a diferenciação simples entre um Realismo representativo, que denomina uma realidade exterior, e outro não representativo, que procura tornar-se real, não resolve o problema conceitual, pelo contrário, parece complicá-lo, uma vez que introduz uma questão ontológica de “realidade”, que não deve esperar sua solução no contexto da teoria da literatura. Muitos alegariam, e com certa razão, que essa noção de “realidade” na literatura define algo próprio ao conceito “literatura”, assim como foi concebido na modernidade, ou seja, na definição da literatura como diferente de outras produções textuais pela sua potência de intervenção na realidade em que é recebida. A “literariedade” na sua origem foi exatamente percebido no poder poético de tornar algo fictício “real” para o leitor, criar a ilusão de realidade, de maneira que visava a transformar a compreensão do mundo do leitor e, eventualmente, auxiliar na escolha das opções mais adequadas de ação. Dentro de uma compreensão hermenêutica da literatura, esse “realismo” pareceu essencial para a própria definição do que é “literário”, e correríamos o perigo de concluir que a ambição de tornar-se real é aquilo que caracteriza qualquer obra literária. Ao mesmo tempo, o Realis-

mo que tentamos definir aqui, não parece preocupado com a experiência hermenêutica e fenomenológica da realidade, na identificação entre uma voz narrativa e uma posição existencial receptiva. Pelo contrário, encontramos nessa prosa, eis a nossa hipótese, efeitos de realidade que se dão por aspectos performáticos da escrita literária não exclusivos à comunicação racional nem aos efeitos sobre uma consciência receptiva, senão que atuam afetivamente agenciados pela expressão textual num nível que só pode ser denominado de não hermenêutico.

Precisamos acentuar então que estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e de ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa crítico. A sugestão é analisar formas literárias que, sem necessariamente abandonar a representação, utilizam-na como um elemento no agenciamento afetivo da complexa maquinaria textual dentro do que foi chamado de *Realismo performático* (Gade; Jerslev, 2005). Depois do auge teórico das décadas de 1960 e 1970, a teoria da literatura passa hoje por uma reformulação crítica que chega a ameaçar sua autonomia e a clareza de seus contornos disciplinares. Muitos departamentos de literatura procuraram redefinições de seus campos de trabalho incorporando-se na abrangência da área de literatura comparada ou acrescentando a perspectiva da cultura na tentativa de encontrar seu lugar próprio nos estudos culturais em diálogo e concorrência com disciplinas como história, antropologia, comunicação, psicologia e filosofia. Um dos fatores dessa reformulação foi a mudança na compreensão do próprio objeto literário que em vez de ser definido pela qualidade do “literário”, tentado durante muito tempo, perdeu sua característica intrínseca, ganhando apenas definições exteriores pelo posicionamento no sistema cultural. Hoje, não só caiu em descrédito qualquer tentativa de definir a *literariedade* como também foi problematizada a exclusividade dos estudos literários a favor de abordagens transdisciplinares. Uma tendência predominante foi a de deslocar o centro das leituras dos conteúdos e das características de discurso e estilo para uma atenção cada vez mais acentuada no fazer pragmático do texto, seus efeitos e sua performance. Era reconhecido desde os trabalhos de Austin (1956) que a linguagem opera por via de atos de fala e que de imediato ganha um papel performativo, que, em princípio, foi analisado em sua dimensão mais conservadora e afirmadora de instituições sociais. Para os estudos da literatura a discussão ainda demorou a ganhar relevância, pois os filósofos da linguagem negavam a possibilidade de uma função pragmática dos atos de fala na ficção ou nas artes. Nas discussões seguintes, que contaram com

a participação de teóricos distintos como Jacques Derrida, Judith Butler e Mieke Bal, entre outros, foi claro que era preciso, na aplicação da teoria da literatura, de uma distinção entre performance e performatividade, uma caracterizando a função “conservadora” e pragmática dos atos de fala nas instituições da sociedade, e outra, a possibilidade por via da linguagem de transgredir as convenções e de criar outras realidades por via da ficção. Ainda que uma firme diferença conceitual não exista, os conceitos de “performance”, “performático” e “performatividade” são aplicados normalmente sem diferenciação; o fazer da linguagem e da literatura precisa ser sempre enxergado nessa dupla perspectiva de afirmação do que existe e de possibilidades criativas através da assertiva de outras realidades, um campo que, por sua relevância, ainda merece toda a atenção possível da teoria literária. Na antropologia literária de Wolfgang Iser (1996), que insistiu nessa dimensão humana da experiência literária, o performativo foi analisado como aspecto constitutivo da *mimesis* aristotélica, importante para noções de jogo e de encenação (*staging*). Iser observou a relevância do conceito de performance na luz do “fim da representação”, mas perguntou, ao mesmo tempo, se esse termo descrevia apenas uma “condição histórica, ou a falta de adequação do conceito (de representação) enquanto explicação do que acontece nas artes e na literatura” (Iser, 1996, p. 293). A insistência de Iser foi enfatizar o aspecto performático dos “atos de ficcionalização” no conceito aristotélico de *mimesis* e não restringir a representação a uma mera cópia de uma realidade preexistente e empírica. Em vez de criar uma dicotomia entre representação e performance, Wolfgang Iser insistia em entender a *mimesis* como criação produtora de sua própria referência que é, em última instância, na perspectiva da antropologia literária, permitir o leitor um conhecimento melhor de si e da inserção própria no mundo.

### Considerações finais

Voltando ao ponto de partida, sublinhamos que os aspectos afetivos e performativos pertencem à experiência estética em geral e de maneira alguma são privilégios exclusivos da literatura realista. Trouxemos os conceitos para o debate sobre os novos realismos hoje para indicar que, mesmo na ausência de uma nova linguagem literária capaz de unir a geração contemporânea em torno de um projeto novo de Realismo, percebemos em muitos escritores a urgência em relacionar a literatura com os problemas sociais que assolaram a história recente do Brasil. Temas subjacentes de exclusão, desigualdade, miséria, crime e violência surgiram em foco ou como pano



de fundo para as narrativas das últimas décadas e foram longamente discutidos pela crítica universitária em pesquisas que definiram o rumo de projetos anteriores sobre a permanência e a transformação da tradição realista da literatura brasileira. Procuramos definir e analisar as experiências literárias dedicadas à criação de efeitos de realidade, uma espécie de “efeitos de presença” e não apenas o que H. U. Gumbrecht chamaria de um “efeito de sentido” (Gumbrecht, 2004). Isto é, não investigamos na literatura apenas uma noção reconhecível da realidade tratada, mas uma vivência concreta através da literatura com uma potência transformativa.

Ao abordar o desafio que a representação/apresentação da condição contemporânea põe para que a literatura brasileira, se articula sua especificidade expressiva, aquilo que só a literatura faz, entre uma ampla gama de outras formas discursivas e outras mídias. De que maneira o conteúdo social e cultural amplia as expressões literárias à procura de uma compreensão do que às vezes resulta incompreensível, por um lado, e de uma forma estética adequada à radicalidade da realidade intrínseca, por outro.

O desafio literário se coloca, assim, em termos de uma “estética do afeto”, em que entendemos o afeto como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética. Se o Realismo histórico é um Realismo representativo, que vincula a *mimesis* à criação da imagem verossímil, ou ao efeito chocante ou sublime da sua ruptura, o *realismo afetivo*, por sua vez, se vincula à criação de efeitos sensíveis de realidade que, nas últimas décadas, alcançam extremos de concretude que levou teóricos a falar de uma “volta do real” ou de “paixão do real”. Nas perspectivas de leitura aqui comentadas, o objetivo era entender as experiências performativas que procuram na obra a potência afetiva de um evento e envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo.

## Referências

- AUSTIN, John L. (1975) [1962]. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press.
- BADIOU, Alain (2004). *Le siècle*. Paris: Editions du Seuil.
- BAL, Mieke (2002). *Travelling concepts in the humanities*. Toronto: University of Toronto Press.
- BARTHES, Roland (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Editions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1980). *La chambre claire – note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (2003). *A câmera clara*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. (2005a). *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes.

Karl Erik Schøllhammer \_\_\_\_\_

- \_\_\_\_\_ (2005b). "O efeito de real". In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes. p. 181-90.
- \_\_\_\_\_ (2005c). *A preparação do romance I*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUGH, B. (2000). "How Deleuze can help us make literature work". In: BUCHANAN, Ian; MARKS, John. *Deleuze and literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BAZIN, André (1991). *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nova York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Bodies that matter*. Nova York: Routledge
- DELEUZE, Gilles (1964). *Marcel Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_ (1970). *Spinoza*. Paris: Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo. Editora 34.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix (1977). *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_ (1997). *O que é a filosofia*. São Paulo. Editora 34.
- JAKOBSON, Roman (1971). "Do realismo artístico". In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Porto Alegre: Globo. p. 119-27.
- FOSTER, H. (1996). *The return of the real*. Cambridge: MIT.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Compulsive beauty*. Nova York: October Book.
- GADE, Rune; JERSLEV, Anne (2005). *Performative realism*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (Orgs.) (2010). *The affect theory reader*. Londres: Duke University Press.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004). *Production of presence – what meaning cannot convey*. Stanford UP. Stanford Califórnia.
- GUMBRECHT, H. U. e KITTLER, A. F. (1994). *Materialities of communication*. Stanford/Califórnia: Stanford University Press.
- ISER, Wolfgang (1996). *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- LACAN, Jacques (1979). "Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1963-64)". In: *O seminário – livro 11*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LOXLEY, James (2007). *Performativity*. Londres: Routledge.
- LYOTARD, Jean-Francois (1998) [1979]. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympo.
- MARKS, John (2006). "Percepts – literature". In: PARR, Adrian (Org.). *The Deleuze dictionary*. Nova York: Columbia University Press.
- MASSUMI, Brian (2002a). "That thinking feeling". In: MASSUMI, Brian (Org.). *A shock to thought*. Nova York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2002b). *Parables for the virtual*. Movement, affecty, sensation. Londres: Duke University Press.

- PARR, Adrian (Org.) (2005). *The Deleuze dictionary*. Nova York: Columbia University Press.
- PERNIOLA, Mário (2004). *Art and its shadow*. Nova York/Londres: Continuum.
- RANCIÈRE, J. (2007). *La politique des poètes*. Paris: Albin Michel.
- LE PARTAGE du sensible (2000). *Esthétique et politique*. Paris: Le Fabrique-Éditions.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2005). "Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea". In: PEREIRS, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro, FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: EdPuc.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ZUMTHOR, Poul (1994). "Body and performance". In: GUMBRECHT, Hans Ulrich e KITTNER, A. Friedrich Kittler. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press.

Recebido em agosto de 2011.

Aprovado em outubro de 2011.

## resumo/abstract

### Realismo afetivo: evocar realismo além da representação

Karl Erik Schøllhammer

O ensaio discute formas de expressão literária que procuram estabelecer vias de "realismo" sem propriamente dar continuidade às formas diversas de Realismo histórico e representativo que se desenvolvem nos séculos XIX e XX. Tratam-se de experiências literárias no limite da representação e que lançam mão de estratégias de performance e agenciamento à procura de efeitos e afetos no seu processo integral de realização. Aqui o Realismo representativo é questionado pelo compromisso com a realidade social do objeto, por um lado, e, por outro, pela necessidade de encontrar estratégias criativas que se relacionem com a realidade ao valorizar a atividade literária e artística. Assim, ambiciona-se desenvolver a discussão estética das estratégias de expressão de uma realidade que desafia a representação e problematiza a criatividade literária e sua possibilidade de criar impactos afetivos e assim acentuar sua potência transformativa na realidade brasileira contemporânea.

**Palavras-chave:** realismo afetivo, performance e performatividade literárias, realismo não-representativo

### **Affective Realism: evoke realism beyond representation**

Karl Erik Schøllhammer

This essay will discuss different kinds of literary expression in search for ways to “realism” without giving continuity of the historical realism that appears during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. The focus is on literary experiences on the edges of representation aiming to develop strategies of performance and agency in search of effect and affects during its integral process of realization. Here the representative Realism is questioned by the commitment to the social reality of the object, on one hand, and, on the other, by the necessity to find creative strategies in relation to reality through literary and artistic activity. The ambition is to establish an aesthetic discussion of the strategic expressions of a reality that defies representation and questions the literary creativity and its possibility to create affective impacts and hereby accentuate its transforming potential in the contemporary Brazilian reality.

**Key words:** affective realism, literary performance and performativity, non-representational realism