



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade
Mestrado em Literatura e Interculturalidade

ANDRÉ ÂNGELO DE MEDEIROS ARAÚJO

***O INFERNO* EM PATRÍCIA MELO: TENDÊNCIAS DO
REALISMO, INTERMIDIALIDADE, INTERCULTURALIDADE**

Linha: Literatura Comparada e Intermidialidade

Orientador: Dr. Luciano Barbosa Justino

Campina Grande - PB

2018

ANDRÉ ÂNGELO DE MEDEIROS ARAÚJO

***O INFERNO* EM PATRÍCIA MELO: TENDÊNCIAS DO
REALISMO, INTERMIDIALIDADE, INTERCULTURALIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração em Literatura e Estudos Culturais, na linha de pesquisa: Literatura Comparada e Intermidialidade em cumprimento à exigência para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

CAMPINA GRANDE - PB

2018

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

A658i Araújo, André Ângelo de Medeiros.

O inferno em Patrícia Melo [manuscrito] : tendências do realismo, intermedialidade, interculturalidade / André Ângelo de Medeiros Araújo. - 2018.

92 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2018.

"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Análise literária. 2. Interculturalidade. 3. Realismo. 4. Intermidialidade. I. Título

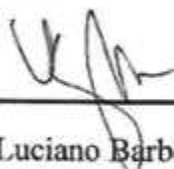
21. ed. CDD 801.95

ANDRÉ ÂNGELO DE MEDEIROS ARAÚJO

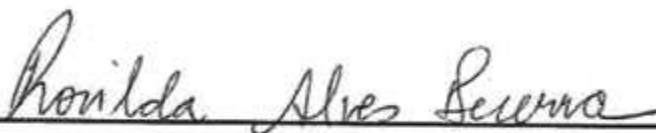
**O INFERNO EM PATRÍCIA MELO: TENDÊNCIAS DO
REALISMO, INTERMIDIALIDADE, INTERCULTURALIDADE**

Aprovado em: 12/09/2018

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino / UEPB
(orientador)



Prof. Dr.ª . Rosilda Alves Bezerra / UEPB
(examinadora)



Prof. Dr João Marcos Leitão Santos / UFCG
(examinador)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos mestres que foram imprescindíveis durante todo o percurso de minha formação.

Agradeço em especial à minha família por toda paciência e atenção.

Agradeço à Prof^ª. M.s. Vanessa Bastos Lima, que além de companheira leal, é mote e inspiração daquele que busca amiúde o conhecimento.

Agradeço também a pessoa do professor Dr. Luciano Barbosa Justino, por aceitar o convite para esta orientação e por contribuir para me aprofundar ainda mais no conhecimento da literatura e dos estudos culturais.

Agradeço a presença dos amigos e amigas estimados, que comigo estiveram durante todo o percurso. Agradeço em estimado apreço à pessoa de Mylena Queiroz por partilhar de momentos importantes dentro e fora da academia.

Agradeço à CAPES por ter contribuído com a concessão da bolsa de mestrado com a qual pude assegurar minhas leituras e pesquisas.

RESUMO

Assim, a partir de apreciações metacríticas sobre o conceito de “choque do real” cunhado por Beatriz Jaguaribe (2007) e das reflexões sobre o(s) realismo(s) na literatura contemporânea, analisamos o romance *O Inferno* (2000) de Patrícia Melo, apontando as diversas tendências do realismo (SCHOLLHAMMER, 2012) que o atravessam, destacando ainda singularidades em obras cinematográficas e literárias que com o romance de Patrícia Melo muito dialogam. A obra *O Inferno*, como se percebe, traça um diálogo constante com a linguagem dos meios midiáticos e está intercalada ao social, ao cultural e as respectivas ânsias de mercado, e, como destacamos, aspectos como esses aparecem como estimulantes os quais despertam nossas atenções críticas para tratar a *rivalidade mimética* (GIRAD, 2011) e o *princípio de crueldade* (ROSSET, 2002) tentando fazer pontes apreciativas que de algum modo ligue a ética à estética. Através do ponto *intermedialidade* (RAJEWSKY, 2012), onde discutimos as referências intermidiáticas na obra *O Inferno*, procuramos analisar como o conceito cunhado por Roland Barthes, o *efeito do real*, vem se consolidando como uma corrente teórica voltada para o realismo contemporâneo, o qual propõe pintar um retrato contundente da sociedade através da intensificação e exacerbação de cenas cruéis as quais passariam despercebidas se não houvesse nelas a presença do *choque do real* (JAGUARIBE, 2007). Através deste traçado geral, procuramos ainda analisar como a chave teórica do *efeito do real* vem se consolidando enquanto estruturante do realismo, acreditamos que ele deve ser tomado a partir de um diálogo não só intermidiático, mas também intercultural, como foi sugerido pelo próprio Barthes ao tratar do referido. Por isso, através das contribuições do antropólogo e pesquisador nigeriano Harry Garuba, nós podemos pensar o referido efeito sustentador da estética realista a partir de tendências “não-representativas”, interculturais e afetivas as quais viriam à tona se incorporadas através um real carnavalizado, ou seja, descentralizado, sugerindo uma desvinculação, mas sem rejeição, dos fundamentos genuínos do sentimento de acumulação de conhecimento racional, isso através de uma leitura política voltada para crítica do estatuto do saber colonial e de uma episteme ocidentalizada que atravessa o arcabouço da dita “Escola Realista” desde os clássicos do século XIX. Notadamente, a finalidade da leitura intercultural é deslocar a ideia fixa do que seria o *efeito do real* no realismo a partir do diálogo com a crítica cultural; deslocá-lo de sua posição de centralidade calcada na estética colonialista eurocêntrica e seu engodo positivo-iluminista, pensá-lo segundo uma *doxa* deleuziana. Partindo de uma leitura onde o filósofo veio debater uma série de processos de subjetivação, logo viemos a promover uma discussão comparada sobre o realismo contemporâneo brasileiro – em seu aspecto tecnológico e racional – e o realismo em outras culturas, especificamente ameríndias e africanas lembradas por seu traço animista enquanto levante anti-imperialista. Para tanto, um levante contra o saber disciplinar ocidental, instigou dirigir nossa reflexão para pensar o que vem a ser o *efeito do real* dentro do circuito mundial e policêntrico da literatura, percebe-lo como um produto de peculiar distinção dentro de cada cultura em que ele se manifesta, notando como uma leitura intercultural do realismo também incorpora uma *desobediência epistêmica como opção descolonial* (MIGNOLO, 2008).

PALAVRAS-CHAVE: Realismo; Choque; Intermidialidade; Interculturalidade

ABSTRACT

Thus, based on metacritical assessments of the concept of "real shock" coined by Beatriz Jaguaribe (2007) and reflections on realism(s) in contemporary literature, we analyze the novel *O Inferno* (2000) by Patricia Melo, pointing out the different tendencies of realism (SCHOLLHAMMER, 2012) that cross it, highlighting still singularities in cinematographic and literary works that with the novel of Patricia Melo very dialogue. The work *O Inferno*, as it is perceived, draws a constant dialogue with the language of the media and is intercalated with the social, the cultural and the respective market anxieties, and, as we pointed out, aspects like these appear as stimulants that arouse our attentions criticism for treating mimetic rivalry (GIRAD, 2011) and the principle of cruelty (ROSSET, 2002) attempting to make appreciative bridges that somehow link ethics to aesthetics. Through the intermediality point (RAJEWSKY, 2012), where we discuss the inter-mediatic references in *O Inferno*, we try to analyze how the concept coined by Roland Barthes, the effect of the real, has been consolidating as a theoretical current focused on contemporary realism, which proposes to paint a forceful portrait of society through the intensification and exacerbation of cruel scenes that would go unnoticed without the presence of the shock of the real (JAGUARIBE, 2007). Through this general outline, we also try to analyze how the theoretical key to the effect of the real has been consolidated as a structuring of realism, we believe that it must be taken from a dialogue not only intermiditic, but also intercultural, as Barthes himself suggested. deal with the above. Therefore, through the contributions of Nigerian anthropologist and researcher Harry Garuba, we can think of the aforementioned supportive effect of realistic aesthetics from "non-representative", intercultural and affective tendencies which would come to light if incorporated through a carnivalized real, that is, decentralized, suggesting a decoupling, but without rejection, of the fundamentals genuine from the accumulation of rational knowledge, through a political reading aimed at criticizing the status of colonial knowledge and a Westernized episteme that has been going through the framework of the so-called "Realist School" since the nineteenth century classics. Notably, the purpose of intercultural reading is to displace the fixed idea of what the effect of the real on realism would be from the dialogue with cultural criticism; to shift it from its position of centrality based on the Eurocentric colonialist aesthetics and its positive enlightenment, to think it according to a Deleuze fold. Starting from a reading where the philosopher came to discuss a series of subjectivation processes, we soon came to promote a comparative discussion about contemporary Brazilian realism - in its technological and rational aspect - and realism in other cultures, specifically Native American and African, remembered by its animist trait while anti-imperialist uprising. To this end, an uprising against the Western disciplinary knowledge, instigated to direct our reflection to think what is to be the effect of the real within the world-wide and polycentric circuit of literature, perceives it as a product of peculiar distinction within each culture in which he manifests himself, noting how an intercultural reading of realism also incorporates epistemic disobedience as a *descolonial* option (MIGNOLO, 2008).

KEYWORDS: Realism; Shock; Intermediality; Interculturality

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem do filme Cidade de Deus

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. O INFERNO: DO CHOQUE DO REAL AO EMPAREDAMENTO TRÁGICO DAS PERSONAGENS.....	16
1.1 O Inferno: o emparedamento e o princípio de crueldade em Clément Rosset.....	35
1.2. Personas de Patrícia Melo sob a ótica do princípio de crueldade como efeito do real.....	37
2. TENDÊNCIAS DO REALISMO E INTERMIDIALIDADE: MÍDIAS COMO FATOR CONSTITUTIVO DO EFEITO DO REAL.....	44
2.1 Efeito do real e realismo indexical: um real vivido e performatizado através dos “restos” da realidade.....	48
2.2 Realismo e intermedialidade: referências intermediárias como efeito do real no contemporâneo.....	53
2.3 O emparedamento midiático: rivalidade mimética e referências intermediárias.....	61
3. POR UMA LEITURA INTERCULTURAL DO EFEITO DO REAL.....	69
3.1 Realismo Animista: efeito do real como processo de subjetivação.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS.....	90

INTRODUÇÃO

No romance do século XIX, a verossimilhança ficcional era o “canivete suíço” que permitia ao artista driblar a descrença do público em relação à ideia de produção da obra. No romance realista histórico os eventos rotineiros, o enredo dramático, os conflitos psicológicos e as descrições metódicas eram permeados pelo *efeito do real*, o qual assegurava ao espectador a representação plausível de uma realidade ficcionalizada. Em distintas nuances, o realismo do século XIX, como já fora esclarecido pela abundante fortuna crítica que tratou do tema, apresentava retratos críticos de uma sociedade. Contudo, sabemos que este desnudamento da realidade era apoiado numa linguagem muitas vezes distante da realidade e das simbologias sociais que estavam sendo apresentadas artisticamente. Isso porque, ainda vigorava a prerrogativa positivista de imparcialidade do narrador em favor de um labor estético verossímil e generalizado: distanciamento emocional da materialidade narrada.

As novas tendências estéticas do realismo contemporâneo e seus efeitos afetivos, foco teórico e principal de nossa pesquisa, não angariam o mesmo cânone imagístico, identitário, simbólico e labor técnico das narrativas realistas de outrora empenhadas que estavam em camuflar singulares artificios de ficcionalização. As descrições detalhadas, e por vezes enfadonhas, do ambiente burguês e de suas crises as quais marcaram o realismo do século XIX chegando ao século XX, são nessa nova perspectiva (contemporânea) de representar as disparidades sociais – através de um *efeito do real* – preteridas em favor de uma prosa versátil e ágil, que delineia o personagem e seu mundo através da fala ou da ação (JAGUARIBE, 2007), isso será possível observar em nossa obra de análise, *O Inferno* (2000), de Patrícia Melo, assim como em outros exemplos que apresentaremos ao longo do texto ao tratarmos dos vários tipos de realismos e a presença do diálogo intermedial presente na estética realista de hoje.

O *efeito do real*, que é a chave de entrada para tratar das estéticas do realismo, se contemporaneamente enxergado, não se centra mais apenas no detalhamento verossímil do ambiente burguês ou descrição minuciosa de personagens complexas, mas na acentuação dos contornos de uma imagem representada, em outros dizeres, de uma intensificação da representação que ensaia tornar a realidade uma experiência mais intensa e interpretável, segundo Beatriz Jaguaribe essa intensificação catártica do efeito do real na prosa e no cinema realista de hoje pode ser concebida como *choque do real*.

O *efeito do real*, como será mostrado aqui, também se instaura na presença da relação e diálogo entre as mídias, essas interagem com a estética do realismo de hoje. Notadamente, nos trabalhos de Walter Benjamin podemos tratar da fotografia, e a partir dele, viemos a estabelecer relações do diálogo entre mídias e a estética realista amparados também nas contribuições de Tânia Pellegrini quando esta vem a destacar a aproximação da narrativa verbal com a visual.

Não é demais lembrar algo que muitos críticos já notaram em relação ao realismo de hoje se contraposto ao realismo histórico (clássico): a nova postura da produção literária se afasta do ideal romancista, no que concerne ao objetivo da arte. Isso é algo destacado por Tânia Pellegrini em seu ensaio *No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje* (2008), quando ela vem a fazer uma leitura crítica de Antonio Candido, ao estar a analisar como esse crítico literário, em *A educação pela noite e outros ensaios* (1987), se remete à “nova literatura brasileira” de cunho urbano que apresenta o impacto da representação realista através da violência, isso é algo que iremos apresentar como a presença do *choque do real* ao analisarmos a obra *O Inferno* (2000) de Patrícia Melo, passando a apresentar também a incidência do mesmo em outros exemplos tanto na literatura quanto no cinema.

Pellegrini observa uma mudança conceitual em relação à expressão “função social” na literatura realista de hoje. Sabiamente, devemos lembrar que a questão do papel ou função da arte realista remete à imprescindíveis e acaloradas discussões críticas sobre o papel e a função social da estética realista ainda em meados do século passado. Seguindo a linha desse pensamento, lembremo-nos de três grandes nomes de destaque, Gyorgy Lukács, Theodor Adorno e Bertolt Brecht. Esses três pensadores muito teorizaram e debateram entre si, direta e indiretamente, essa questão ao tratar do Realismo histórico. Em emblemático ensaio de Carlos Augusto Carneiro Costa, *Realismo em Adorno e Lukács: o caso Em câmara lenta*, é debatida a constituição formal do romance realista à luz das noções generalizantes de uma representação fiel da realidade, em seus múltiplos aspectos, Costa vem a analisar criticamente como essa ambição totalizante era defendida por Lukács. Visão esta que se contrapõe a leitura adorniana, para quem as experiências das catástrofes do século XX põem em cheque o próprio ato de narrar e a representação de uma totalidade.

Em suas obras muitos referiram-se, *mutatis mutandis*, a um embate do Realismo contra a forma de expressão canônica e homogênea do romantismo burguês, baseado na harmonia da forma e propulsor de um individualismo subjetivista (romântico) o qual julgavam desfocado ideologicamente de uma leitura dialética a qual admoestava um papel mais social da arte (engajado) no mundo do trabalho sob o prisma do materialismo dialético,

esses são aspectos muito marcados nas ideias de Lukács se tomarmos suas observações mais preliminares à respeito do Realismo como movimento/ escola literária. Como se sabe, posteriormente Lukács vem a endossar o Realismo (socialista) quanto a este vir tornar-se estética (doutrina) oficial defendida no primeiro congresso de escritores soviéticos, em 1934, algo que foi criticado por Adorno e outros que defendiam as vanguardas. Além disso, como já foi apontado por vasta produção acadêmica, os ideais desse congresso se proliferaram pelo mundo, influenciando também a obra de escritores do romance realista nordestino da segunda geração modernista, os quais também estiveram muito em sintonia com as teorias sobre a arte como arma de classe de Erich Auerbach, a elevação de um texto “simples” aos confins da reflexão profunda sobre os valores sociais da sociedade que o havia produzido e estava destinada a consumi-lo.

Vale ressaltar que as ideias de Lukács sobre a função social da arte realista vêm a ser fragilizadas pelos que defendiam a vanguarda como Brecht e Adorno (com sua polêmica proposição de arte como negação), esses teóricos também dedicaram atenção crítica ao valor e função da arte quando ela é parte produzida, é mercadoria, é desejo e gera espetáculo. Por serem demandas as quais atravessam as discussões sobre o realismo já de longa data, esses aspectos estão debatidos dentro da obra *O Inferno* (2000) quando tratamos das relações de exploração de trabalho e também as relações de desejo e crueldade que afloram a partir do universo midiático. Destacamos em nosso trabalho como esse aspecto de denúncia na arte realista, sob nova faceta, também se apresenta no realismo contemporâneo e pode ser identificado em várias obras que aparecem ao longo de nosso texto. Notadamente, em *O Inferno*, nós analisamos as relações de trabalho e exploração social em determinadas situações avaliado como a estética realista favorece a apreciação crítica e promove a denúncia das desigualdades sociais mesmo sendo a literatura uma mercadoria que está concatenada com a lógica do desejo e do mercado de entretenimento.

Notadamente, na contemporaneidade, partindo do viés histórico que se desenvolve a partir do final da década de 70, marcado pela pulverização contínua do espírito urbanista e metropolitano nas artes e na mídia, em um Brasil de tantos contrastes, como observa Pellegrini, a “função social” do realismo vem ligar-se a diversas formas de representar artisticamente a violência nas mais variadas nuances da estética realista de hoje, de modo a denunciar as mazelas cotidianas vivenciadas pelas sociedades contemporâneas dos grandes centros urbanos sem, contudo, recair nas apelativas panfletárias do realismo socialista de outrora. E, como Pellegrini bem destaca, esse realismo(s) mais recente, que é o foco teórico e principal deste trabalho, é pano de fundo das novas produções cinematográficas e literárias no

Brasil hoje. Sendo inegável que a violência, aspecto estético foco da análise da obra objeto *O Inferno*, por muitos ângulos que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, enquanto um elemento fundante a partir do qual se estrutura a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica nacional (PELLEGRINI, 2008).

Este trabalho destaca ainda como o ponto vista generalizante da terceira pessoa, o qual caracterizava o narrador onisciente do século XIX, assegurando sua imparcialidade (distanciado), e assim também, a autoridade oriunda de sua ambição totalizante – própria deste narrador realista do passado – ele é hoje criticamente notado com uma voz narrativa que cede lugar à primeira pessoa rica em subjetividade, aspecto o qual será possível notar em nosso objeto de análise que apresenta um discurso indireto-livre e muitas marcas de oralidade entrecortada por comerciais de TV, cenas de telenovela e algumas digressões do personagem Reizinho. Veremos como a presença da subjetividade e oralidade é fator que visa intensificar a verossimilhança através da intensificação do elemento catártico ou *choque do real*, presente na representação indiciária e fragmentada dos setores e agentes sociais marginalizados, dos quais, o autor, que muitas vezes é também personagem, os conhece e fez parte.

Assim, no que tange às breves diferenças e similitudes até aqui elencadas, entre novas e velhas estéticas do realismo – diferenças as quais foram gradualmente se acentuando com o afloramento das culturas visuais – podemos identificar um traço comum às duas vertentes, a clássica e a contemporânea: as narrativas realistas buscam retratar a realidade tal como ela é apreendida pelo sentido comum social e secular, valendo-se sempre de um *efeito do real* presente no repertório simbólico, tecnológico, cultural e histórico que lhes forem peculiar em cada época.

O filósofo, novelista e dramaturgo francês, Alain Badiou, em *O século* (2007), ressalta que no século XIX, o homem fazia uma busca incessante e apaixonada pelos seus ideais utópicos ou científicos guiados pelo otimismo cognitivo do positivismo, no século XX ele entende que o confronto do homem com o Real – cada vez mais estimulado pelas mídias – é que determina a possibilidade de aceitação do Real como verdade, como um sinal de autenticidade, uma prova. Ele postula existir uma “*paixão pelo real*”, isso se apresenta não apenas pelo realismo, mas, também na crítica que advém contra a representação mimética, ou seja, Badiou esteve debatendo o conflito entre representação e verdade, afirmando que a arte no século XX se tornou reflexiva, pois, ao revelar os mecanismos de sua potência ficcional, ao explicitar seu próprio processo de produção e idealizar sua própria materialidade, a arte realista colocava em evidência a brecha entre o real e sua representação. Isso é algo que destacamos ao apresentar e debater teoricamente os vários tipos de realismos identificados por

Karl Erik Schøllhammer na literatura brasileira, e posteriormente, ao analisarmos na obra objeto aqui identificado como a presença das *referências intermediáticas* e sua relação com o *realismo indexical*.

Portanto, no primeiro capítulo desta produção, depois de breve levantamento histórico de obras e autores que se valeram da estética realista, sendo esses os precursores do realismo de hoje, nós poderemos adentrar mais especificamente dentro de um estudo que conduza a questionamentos, proposições e possíveis relações conceituais entre os vários tipos de realismos da estética contemporânea dando destaque para incidência da violência e do *choque do real* (JAGUARIBE, 2007) na obra de Patrícia Melo *O Inferno* e em outros exemplos. Jaguaribe, a partir da chave teórica de Roland Barthes, o *Efeito do Real*, vem a sugerir que esse efeito, o qual sustentava a literatura de cunho realista de outrora, aparece na literatura de hoje como *choque do real*. Por isso, podemos adiantar: esse conceito aparece como uma análise crítica sobre supracitado termo cunhado por Barthes em seus estudos sobre a literatura realista francesa. Em uma segunda seção, estamos nos voltando para uma análise crítica do *princípio de crueldade* (ROSSET, 2002), esse caracteriza o realismo contemporâneo em suas variadas facetas tanto na literatura quanto no cinema. A leitura deste capítulo ainda perpassa o viés filosófico buscando desvelar o que se apresenta como suporte do *efeito do real*, esse opera através do artifício artístico chocante o qual faz reviver o dilema cruel do cotidiano das subjetividades “emparedadas” ante uma realidade que não pode ser afastada ou negada, uma realidade de conflito inevitável. Para tanto, partilharemos aqui, de uma abordagem sobre a obra de Clément Rosset fazendo relações com a ideia de *choque do real* que está marcadamente presente na estética da obra de Patrícia Melo em *O Inferno* (2000).

No segundo capítulo, veremos as diversas nuances que incrementam as discussões teóricas em torno das tendências do realismo contemporâneo a partir das contribuições presentes nos trabalhos de Karl Erik Schøllhammer, faremos um levantamento sobre alguns tipos de realismo discutidos em suas obras e estabeleceremos relações com o pensamento de Beatriz Jaguaribe e a chave estética do *choque do real*, dentre outros. Pretendemos, em uma segunda seção, tecer uma leitura sobre os aspectos intermediais, observando como esses aparecem enquanto *efeito do real* que sustenta o realismo de *O Inferno* dentre outras obras, tendo como finalidade, a partir das contribuições de Tânia Pellegrini, defendermos a ideia de que a presença de tantas tendências no realismo incita a não nos deter apenas na presença do efeito do choque como fator característico do realismo contemporâneo, por isso, daremos destaque a identificação da presença das *referências intermediáticas* como fator de *efeito do real* que sustenta o realismo na obra de Patrícia Melo e em outros exemplos tanto na literatura

quanto no cinema. Em uma terceira seção, será possível discutir as relações aproximativas e conflituosas as quais emanam do personagem Reizinho, para tanto, viremos a discutir a presença da *rivalidade mimética*, que não pode ser afastada, como tendência do realismo contemporâneo. Por fim, visitaremos as contribuições de René Girard (2011) e Michael Kirwan (2015), e a partir destas poderemos discutir o caráter curioso do fato de Reizinho se encantar pela publicidade midiática e como matinha com ela sua relação de desejo/ rejeição, assim como, as relações aproximativas entre o imitador (Reizinho) e o modelo a ser copiado, ou melhor desejado.

No último capítulo, viemos debater a seguinte ideia: a forma realista de narrar apresenta a necessidade de ser enxergada a partir de uma conjectura que desloque a centralidade do conceito de *efeito do real* para além da clausura estética e epistêmica eurocêntrica – calcada na pulverização do imperialismo cultural no que tange a relações materialistas ou tecnológicas a exemplo das que marcam a obra *O Inferno* (2000) – e, dirija nossas reflexões para uma tendência do realismo marcadamente presentes em obras que mesclam o real e os aspectos imateriais com interconectados, ou seja, não baseados na dicotomia realidade e fantasia, ou ainda, físico e espiritual.

Para tanto, se faz necessária uma leitura multiculturalista e descentralizada/policêntrica do *efeito do real*, que é representado nas artes na era da globalização. Esse efeito também comporta a presença do pensamento das tradições populares e da cultura de massa como constitutivos de uma tendência subjetivista na literatura brasileira contemporânea. Por isso, partindo de uma leitura deleuzeana sobre a *doença*, onde o filósofo veio debater uma série de leituras sobre os processos de subjetivação representados na metáfora da casa barroca, viemos promover uma discussão comparada sobre o realismo contemporâneo brasileiro – em seu aspecto tecnológico e racional – e o realismo em outras culturas, especificamente as africanas e ameríndias. Este exercício comparado se molda através de uma produção discursiva a qual, à princípio, propõe uma análise que pousara o realismo ocidental de um lado, e o *realismo animista*¹ (GARUBA, 2012) – e seu respectivo “hábito de dar uma dimensão concreta a ideias abstratas” –, de outro. Sendo o intuito deste inscrito dialogar, mesmo que a título de moderada apreciação, com a lógica do *realismo animista* afim de discutir o materialismo cultural, enquanto processo de subjetivação em nossa contemporaneidade e marca do realismo ocidental, segundo Raymond Williams, como destacou Garuba. Podemos afirmar que através de processos de subjetivação na narrativa, a

¹ Terminologia de base histórico-antropológica apresentada pelo professor e pesquisador nigeriano Harry Garuba.

tendência animista também vem a atravessar o *efeito do real* de uma série de escritores contemporâneos a exemplo de Ana Paula Maia, Geovane Martins e outros mais, que apresentam narrativas de encontros real/imaterial como efeito de realidade sustentado pela cultura e pela memória que perpassa o viés do animismo. Historicamente o subjetivismo, embora negado pela ânsia de captura da realidade sempre esteve presente no realismo de sociedades marcadas pelo cientificismo material e tecnológico e seus desdobramentos intermediáticos e semióticos. Por fim, o Realismo, como vertente estética, é inegável que podemos percebê-lo como “herdeiro” do pensamento moderno eurocêntrico. Contudo, a ideia desse efeito também se enquadra segundo a variante cultural conforme advertir Roland Barthes ao propor releituras do próprio conceito, portanto isso veio a justificar nosso movimento com o realismo e interculturalidade.

1 O INFERNO: DO CHOQUE DO REAL AO EMPAREDAMENTO TRÁGICO DAS PERSONAGENS

Notadamente, desde década de 70, como aponta abundante parcela da fortuna crítica que trata da violência na literatura brasileira, vem se acentuando o número de escritores os quais se propõem a pintar um quadro social do cotidiano a partir de um realismo que torne mais latente a brutalidade ou *brutalismo*² dos grandes centros urbanos como destacou Alfredo Bosi.

Tecendo uma leitura temporal sobre as reminiscências da violência enquanto instância abalizadora das produções realistas no Brasil, Pellegrini pontua:

Especificamente no Brasil, o Realismo vem acompanhando, em longo percurso e com modificações significantes, as alterações da sociedade e de regimes políticos, que passaram da aparente circunscrição e conservadorismo do império agrícola às agitações industriais modernistas, para atravessar depois duas ditaduras "modernizantes" e ingressar, com a volta da democracia, na era do livre mercado e da imagem eletrônica. Nesse longo percurso, a violência caminhou *pari passu*, constituindo-se não apenas como dado para a compreensão da própria dinâmica social brasileira, mas também como representação, nutrindo a movimentação específica da produção cultural e literária. (PELEGRINI, 2012, p. 38)

Assim, foi entre o final da década de 50 e início de 60 que Dalton Trevisan e Rubem Fonseca – grandes matrizes dessa estética urbana de realismo – fizeram suas estreias literárias, tempos em que a literatura brasileira ainda vivenciava o fervilhar do regionalismo, esse movimento revelou, ao longo dos anos 1930, uma geração talentosa de romancistas e contistas de um realismo marginal e ainda pouco conhecido na época. Ao fazer um “*Breve mapeamento das relações entre violência e cultura brasileira*” (2008), e destinado a discutir a recente produção literária nacional, Schollhammer ao tratar da antologia de contos de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros* (1963), destaca como o autor é dotado de uma prosa *brutalista*, afirmando que as recriações de elementos marginalizados deram origem a um estilo ímpar, uma linguagem coloquial “chula” pouco conhecida do público, representativa de uma vontade

² Termo cunhado por Alfredo Bosi, em antologia comentada da produção contística no Brasil, publicada na década de 70, trata as inovações estilísticas presentes na obra de escritores como Rubem Fonseca dentre outros. Na literatura da época costumava-se distinguir duas vertentes na representação da violência: o *neo-realismo jornalístico*, que tomou corpo devido às censuras do AI-5, ferramenta usada para driblar as restrições impostas, e o *brutalismo*. Em um emblemático ensaio presente no livro *Literatura e a vida literária* (1985), Flora Sussekind denominou de *literatura verdade* a produção desta geração de escritores. Antonio Cândido se valeu do termo *realismo feroz* ao tratar da violência urbana na literatura a partir da geração de 70.

incólume de superar as barreiras da comunicação, assim também, de dotar a linguagem de uma nova volatilidade, a qual transparecesse uma superação em relação ao modelo realista tradicional frente a moderna realidade urbana e as radicalizações políticas daquele momento histórico. Sobre as repercussões desta obra de Fonseca, ele aponta:

Outros escritores como Júlio Gomide, Ignácio Loyola Brandão, Roberto Drummond e, mais tarde, Sérgio Sant'Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll seguem, cada um à sua maneira, os passos de Fonseca e de seus predecessores (Antônio Fraga e João Antônio) como o dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues, e o paranaense Dalton Trevisan, que contribuíram no desnudamento de uma espécie de 'cruza humana', até então inédita na literatura brasileira (SCHOLLHAMMER, 2008, p.63).

Lembremos que o conto, como acontece ainda hoje, era o palco onde se buscava uma maior versatilidade ao se falar do cotidiano, sendo por muitos preterido em favor da narrativa longa, chegando à década de 70 para ganhar novos ares. Abrindo caminho para hibridização estilística no fazer literário, enriquecendo a gramática artística do cotidiano comum, jogando com os “limites” discursivos da literatura e o que a define como tal, ou seja, pondo em cheque as fronteiras entre o tradicional e o marginal, o ficcional e o documentarismo, entre o romance e o depoimento – para citar apenas esses – abarcando respectivos desdobramentos estéticos desdobrando novas demandas sociais e simbólicas.

Essas tendências somadas à renovação dos temas apresentados por Trevisan e Fonseca em suas prosas — ambos guiados por uma perceptível brutalidade na linguagem — conferiu a esses escritores o reconhecimento como renovadores do conto brasileiro. Suas narrativas realistas de longa data já vinham nos mostrando o cenário de um mundo sórdido e violento; uma realidade pouco digestível e nunca inteiramente compreensível. Ao lado disso, o seu valor e sua função social em uma sociedade marcada pela verticalização das cidades e pelas misérias decorrentes dos contrastes inerentes à nossa desigualdade social e modesta industrialização.

Desse modo, a literatura de cunho mais metropolitano, a qual deu uma pulsão a este realismo mais recente, toma corpo em uma época onde a produção artística se debatia sob pano de fundo do que se denominou *revolução de 64*, apresentando uma geração de escritores claramente marcada por seu compromisso em presença daquela realidade social e política. A resistência se dava inclusive quando se tinha em pauta um real, artisticamente representado, através de expressões polissêmicas encarnadas em formas alegóricas e/ou fantásticas como em *A hora dos Ruminantes* (1966), *A máquina extra-vida* (1968), *Sombras dos reis barbudos*

(1972) de José J. Veiga, os contos de Lygia Fagundes Telles em *Seminário dos ratos* (1977), ao ainda na obra de Ivan Ângelo, *A festa* (1976) e porque não Rubem Fonseca no conto *Romance negro* (1992) com suas construções de múltiplos sentidos³, dentre outros.

Com a abertura política e o conturbado retorno à democracia surge também uma literatura mais marcada pela subjetividade, por uma escrita mais introspectiva como em *Morangos Mofados* (1982), de Caio Fernando de Abreu, antecedido por *Reflexos do Baile* (1976) de Antônio Calado, ainda temos *Zero* (1974) de Loyola Brandão, para citar apenas estes. Há ainda nesses anos trabalhos mais singulares e em certo sentido “solitários”, segundo Schollhammer (2011), como *Lavoura arcaica* (1975) e *Um copo de cólera* (1978) de Raduan Nassar, não podemos esquecer-nos de Osmar Lins com *Avalovara* (1973). Esses e ainda outros, voltados para um trabalho sofisticado e experimental com a linguagem deixando uma distinta herança e referência para sua época e para posteridade. Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), ao fazer um breve mapeamento das últimas gerações partindo da década de 70 até a designada por ele como “geração 00” marcada pela estética urbana e os herdeiros do *brutalismo*, destaca:

As novas metrópoles brasileiras tornavam-se palco para uma série de narradores que decidiam assumir um franco compromisso com a realidade social, tendo como foco preferencial, as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência. O grande romance nacional, cunhado no modelo de Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa, “perdia” posição, assim como as narrativas intimistas e de introspecção psicológicas que tinham em Lúcio Cardoso e Clarice Lispector seus paradigmas, embora sem desaparecer por completo (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 22).

A vasta pluralidade de temas e de estilos, fez com que muitos críticos usassem o termo “pós-moderno” para se referirem a estas gerações de escritores que não vindo a promoverem-se como uma escola em si, partiam de um lastro comum mostrado por suas capacidades de na multiplicidade de seus estilos e subjetividades, acolher as demandas estéticas que foram outrora vistas como contraditórias (Realismo X Vanguarda) através do hibridismo literário de escritores tais como Marçal Aquino, Patrícia Melo, Fernando Bonassi, Ferréz, para citar apenas esses. Temos também, exemplos que trazem uma linguagem incorporada de aspectos do universo publicitário como em *Sexo* (1999) de André Sant’Anna, *Talk show* (2000) de Arnaldo Bloch e também *Controle Remoto* de Rafael Cardoso (2002)⁴.

³ Ver relacionado ensaio sobre o fantástico em Fonseca, escrito por Ana Luísa Silva Camarani e Sylvia Telarolli: “*Romance negro*” de Rubem Fonseca: *conto fantástico ou narrativa policial*. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1178/0>. Acesso:19/08/2017.

⁴ Ibidem., p. 38

Contudo, antes de aproximar certos aspectos da cultura brasileira e o realismo que emerge através da violência, é justo pontuar certa advertência. Não poderíamos ter a pretensão de esmiuçar em categorias mais complexas o fenômeno histórico deixado pelo rastro da violência no Brasil na literatura até os dias atuais sem cometer alguma injustiça devido à infinidade de parâmetros culturais, sociais e econômicos os quais implicariam as especificidades de tal leitura. Além disso, *caracterizar* a cultura brasileira através unicamente da máscara da violência, vista como elemento intrinsecamente definidor da nossa identidade nacional, ou ainda, como instância última para se representar artisticamente o real violento e fragmentado do cotidiano. E, ainda menos, reduzir apenas ao estilo realista todas possíveis discursividades em suas plurais formas interpretativas de entrada/ saída na obra e na teoria. É sim, reconhecer a incidência da violência como tentativa viva de interpretar a realidade contemporânea e dela se apropriar, artisticamente, de maneira mais sensível, rebentando a tranquilidade do leitor diante da coisa lida, pondo em cheque uma atitude meramente contemplativa, fazendo falar a voz imediatista do relato cotidiano, pressionando o olhar de nossa mente para o referente extraliterário, a violência fora do texto.

Para tanto, adotamos uma metodologia que contemple a interdisciplinaridade e as possíveis relações dialógicas do intercultural como força motriz mais geral a qual vem mover esta dialética onde pretendemos discutir teoricamente sobre várias tendências estilísticas do realismo de hoje. Para isso, iniciemos discutindo a predominância do choque operando através da violência e da crueldade na obra *O Inferno* (2000).

As formas e usos do realismo diferem entre si, e a produção de imagens e narrativas realistas coexiste com fantasias de consumo, desejos publicitários, mundos oníricos subjetivos e domínios encantatórios coletivos [...] afinal, a modernidade se apresenta nas suas duplas facetas de desencanto e reencanto (JAGUARIBE, 2007, p. 99).

Ninguém vive ou se expressa em suas experiências cotidianas utilizando-se de um código fantástico ou surreal, embora lembremos que o mundo racional (desencantado) é simultaneamente encantado. “A troca de mercadorias e as demandas de consumo da imagem enchem o mundo de aparências fantasmagóricas” (JAGUARIBE, 2007, p. 22), oferecendo cenários, aparatos tecnológicos e suportes midiáticos de deleite e de desejo sempre ligados à premissa do mercado, do entretenimento e da interação afim de “provocar efeitos sensíveis 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” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 163). Em outra de suas obras, Schollhammer também faz apontamentos sobre a tendência estética da predominância da violência no realismo contemporâneo:

A exploração da violência e do choque, tanto na mídia quanto nas artes, é entendida como procura de um “real”, definido como impossível ou perdido, que não se deixa experimentar a não ser como reflexo, no limite da experiência própria, como o avesso da cultura e como aquilo que só se percebe nas fissuras da representação e nas ameaças à estabilidade simbólica (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 115).

Os aparatos estéticos do realismo(s) contemporâneo visam cada vez mais suscitar um efeito de realce na representação artística do cotidiano comum. O objetivo do realce ou intensificação de uma realidade que está sendo experienciada é causar um sobressalto catártico no leitor ou espectador. Esse, podemos afirmar, já está familiarizado as performances realistas; uma vez que a estirpe das experiências do cotidiano humano acontecem de forma real. Extraídas da experiência cotidiana comum, estas estéticas formam cartões-postais os quais expressam fragmentos e contradições das grandes cidades no século XXI em uma sociedade verticalizada e fustigada pelas calamidades sociais.

Ao longo dos anos de 1990, tomou corpo e repercutiu uma linha de pensamento que concebeu o efeito de representação manifesto através de um realismo chocante (ou *extremo*, nas palavras de Foster) como um evento traumático.

Hal Foster, na obra, *The Return of the Real* (1996), deixa asseverado como “evento traumático” a experiência instaurada através do real que foi representado por Andy Warhol em fotografias de acidentes trágicos na exposição *Morte na América*. Partindo de uma distinção entre o olho e o olhar na visão lacaniana, a obra na arte moderna e pós-moderna, segundo Foster; não endossa um mandato pacificador do olhar que apenas contempla a obra, ou, que essa se apropria da realidade em sua suma totalidade. Visto que, influenciado pela leitura de Lacan, ele concebe a experiência impossível da coisa em si, colocando a própria experiência da arte em jogo, destacando como se tem procurado expressar artisticamente os eventos com a menor intervenção simbólica possível.

Assim, podemos resumir ainda mais através disto: o efeito afetivo e sensível da representação/ fotografia em Warhol, se sobrepõe ao signo do conteúdo representado, procurando expressar tais conteúdos com a menor intervenção e mediação referencial cabível, provocando fortes efeitos estéticos de horror, repulsa e choque em que o próprio sujeito/ subjetividade é colocado em questão. Por isso, “surge uma arte que acentua os extremos da interpelação sensual sobre a consciência e reproduz o encontro *traumático* (através de seu retorno/ repetição, *grifo nosso*) com o real” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 164). Observado a partir da perspectiva de Foster, o projeto de *choque do real* parece trazer consigo um certo impasse; querer presentificar o irrepresentável, indo em direção ao mais cruel do real que

seria a sua impossibilidade de representação, restando apenas “indícios encobertos pela linguagem/ imagem que apontam para o real através de efeitos sensíveis e estéticos”⁵. Contudo, Jaguaribe deixa claro que ao tratar do *choque do real* ela não concebe a ideia de realidade “capturada” através do choque catártico. A realidade que aparece na obra é aquela que se constrói no momento de agenciamento leitor e obra. A referência que se tem é o reconhecimento de uma realidade que se repete na obra através de um efeito que aponta para o que está fora dela.

O referido efeito catártico, é o que podemos apontar como o responsável pelo “choque da realidade”. Ele flui da representação de algo que não é estupendo ou inimaginável, mas excitante, violento, revoltante e escarecedor. Esse código estético, discutido doravante como *choque do real*, termo cunhado pela ensaísta Beatriz Jaguaribe⁶, debatido em sua coletânea de ensaios, *O choque do real: estética, mídia e cultura*, é uma tendência estética comumente encontrado nas narrativas ficcionais urbanas, na fotografia e no cinema nacional contemporâneos:

O choque do real é produzido pelas estéticas do realismo literário e cinematográfico que visam dar conta das conflitivas experiências da modernidade urbana no Brasil. Nem todas as narrativas e imagens realistas fazem uso do ‘choque do real’, mas esse efeito dramático e estético possui uma particular relevância na retratação da violência social [...] e (na) intensificação do ‘efeito do real’ pelo uso do choque. Busca provocar o incomodo e quer sensibilizar o espectador [...] seu objetivo estético é potencializar uma descarga catártica, essa adrenalina emocional é diferente do efeito explorado nas tragédias gregas ou na poesia romântica, já que o elemento catártico aqui não suscita, necessariamente, os sentimentos clássicos da compaixão ou elevação espiritual (JAGUARIBE, 2007, p. 99-100).

É possível afirmar que o *choque do real* (JAGUARIBE, 2007) não está, apenas e simplesmente, na espécie de *locos* marginal representado através da arte, e sim na maneira como uma realidade social é *performatizada*: o modo conforme se constitui enquanto experiência efetiva, algo que se completa com a atitude do público em relação a ela, e também à revelia dela. Não é apenas o fato de ser violento, mais também de aparecer com força violenta, de uma maneira crua e direta. A fim amplificar, e situar melhor o que virá a ser destacado neste primeiro capítulo, em termos de exemplos artísticos, podemos citar produções cinematográficas mais diretamente ligadas ao uso do *choque do real*, e sobre as quais já existe encorpada fortuna crítica que trata à respeito; como *O Invasor* (2001), *Cidade de Deus*

⁵ Ibidem., p.165

⁶ Beatriz Jaguaribe é doutora em literatura comparada pela Universidade de Stanford, professora da Escola de Comunicação da UFRJ, e desenvolve trabalhos na área dos estudos culturais, estudos midiáticos, literatura e cultura urbana.

(2002), *Amarelo manga* (2002)⁷, *Carandiru* (2003), e *Tropa de Elite* (2007), obras cinematográficas, tarimbadas, elas ilustram claramente aquilo que virá a ser paulatinamente apreciado na literatura realista. Nelas incide a estética do choque, assim como, respectivos desdobramentos de nossas apreciações críticas.

A intensificação catártica provocada pelas cenas de situações violentas, de pobreza, de terror, de exploração humana ou de exacerbação do sexo, é aguçada de forma tão acentuada que existe uma suspensão no julgamento⁸ que o leitor/espectador pode fazer a respeito das imagens que lhes veem aos olhos. E, isso não decorre apenas do caráter ficcional do que está sendo narrado ou mostrado: uma sociedade globalizada e as vítimas do seu desmanche social. Ao leitor ou expectador, não convêm indagações sobre o valor de verdade do que está sendo apreciado, isso porque, sem apresentar-se como o “real em si”, a prosa contemporânea simula uma experiência com o real e é justamente nesse aspecto que se apresenta a dimensão subjetiva da prosa (SANTINI, 2012, p. 98). Da perspectiva do produtor artístico, o uso chocante da linguagem atiza o espanto, a denúncia social e o sentimento crítico através de um real que pode ser apreendido por intermédio da filtragem cultural dessa linguagem.

A romancista Patrícia Melo, vem despontando no cenário nacional como expoente da nova geração (pós 70) de escritores e obras marcadas pela crueldade do cotidiano nos grandes centros populacionais. Dotada de uma sintaxe enxuta e um vocabulário comum, a escritora e dramaturga, em sua obra *O Inferno* (2000), nós apresenta a intrigante saga de um personagem negro e pobre, José Luís Reis, vulgo Rezinho. Morador de uma favela do Rio de Janeiro, o morro do Berimbau. Durante sua infância ocorreu-lhe angustiosa crise familiar oriunda de espancamentos rotineiros e da ausência de um pai que nunca conhecera. Residia em um barraco insalubre, dividia o mesmo com Carolaine, sua irmã mais velha, e com uma resignada empregada doméstica a qual trabalhavam dia e noite, sua mãe, a resignada Alzira.

Rezinho nunca dera ouvido a sermões. Jamais se vira senão como um futuro grande traficante. Aos 13 anos sonhava com o dia em que ganharia muito dinheiro, sairia daquela vida miserável e se encontraria com o pai. Frequentaria restaurantes e outros lugares de alto prestígio social. Era tomado pelo sonho “comum” a quase todos os moradores do morro, esses tinham como cartão postal da felicidade os lugares paradisíacos e os desejos oriundos da

⁷ Gilka Padilha Varga apresenta reflexões a partir do trabalho da pesquisadora Beatriz Jaguaribe tendo como *corpus* as sequências de abertura sem cortes do abate de um boi no matadouro. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/13585/12245> Acesso: 13/10/2017.

⁸ É importante frisar, que para autores contemporâneos, em geral, não existe a preocupação de maquiagem os processos de ficcionalização como ocorrera no realismo histórico.

televisão, propagandas e imagens de revista ou fotos de jornais, com Reizinho não era diferente.

Depois de passar meses na rua, usando drogas e roubando, sem nenhum tipo de controle, Reizinho tem a oportunidade de retornar para o Berimbau. Ele pôde (depois de ter sido banido do tráfico a pedido de sua mãe), novamente trabalhar para Miltão, traficante de renome e amante de Suzana, vizinha, amiga de infância, protetora e primeiro amor de Reizinho. A narrativa avança e a voz da marginalidade faz do nome “Reizinho” o mais cotado entre os traficantes à provável sucessor de Miltão. Depois de ser aceito novamente no tráfico, por intermédio de Suzana, Reizinho passou a se destacar cada dia mais dentre os traficantes. Sempre focado e determinado no que fazia, Zé Luís se tornou o braço direito de Miltão, ele não perdoava traição e fazia questão de matar ele mesmo todos os traidores. Contudo, a realidade é cruel. Existe uma pressão que se acentua sobre os ombros de Reizinho, ele tem que tomar liderança do Berimbau antes que seja tarde demais. Miltão estava fora de controle, perdeu o apoio da comunidade, segundo seus amigos mais próximos Reizinho era o mais capaz de liderar. Se não fosse ele seria outro, poderia vir a ser um inimigo mortal o próximo chefe do morro, advertia seu amigo Leitor.

O chefe do morro dos Marrecos, o pai da garota Marta, Zequinha Bigode, facilita a tomada do morro do Berimbau. Miltão morre pelas mãos de José Luís seu antigo protegido, que agora se torna o dono do morro. Zequinha oferece armas e soldados selando um acordo com o novo líder do Berimbau, o qual viria a ser quebrado por conta de um romance proibido entre sua filha Marta e José Luís.

Os soldados de Miltão se renderam quando as tropas de José Luís atingiram o alto da favela. Não houve resistência. Só Miltão continuou atirando pela janela, de um dos cômodos de seu barraco. Foi o próprio José Luís quem o matou, e isso não lhe deu nenhum tipo de satisfação nem sensação de vitória, embora seus companheiros não parassem de elogiar seu desempenho. José Luís manteve a tradição dos grandes líderes do tráfico do Rio de Janeiro. Arrastou o corpo de Miltão até o bar do Onofre, disparou sua metralhadora para o céu e comunicou que, a partir daquele momento, o Berimbau estava sob seu comando (MELO, 2000, p. 215).

Apesar de muito satisfeito pelo título de líder que então ostentava, José Luís sabia, Zequinha Bigode, pai de sua amada Marta, nunca iria permitir o romance entre eles, além disso, muito estava incomodando ao seu bando o fato de ter que dividir os lucros com o morro dos Marrecos. “Reizinho do pó”, como era conhecido, passara a sentir-se então inseguro e contava cada vez mais com o apoio de três companheiros inseparáveis, eles estiveram durante

toda sua trajetória de vida; Fake, um *DJ* e amigo de infância, Leitor, um “intelectual” que o orientava nas gestões comerciais, e o dono do bar e seu olheiro de confiança, o velho Onofre.

O fato de manter-se como líder de morro além de fama e dinheiro trouxera a Reizinho uma série de outros problemas e conflitos. Ele já não era o mesmo. A crueldade já o consumia por completo. Assim também a angústia pelas atrocidades que já havia cometido durante sua trajetória, rebentava-lhe a sensação de que estaria predestinado para aquela vida infeliz.

O amor proibido entre Reizinho e Marta toma rumos que desenlaçam uma guerra entre os morros dando vazão a uma intrincada rede de intrigas. Acontece a morte de vários de seus companheiros, dentre estas, a do seu amigo de infância Fake, esse foi acusado de traição sendo morto injustamente pelo próprio José Luís – o qual posteriormente soubera que o amigo nunca o havia traído, e, portanto, o matara injustamente – esse fato gerou uma angústia implacável no protagonista, a culpa consumia Reizinho por completo: “matei meu amigo por sua causa Marta”, lamentava. O enfrentamento entre os morros é trágico, estampa as matérias dos jornais.

Mesmo com baixas em seu grupo, José Luís mata o seu sogro, ou seja, agora é líder do morro dos Marreco, estabelecendo uma aliança com o resto dos sobreviventes do exército do pai de Marta. Reizinho, com a morte de Zequinha Bigode, passa a comandar dois morros. É ovacionado por todos onde passa. Já pensa em ir buscar drogas em outros países, pensa em crescer ainda mais. É ovacionado por uma escola de samba. Tem sua cara estampada em revistas e jornais. O traficante que antes admirava e estranhamente também criticava a exposição dos líderes do tráfico na mídia, agora passava a se ver atravessado pelo poder dessa, “Reizinho do pó, eles diziam” nas matérias de capa.

Contudo, Marta nunca viria a entender a atitude cruel de Reizinho para com o pai dela, e também, sentia que por ser mulher não iria ter espaço de atuação na liderança do morro, uma sede de ser líder a atravessava já de muito antes da tragédia familiar que envolveu ela, o marido e o pai. Assim, ajudada por sua irmã e pela avó, a esposa inconformada e ressentida arquiteta um plano contra o marido. Reizinho é preso, ele não fazia ideia que fora traído por alguém tão próximo, Marta ainda o visitava e afirmava amá-lo. Marta assume os negócios no tráfico copiando os passos do falecido pai, radicalizando sua aparência e impondo vingança a muitas garotas que estiveram com Reizinho, ela passou a perseguir implacavelmente as ex-amantes do marido expulsando-as do morro e raspando-lhes as cabeças. Ela mata sua antiga madrasta Suzana, aquela que um dia também fora protetora de Reizinho. A liderança de Marta no morro tem um tempo muito curto, ela é traída, foi assassinada por seus próprios soldados.

Durante sua estadia na cadeia, José Luís descobre toda verdade com ajuda da mãe de Suzana, a sua prisão foi uma armadilha arquitetada pela própria esposa e agora corre perigo de ser morto dentro da cadeia. Ajudado pelos amigos mais próximos, Reizinho foge da prisão e vai viver em Roraima com sua ex-namorada, e amiga dedicada, Kelly. O tempo passa e Kelly não se adapta a grande mudança de vida. Ela abandona José Luís para ir viver em Salvador com outro rapaz que conhece e se apaixona.

Reizinho também se sentira deslocado, “sentia falta do asfalto”. Assim, mesmo sabendo dos enormes riscos, ele volta para o Rio de Janeiro. Subindo o Morro dos Marrecos, Reizinho sente um vazio, não reconhece mais os garotos de agora, ele próprio não se reconhece. Apenas os seus velhos cães, agora rabugentos, é que lhe fazem a corte.

O exíguo panorama exposto, nos permite identificar a presença do realismo na obra de Patrícia Melo. Apresentada ao espectador a partir de facetas contemporâneas, a estética realista presente em *O Inferno*, além de fazer notar a presença marcante da violência e das *referências intermediáticas* (através da aparição das cenas de TV, das revistas e jornais), das quais iremos tratar mais adiante, ainda supera certas reminiscências do realismo histórico no que diz respeito ao desapego às idealizações totalizantes. Visto que, Patrícia Melo, nos entrega uma estética do real a qual se inscreve entre uma relação performática e indiciária do “real”, ou seja, de uma “representação” afetiva e fragmentada da *vida como ela é*, esses aspectos serão esmiuçados teoricamente no próximo capítulo onde trataremos das várias tendências de realismo discutidas por Schollhammer (2013) a partir do que ele vem identificar como características de uma *estética do afeto* e seus desdobramento como tipos de realismos na produção artística recente.

A obra *O Inferno* (2000) – e também outras de Patrícia Melo –, apresenta ainda o aspecto de denúncia social e tangencia o modelo de engajamento político que tão assiduamente marcou o realismo da década de 30. A sua linguagem e o tom documental de certas peculiaridades no funcionamento do esquema do morro, nos remete ainda ao que antes se disseminou na literatura policial e jornalística de “retrogosto” documental, muito comum na geração de escritores-jornalistas da década de 70. Portanto, é possível notar que existe a apresentação de alguns valores artísticos de outrora, coadunando com a perspectiva contemporânea do choque, operando através do *Retorno do Real* que nos fala Foster (1995), visto que, temos traços presentes na obra característicos do cotidiano comum vivido e experienciado através dos aparatos midiáticos, e assim também, reconhecidos como índices reais da vida cotidiana dos grandes centros que na obra aparecem de forma chocante na maioria das vezes.

Esses seriam alguns pontos, dentre inúmeros, que nos faz tomar como realista este romance de Patrícia Melo e de onde podemos nos dirigir para presença do *choque do real*, marca do realismo contemporâneo, como possível chave de leitura para obra.

Sob o jugo da pena de Patrícia Melo o leitor é surpreendido pela forma como as situações limites são performatizadas através de uma escrita que tenta fazer sangrar o real no texto. Escrita que vem emular a sensação de fluidez da linguagem cinematográfica e televisiva através da flexibilidade e versatilidade da oralidade presentes no estilo da escritora.

A realidade violenta que se desenha sob fio narrativo de *O Inferno* (2000) é desnudada e aproximada do leitor através de um estilo direto de apresentação de locais e cenas, este já as reconhece através dos *takes* comerciais e das vivências cotidianas. Reconhece também, de maneira exotizada, através dos recortes de reportagens sensacionalistas espalhadas pelos diversos aparatos midiáticos.

Pavão Pavãozinho, metralhadoras, escopetas e granadas, trinta e cinco homens. Ladeiras dos Abacates, quarenta homens, fuzis AR-15 e AK-47. Morro da Maria Penha, líder Creudão, cinquenta homens, armamento importador. Morro da Baiana, noventa homens, pistolas e escopetas, líder Feinho. Salvação e Tucano, dois morros, oitenta homens, fuzis automáticos, líder Zé Boléu. Rato Molhado e Jacarezinho, cento e vinte e cinco homens. Reizinho, na casa de Bidê, o secretário-geral da boca-de-fumo do morro do Berimbau, aguardando ser atendido. Gostava de memorizar os nomes das favelas, com seus líderes e suas armas e seus exércitos, andava sempre com um mapa do tráfico no bolso, retirado de uma revista que a mãe trouxera da casa da patroa. Guerra no Rio, era a manchete da capa, escrita com letras vermelhas imitando gotas de sangue. A cidade em chamas. Tiroteios. Tanques militares. Fotos de meninos com o rosto coberto por camisetas e armas. Porra. Eles adoravam aquele tipo de foto, os jornalistas (MELO, 2000, p. 18).

O *choque do real*, segundo Jaguaribe (2007), através do espanto catártico, “insere” o leitor dentro de uma realidade cruel sem o tirar do seu lugar de conforto, a realidade se intensifica até o ponto de se tornar paradoxalmente ilusória à exemplo do que vemos no hiperrealismo de certas cenas do matadouro de bois no filme *Amarelo Manga* (2002) onde existe cenas sem cortes da matança de animais e devaneios de sonhos de consumo; é uma supervalorização que vai à mínima peculiaridade do cruel em uma fome voraz de realidade, só para depois esquecê-la em meio a tantas repetições da mesma fome.

Na passagem destacada acima temos um garoto ainda em idade escolar extasiado pelas repetidas referências de líderes de morro, isso lhe acarreta muitos desejos, esses lhes chegam através de pedaços de revistas e recortes de jornais os quais retratam a desordem social e a marginalidade empoderada nos morros do Rio de Janeiro. Ele é fascinado pelo poder do tráfico, ele é mais um garoto que à semelhança de outros vemos em noticiários de tv

todos os dias, estão ali como “bichos soltos”, podemos cruzar na rua com um deles a qualquer momento e nem imaginarmos o que ele vai fazer com aquela pipa na mão, brincadeira para uns, trabalho para outros: no caso de Reizinho com apenas 13 anos olheiro de traficantes, ansioso por um McDonald’s e um tênis da Nike.

Essa sensação de “desfrute” do cruel amiúde nos faz olhar à nós mesmos, pois este choque se estrutura mediante uma experiência afetiva que se completa mediante a experiências vividas e revividas através desta; a arte. Nós também somos “mais um” nessa multidão urbana faminta de realidade, nós produzimos e consumimos cada detalhe do cruel, como se nunca tivesse digerido algo semelhante anteriormente. Subimos na corda bamba que tenciona os limites do que é representável e de lá contemplamos mais de perto a boca do lobo, podemos sentir, quiçá, até o seu bafô de tão real e ilusório que é.

Outro aspecto que desperta para análise crítica e nos intriga na obra de Patrícia Melo, é o modo direto como a denúncia social pode nos envolver afetivamente através das discursividades que giram em torno das questões de exploração econômica, elas aparecem sob variadas facetas ao longo obra, não só desta mais em outras como no caso do seu segundo livro lançado, *O Matador* (1995), o qual apresenta a história de violência e vingança de um assassino de aluguel “criado” para servir um grupo de extermínio de São Paulo, esse livro foi adaptado para o filme *O Homem do Ano* (2003) com grande sucesso de público.

Na obra, *O Inferno*, a mãe de Reizinho, Dona Alzira, é uma empregada resignada que se cala frente à exploração e os assédios morais e ataques racistas dos patrões. Muitos seriam as ocasiões que viriam caber aqui como exemplos, poderiam constar os abusos dos traficantes para com os pequenos comerciantes, prostitutas e trabalhadores braçais em geral desamparados, a exploração sexual de jovens do morro por turistas, donos de imóveis enxotando moradores inadimplentes, etc. Dona Alzira, a certa altura da narrativa começou a desenvolver uma úlcera na perna que não sarava, essa enfermidade a acompanhara até sua invalidez e morte. A ferida aberta a incomodava muito nos afazeres da casa dos patrões, ferida que nunca sarava, Alzira escondera a enfermidade o máximo que pudera, passara a ficar mais calada e retraída e isso chamara atenção dos patrões, quando descoberta a ferida ela dissera que estava sarando:

Juliana notara que Alzira andava de cara amarela nos últimos dias. Talvez ela tivesse ouvido o comentário maldoso de Rodrigo. Fale baixo, Rodrigo. Os amigos na sala, e Rodrigo contando, a Alzira é a prova que Deus, se existe, é um filho-da-puta: Alzira é feia, pobre, burra e ignorante. Adoramos a Alzira, disseram. Mas ela é muito burra. Tão burra que, outro dia, anotou um número de telefone assim: 555 44 77 33333333, querendo com isso escrever 35 24 27 93 (MELO, 2000, p. 178).

A exploração do trabalho aparece diluída numa capilaridade que vai do local ao global, existe o jogo onde o explorado é também explorador numa polivalência tática dos discursos – no sentido foucaultiano – no qual um “mesmo discurso” aparece sob outra perspectiva fazendo parte de um outro momento de agenciamento social, agenciando outros valores e afetos. Podemos destacar na obra de mesma autoria, *O Matador* (1995), o caso do dentista que assedia o protagonista, Maíquel, quanto a este vir tornar-se um assassino a favor da sociedade. Maíquel, contudo, chega a notar o jogo de interesses e exploração para com ele e promove uma vingança implacável contra aqueles que o iniciaram na vida de assassino de aluguel. Notemos como existem certos fatores que vem jogar com a quebra da neutralidade do leitor em relação à realidade performatizada através da estética realista. A realidade que aparece artisticamente representada vem a jogar com o lugar social do interlocutor, pois pretende desestabilizar certas cristalizações, certos preconceitos e formas de percepção dos fatos e ações que se desenrolam no cotidiano *Real*, ela tende a fragilizar julgamento morais e promover a denúncia através do choque.

Todos impressionados com Miltão. Viu o que ele fez? Pintou as casas. Matou um policial. Tudo azul. Viram os jornais? Morre mais um policial do tráfico, era a manchete. Esta perna que aparece aqui na foto, é a minha, Reizinho. Olha o meu sapato, viu? Olha a casa da Rosa Maria aqui, no jornal, alguém disse. É minha perna. Miltão é o capeta, diziam. Miltão devia estar nas nuvens, ele adorava quando as crianças corriam para fazer a festa. Vejam os esgotos, vejam as ruas e as creches, vejam tudo o que eu fiz. Homem vaidoso. Até Rosa Maria estava feliz com Miltão, exibia o jornal para todos, com a foto de um menino favelado, a mão em concha, cheia de projeteis. Atrás um par de pernas, alguém sentado na sarjeta, o corpo fora cortado. Era Rosa Maria (MELO, 2000, p. 48).

Certos julgamentos morais ante a pressão da atmosfera cruel da obra, tornam-se muito rarefeitos. Afirmamos isso, tendo em vista a presença da singularidade cosmopolita em Miltão, e, o fato deste aparecer sendo ovacionado nas ruas do morro. Esse fato é algo que nós desestimula a querer restringir as personagens a uma geografia de cenário maniqueísta bandido *VS* polícia, isso porque, aos olhos da população do morro e também no nosso, a elas é cabível algo que as situe no entre lugar: bandido para uns, redentor para outros. Durante a ascensão de Reizinho a narrativa nos leva às entranhas dessa *persona* marginalizada, ela deixa nas entrelinhas o fato do traficante ser apenas uma peça a qual muda de encaixe conforme o avançar do jogo dos que estão no topo, conforme falava Fake. Reizinho quando líder, também realizara inúmeros trabalhos sociais na favela, intermediara vários tipos de conflito, além disso, exercera influência política, enquanto também resistira a perseguição dela.

Naquela manhã, José Luís abriu um iogurte, sabor coco. Sentou-se na sua cadeira e fez sinal para que Fake mandasse entrar o “próximo reclamante”. Já atendera vários moradores naquele dia. A maioria das mulheres era doméstica, como sua mãe. Chegavam cheirando a sabonete, com suas roupas limpas e seus rostos sofridos, e José Luís, por mais que se esforçasse, não conseguia evitar de se concentrar apenas no que havia de mais terrível em cada pessoa, caspa, varizes, micoses, feridas e manchas escuras na pele, porra, os pés, as unhas estragadas, porra, quebradas, pintadas grosseiramente, porra, o esmalte sempre velho e descascado, vermelho, rosa, branco, e todas elas reclamando das mesmas coisas, ameaças, desmoronamentos, abandonos, maus-tratos, porra, rixas, injúrias, conflitos, e principalmente dos roubos. [...] O ritual se repetia toda segunda-feira. Antes mesmo de chegar ao escritório, já havia fila de moradores esperando para fazer a sua reclamação. A ideia fora de Leitor. Precisamos amparar o morador do morro, dissera, quando José Luís tomou o poder (MELO, 2000, p. 219-221).

Segundo Tânia Pellegrini, a radicalização nos processos da linguagem envolve também a noção de personagem.

Pensar que as personagens são moldadas à imagem e semelhança de um novo sujeito, basicamente urbano, habitante dos grandes centros e produto de um complexo processo em que a representação das relações sociais requer a mediação de uma tentacular estrutura comunicacional, numa espécie de triângulo formado por si, pela mídia e pela realidade (PELLEGRINI, 2003, p. 31).

Não cabe a lógica binária de personagem bom ou mal, é o cotidiano da sobrevivência. É a “vida-loka” como define o personagem Fake. Na obra *O Inferno* (2000) é marcante o momento onde Reizinho é pressionado a executar um traficante delator para ser “batizado” e ser definitivamente aceito no tráfico. Por um instante, vem à tona o fluxo de consciência que parte da personagem. É notável que por um instante Reizinho, relutante, esforça-se para conceber ser tudo aquilo um sonho, até que chegar a ser fustigado pelo impacto cruel do momento real; é o “agora ou nunca” do ser existencial sendo comprimido contra o paredão da realidade a qual não pode ser negada e nem afastada:

Uma sensação de desconforto tomou conta de Reizinho quando Miltão colocou o revolver em suas mãos. Era a primeira vez que segurava uma arma. Sentiu o toque frio do metal em seus dedos. Não havia muito o que pensar. Eficácia. Matar um homem. Sabia que isso aconteceria, só não imaginava que iria ser num dia em que seu estômago estivesse tão cheio. [...] Reizinho mirou a cabeça de Duque e disparou. Errou o primeiro tiro. Foi só naquele momento que o garoto olhou de verdade para sua vítima. Os olhos gritavam, pedindo penico. [...] O segundo disparo acertou na bochecha de Duque e fez um buraco do tamanho de um tomate. [...] O negócio estava feito. Por alguns segundos, todos os traficantes em silêncio, ouvindo o som abafado dos soluços e engasgos da vítima, sangue saindo pela boca e ouvidos (MELO, 2000, p. 110).

O *emparedamento*⁹, do protagonista ante uma realidade que não pode ser apaziguada, exemplifica uma tendência desta situação dramática já corriqueira na prosa contemporânea brasileira. Podemos lembrar o personagem Maíquel, do romance *O matador* (1995), autoria da mesma escritora. Maíquel é vítima da pressão social e econômica, ele se sente a todo momento acuado e ameaçado. A tragicidade do assassinato e enterro clandestino de sua esposa Cledir no quintal de sua casa, também ilustra como um sujeito marginal se entrega ao porvir sem relutar ou mesmo melhor planejar suas ações, isso porque, não lhe resta uma opção, é o momento que impera. Ele não é bom nem completamente mal, tudo que lhe acontece é trato do destino, pensava Maíquel à respeito de si mesmo. Não existe uma rotulação cristalizada de certo e/ou errado para essas personagens, é “apenas” a lei da sobrevivência. Essas obras mostram como na sociedade da exploração, a crueldade é ferramenta justificável, foi a única que pareceu restar a Maíquel em um mundo no qual o homem é o lobo do homem como escreveu Hobbes no *Leviatã* (1651).



Figura 1: Imagem do filme Cidade de Deus

Na obra cinematográfica, *Cidade de Deus* (2002), em situação análoga, vemos o *emparedamento* do personagem Filé com Fritas, quando este é “convidado” a executar um grupo de garotos da sua idade para provar sua fidelidade ao comando do morro e garantir sua sobrevivência, ele não pode relutar. Na obra de Marçal Aquino, *O Invasor* (2002), também podemos identificar a presença da crueldade através da incidência do *choque do real* em várias situações dramáticas, dentre essas, merece destaque o desfecho da obra, nesse momento o personagem, o engenheiro Ivan, sentindo-se pressionado e acuado por situações adversas e insalubres, denuncia seu parceiro e sócio à polícia, o também engenheiro, Alaor. Na cena

⁹ Categoria que trataremos detalhadamente no capítulo 2.

final, Ivan, estarrecido, percebe que o delegado, o qual deveria protegê-lo e aparentara ser exemplo de caráter, chega a estacionar sua viatura na frente da casa do antigo sócio da empreiteira o falecido Estevão, e desta saem Alaor (seu sócio) e Anísio o pistoleiro que fora contratado para matar Estevão, sendo esse pistoleiro o motivo da discórdia, suas “invasões” insuflou um conflito trágico entre os sócios. Quando Ivan sai da inércia de suas conjecturas percebe o que está realmente acontecendo. Ele escuta a conversa entre o seu sócio, Anísio e o delegado Noberto. Ivan constata que todo um esquema foi arquitetado para encurralá-lo naquele local, ou seja, todos estavam mancomunados. “Todo mundo sabia de tudo”, e todos estavam a vigiá-lo; a própria polícia não era mais confiável. O delegado estava dentro da viatura junto com seus algozes bem a sua frente, planejando sua morte a alto e bom som, essa realidade não podia ser negada ele (Ivan) estava emparedado.

Seriam inúmeros os exemplos que ainda poderiam constar. Os sujeitos contemporâneos em geral, não só os residentes das comunidades carentes, mas também aqueles que pertencem às classes sociais mais elevadas vivem em situação semelhante, emparedados a exemplo do que temos em *O Invasor* (2002). Reclusos em seus condomínios fechados e posicionamentos políticos e identidades em crise, em suas matrizes de valor ético e moral, em seu cotidiano também vigiado. Não lhes restam muitas opções, ou estarão à mercê da barbárie: a cultura da violência e do medo é o carro abre alas deste real tão bem carnavalizado, tudo isso junto e pulverizado numa atmosfera espetacularizada, numa afetação por vezes exótica como vemos no filme dirigido por Cláudio Assis, *Amarelo Manga* (2002), que traz a sina de um homem que paga a agentes de funerária para ficar atirando em cadáveres, ele tenta resistir a esse impulso, mas sempre acaba cedendo ao desejo mórbido.

Os exemplos de obras supracitados e a passagem que apresenta a entrada de Reizinho no esquema do morro, nos fazem constatar que as “situações limite” ou *emparedamento*, comumente colocam os sujeitos a mercê do seu destino de forma muitas vezes imprevisível, como ocorrera a Reizinho ao ter que executar Duque para poder galgar um “lugar de conforto” na sociedade que explora, e cala a voz do mais fraco. Mas não somente isso. O próprio “limite” do que pode ser apresentado ao expectador está em jogo, o próprio narrador faz parte de um jogo.

Assim, incidência do *choque do real*, seguramente pode estar presente em cenas que representam situações na quais os sujeitos são “forçados” a tomar atitudes drásticas de consequências imprevisíveis, como percebemos nas obras citadas anteriormente. Na obra de Patrícia Melo, está ocasionalmente sendo repetida a presença do *choque do real* em situações

limite ou de *emparedamento* como podemos constatar em *O Inferno* e também através dos exemplos supracitados que se inscrevem no plano da estética realista contemporânea.

Destacamos o momento no qual Rezinho é coagido (emparedado) a executar o traficante que ele desde a infância tanto tinha por estima, “Miltão era seu amigo. Confiava nele. Não iria apunhalá-lo pelas costas” (p.161), resistia José Luís. Entretanto, o protagonista não teve alternativa. Tinha que seguir em frente, não havia volta. Matou o ex-amigo e se tornou o novo líder do morro.

Os soldados de Miltão se renderam quando as tropas de José Luís atingiram o alto da favela. Não houve resistência. Só Miltão continuou atirando pela janela, de um dos cômodos de seu barraco. Foi o próprio José Luís quem o matou, e isso não lhe deu nenhum tipo de satisfação nem sensação de vitória, embora seus companheiros não parassem de elogiar seu desempenho (MELO, 2000, p. 215).

A vida Rezinho representa um cotidiano muito conhecido através de ficções e de noticiários os quais tratam dos problemas sociais nos grandes centros urbanos. A vida conturbada das populações marginalizadas, quando ficcionalizada, apresenta em seu repertório dramático, além das situações limite, o aspecto “trágico” da vida de *personas* embrutecidas, as quais lutam como podem para sobreviver em um “presente sem futuro”. No decorrer da narrativa, *O Inferno* (2000), podemos identificar a presença do trágico oriundo da desmedida das ações do protagonista, pela escolha malfeita e suas consequências traumáticas. Em certo momento, Rezinho, mal orientado por sua esposa Marta, assassina o seu melhor amigo pensando estar sendo traído por ele. Como um “castigo de deus” ou “destino”, é como Rezinho passa a definir sua desgraça, ele descobre a verdade através de sua ex-amiga Suzana:

Quero que você se foda. Não te conheço mais. [...] Você matou seu melhor amigo injustamente, espero que se lembre disso todos os minutos do que resta da sua vida miserável. [...] José Luís ficou sozinho alguns segundos, antes que Kelly entrasse na sala e o encontrasse caído, [...] José Luís abraçou as pernas de Kelly com força, sentia-se tão desgraçado [...] (MELO, 2000, p. 313).

Rezinho sentiu-se desgraçado e incapaz. Fake foi acusado de traição injustamente, e Rezinho outrora tão amigo fora o seu carrasco. Em várias cenas poderíamos identificar o dilema do trágico, realçado através do choque, na narrativa de Patrícia Melo.

Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), apresenta uma coletânea de ensaios sobre a produção literária recente. Resende enfoca a questão da cidade, da violência e da mídia a partir de romances, contos e crônicas visitando a obra de Bernardo Carvalho, Daniel Galera, Cecília Giannetti, Joca Terron, Luís

Ruffato, Patrícia Melo, dentre outros. No primeiro capítulo do livro, “A literatura e a cidade vistas de perto”, Resende, ao tratar de três constantes identificadas na produção contemporânea, a saber: a *presentificação*, “a manifestação de uma urgência [...] uma preocupação obsessiva com o presente”; a *violência nas grandes cidades*; e, *o retorno do trágico*, apresenta apontamentos teóricos que partem de uma investigação sobre a volta do trágico, esse sem dúvidas aparece marcado na produção realista contemporânea. Segundo Resende, ao tratar desta terceira categoria:

A presença do trágico nas sociedades deste momento pós-globalizado não é exclusividade do literário. Está no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro [...] A arte híbrida e tão atual da *performace* (por isso falamos em performance quando se podia escrever representação, *grifo nosso*) incorporou-se a própria linguagem na visualidade na relação com o público. A manifestação de forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentido de presente de que já falei, já que as narrativas fortemente marcadas por um *páthos* trágico a força recai sobre o momento imediato (RESENDE, 2008, p. 31).

Tomando o que foi exposto de Resende, relembremos a morte do pai de Marta na sala de estar de sua própria casa. Sabendo da derrota eminente, Zequinha Bigode não fugiu – não tinha essa opção, essa era a vida de traficante, fugir nunca – seu destino estava selado, aquele era seu momento, ele morreu pelas mãos do genro, Reizinho, na sala de sua casa, diante da televisão com mais de vinte tiros.

Havia muitas histórias sobre os momentos finais do líder do morro dos Marrecos, e todas elas foram exaustivamente contadas no enterro de Zequinha. Que ele se deixara matar, que antes de morrer reagira e assassinara três, oito, dez homens de José Luís, que fora a própria Marta que armara a emboscada para o pai. Alguns moradores juraram ter visto a cabeça de Zequinha fincada numa cerca, em frente à padaria. [...] Na volta José Luís pensou em ir procurar Kelly e Yolanda, sentia falta delas, mas achou melhor ir pra casa. Eu quero muito que você fique, ele disse para Marta, logo que entrou na sala. Mas você pode ir embora, se quiser. Acabei de matar seu pai (MELO, 2000, p. 393).

Podemos perceber, nesse breve apontamento, como o aspecto trágico torna-se um recurso eficaz na representação realista da violência que opera através do choque e do *emparedamento* de sujeitos marginalizados ou não. O conflito e sua faceta trágica mais tradicional se percebe nas intrigas presentes no seio familiar de Reizinho, uma vez que ele mata o sogro para ficar com a filha. Filha esta, que em outro momento mata a madrasta e arquitetam uma armadilha mortal para o marido. A cena da morte onde um genro assassina o sogro é chocante, contudo é repetida, é fragmentária, são “restos” do real. Essas cenas logo são esquecidas em meio a tantas repetições do mesmo real cruel (repetições da mesma fome

como dissemos anteriormente) que aparece ao longo da obra, o fato de ser fugaz – rapidamente esquecido – choca até mais que o fato de ser violento e ser tão conhecido:

O Brasil conhecia todos os detalhes das batalhas sangrentas por meio de artigos como aquele e das reportagens de TV, que divulgam com destaque imagens de corpos esquartejados, mutilados, carbonizados, cemitérios clandestinos e traficantes em poses de herói, disparando suas metralhadoras para o alto (PELLEGRINI, 2012, p. 50).

Podemos também notar um contraste com a proposta clássica da tragédia de premiar os bons e castigar os maus, isso é algo notável pois não se tem essa dicotomia quando falamos em retorno do trágico como tendência no realismo de hoje. O que se apresenta é a luta pela sobrevivência, não existe o lado “certo” ou “errado”, como adverte Tânia Pellegrini, em ensaio no qual faz uma leitura do mecanismo trágico na prosa realista contemporânea:

A gramática da tragédia foi alterada: não há bons ou maus, culpados ou inocentes; nem deuses, nem heróis, só mendigos (ou sujeitos marginalizados), em estado de natureza, iguais na miséria e na ausência de qualquer princípio que não seja o instinto de sobrevivência [...] (PELLEGRINI, 2012, p. 46).

A exposição trágica de vidas miseráveis, intensificadas através do *choque do real*, fisgam o leitor/espectador no seu “calcanhar de Aquiles”. A iminência de um destino hobbesiano¹⁰ é a verdade que assombra, ao mesmo tempo, que é a mercadoria que diverte. Pellegrini reflete a respeito da moeda de troca a qual se tornou a tragicidade no mercado midiático, destacando que “Adorno advertia há muito tempo que a indústria programa para o trágico um lugar fixo na rotina da produção, já transformado em aspecto aceito e calculado do mundo”¹¹. Em vista do que apresenta as intrigas de *O inferno*, podemos seguramente concordar com Pellegrini e Resende quando estas, cada uma a seu modo, vem a destacar que a tragédia tem lugar garantido “para o espetáculo da indústria cultural, do qual a violência direta ou simbólica é um dos autores mais bem pagos” nesta espetacularização de uma sociedade globalizada que não procura amenizar o sofrimento de seus pares, mas transforma-o em mote para entretenimento das massas que de tanto ser atravessada pelo choque termina por não senti-lo, talvez isso o mais chocante de tudo.

¹⁰ Pensemos na sobrevivência do mais adaptado, ter de defender aquilo que lhe pertence enquanto for capaz em um mundo onde “o homem é o lobo do homem” como sabiamente escreveu Hobbes no *Leviatã* (1651).

¹¹ *Ibidem.*, p. 57

1.1 *O Inferno*: o emparedamento e o princípio de crueldade em Clément Rosset

Neste capítulo, estimamos que através dos desdobramentos críticos que viemos a tecer ao longo desta seção, de onde partimos de observações sobre certos aspectos do realismo contemporâneo para chegar a um entendimento singular sobre *choque do real*, possamos desenvolver uma leitura estética para a crueldade que opera na obra de Patrícia Melo.

Pretendemos aprofundar-nos em algumas chaves de leitura que discutam a crueldade que aparece singularmente marcada dentro da obra através de cenas que definimos como situações de *emparedamento* presentes nos destinos existenciais de certas personagens. A leitura e debate perpassará o viés filosófico em busca de desvelar o que se apresenta como suporte do *efeito do real*¹² que opera através do artifício artístico chocante, o qual nos chega através da presença do realismo contemporâneo que faz reviver o dilema cruel do cotidiano das subjetividades “emparedadas” ante uma realidade que não pode ser afastada ou negada: realidade de conflito inevitável.

Cogitações sobre a negação de qualquer realidade que venha a ser trágica e/ou desagradável por interferir no estado natural do homem, ao estilo da mente iluminista de Rousseau ao postular um estado natural e a possibilidade da ternura e equilíbrio do homem com o meio; ou contrariamente, as afirmações de um mundo hobessiano, onde o homem é lobo do homem; ou ainda, as afirmativas contratualistas de Locke sobre o homem como uma tábua rasa à espera de experiências reais que possa preenchê-la, podem ser apontados como posicionamentos que, guardadas as respectivas singularidades, partiram de reflexões sobre o estado natural do homem e a relação deste como o meio onde existe. Semelhante a essas, outras tantas poderíamos trazer ao palco dos exemplos, mas não o fazemos por motivo de especificidade deste capítulo.

Interessa-nos circular que muitas mentes se voltaram para refletir sobre a relação do homem com a realidade. Estavam a refletir sua organização sócio-histórica e/ou existencial assim como também o fizeram Nietzsche, Heidegger ou Derrida, para citar apenas estes. Todas estas linhas de pensamento, *mutatis mutandis*, e sob uma alusão de cunho informacional, ilustram como muitos pensadores foram levados a refletir sobre o homem e/ou suas metáforas a partir de um ponto em comum, o *real*.

¹² Schollhammer destaca que o *efeito do real* aparece reelaborado nos últimos ensaios de Roland Barthes, onde para Barthes o “efeito” pode atrair afetivamente a atenção subjetiva do espectador, um signo que opera na suspensão da referencialidade e simultaneidade da interpretabilidade do signo.

Desta forma, o caminhar desta seção vem desembocar em uma análise que visa intercalar aspectos relacionados à filosofia de Clément Rosset, e sua ética do real cruel, com os destinos existências de alguns personagens de Patrícia Melo, sob a ótica do *choque do real* que se identificou nos momentos de *emparedamento* do sujeito, algo de destaque no primeiro capítulo. Portanto, estaremos justificando porque o recurso dramático do *emparedamento* também se faz uma tendência do realismo contemporâneo à medida que intensifica o princípio do cruel através do choque catártico e da experiência afetiva em situações extremas.

Nesta seção, será possível traçar um canal onde reverbera uma discursividade literária, cultural e filosófica, em torno da crueldade que permeia o realismo contemporâneo e o da obra *O Inferno* (2000), nós poderemos aprofundar a reflexão sobre o peso que tem as situações limite sobre a subjetividade humana através dos exemplos destacados na obra e estimulados pelo pensamento filosófico de Clément Rosset.

Todavia, é imprescindível adiantar que não existe a intenção de elaborar um conceito que cristalize-se numa generalização, o que se propõe é a abdicação de uma tendência totalitária (algo que fizemos ao sugerir que o *choque do real* não está apenas em cenas de violência), contudo, precisamos sair do aspecto panorâmico em torno do termo *emparedamento*.

Por isso, a complexidade desta empreitada pressupõe o trabalho com recortes teóricos específicos, esses podem dar indícios de uma leitura justificável que incite a elaboração de uma leitura crítica em contraste a esta que agora fazemos, também justificável. Esta ideia de pensamentos contrários que se sobrepõe, veremos detalhadamente ao tratar do *princípio da incerteza* (ROSSET, 1989), o qual se mostra capaz de abarcar ideias contrastantes através de uma sobreposição conceitual sem que essas se neguem dialeticamente, segmento teórico que muito facilita o entendimento das várias tendências de realismo que se sobrepõe esteticamente dentro de uma obra.

1.2. Personas de Patrícia Melo sob a ótica do princípio de crueldade como efeito do real

A crueldade, é importante frisar, é um elemento entre tantos outros, que é objeto de análise crítica na literatura, na fotografia, no cinema e neste caso específico, da filosofia. Dessa forma, seu papel prepondera sobre vários campos de investigação, e como se sabe, não só o filosófico, mas também, o campo da crítica cultural, da literatura, da psicanálise, do político e do social, para citar apenas esses.

Dentre diversas nuances de reflexão filosófica sobre a realidade, apresentamos o pensamento do filósofo Clément Rosset¹³ que traz até nós o contraponto do real em sua *ética de crueldade* presente na obra *O princípio de crueldade* (1989), na qual Rosset analisa esta realidade que é tão real que “chega a ter como padrão de afirmação real, ser cruel” (ROSSET, 1989, p. 15).

Clément Rosset apresenta em sua dialética rica discursividade a qual poderia lembrar a reflexão sobre o *ser-no-mundo* heideggeriano. Rosset alega que tudo aquilo que visa atenuar a percepção do cruel no *real*, é uma tentativa de desacreditar em favor apaziguar, ou ainda, de fazer digestível o banquete ordinário, amenizar a dor mais não curar o paciente. Passando por certas entradas em Nietzsche e dando destaque para abdicação deste pelo que definiu como *platonismo*, Rosset nós traz uma reflexão do ser-no-real numa inelutavelmente cruel realidade. O filósofo procura aproximar a ética da estética, ao desenvolver seus conceitos em torno da realidade que não pode ser afastada.

Rosset, em sua obra, *O Princípio de Crueldade* (1989), foco teórico desta segunda seção, veio dizer da crueldade: a “crueldade do real” reside no “caráter único, e consequentemente irremediável e inapelável desta realidade” (ROSSET, 1989, p.17). É esse aspecto cruel da realidade que impossibilita o sujeito de conservá-la à distância e de amenizar/apaziguar seu peso pelo recurso a qualquer instância exterior (metafísica) a ela ou que seja capaz de decifrá-la. Aspecto que nos lembra certas cenas cruéis onde não é mais possível relutar. Era quase sempre o *tudo ou nada* do momento, a cruel realidade comprimia a Reizinho eram muitas decisões difíceis sobrepostas, como foi o caso da morte do sogro, em uma invasão do morro dos Marrecos planejada de última hora. Ele foi pressionado por todos os lados e por pessoas próximas, também sabia que seria impossível ficar com Marta da maneira que sonhava, pois o pai dela nunca permitiria. Reizinho era duplamente fustigado por essa realidade que não pode ser afastada, ele falava angustiado da situação com seu amigo Leitor, e, neste momento implacável, ainda descobre a traição de seu amigo de infância, Fake.

O Zequinha quer me matar, disse José Luís, de supetão. José Luís lhe contou tudo, o encontro com Marta na noite anterior em Copacabana, a conversa que ouvira na casa do pai, o plano de Zequinha de assassiná-lo na saída do jogo do Vasco, no Maraca, e a traição de Fake. Marta está comigo agora, contou José Luís, não vai mais voltar para casa do pai. Cacete, disse leitor. Cacete. Que história. [...] O que José Luís queria do amigo era que ele fosse naquela mesma hora falar com Zequinha, em

¹³ Filósofo francês contemporâneo, nasceu em 1939. Ex-aluno da escola normal superior de Paris é doutor em filosofia. Ensinou essa cadeira em Montreal no Canadá, e mantém o cargo de maître-assistant de filosofia da Universidade de Nice. Seu primeiro livro publicado foi *La philosophie tragique* (1960), saiu pela P.U.F. Tem vários livros traduzidos para o espanhol e em 1988 sua obra começou a ser traduzida para o alemão e outros idiomas sendo muito requisitada por estudiosos que tratam de estética e violência nos tempos contemporâneos.

missão de paz. Explica para ele, dizia José Luís, explica que eu amo a Marta, sou louco por ela. Vamos fingir que não sabemos de nada, que a Marta não escutou nada, vamos fingir e agir normalmente. Você vai lá e diz a situação é esta, os dois vão se casar, querem fazer tudo direitinho, véu, grinalda e o escambau. Você não compreende, argumentou Leitor, que nada disso vai adiantar? [...] E Fake?, perguntou Leitor, o que fazemos com o judas? Resolva o problema do Zequinha, respondeu José Luís. Deixa o Fake comigo (MELO, 2000, p. 279).

A crueldade tornou-se um tema, traz à tona o espetáculo banalização da violência e assim, a metáfora da cidade e seu cotidiano cruel. Na favela do Berimbau, no caso da obra *O Inferno* (2000), vemos exemplos das calamidades e a pressão social oriunda da exploração e da luta pela sobrevivência. Suas imagens em “representação”, acabam por ser metaforizadas e modelam-se como *locus* no qual se passa a aparição do *princípio de crueldade*¹⁴ que Clément Rosset concebe como o “inescapável ou insuportável do real”; instância que emparedara Reizinho inúmeras vezes. Ele tenta negar aquela realidade, fugiria dela se pudesse, notemos como ele usa a palavra *fingir* numa tentativa desesperada de amenizar o inevitável. Essa cena também pode ser lida “como resposta ao presente perpétuo das imagens e da desigualdade social” como apontou Rosset ao revelar sua perplexidade sobre a crueldade e a sua envergadura mercadológica no mundo midiático.

Segundo Rosset, quando falamos em crueldade temos *cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como também *crudus* (não digerido ou indigesto), designa a carne ensanguentada e esfacelada, a coisa pura e privada de seus ornamentos, ou seja, uma realidade inevitável e irremediável. Contra esta tendência, adverte o filósofo, pairam outras leituras da “realidade cruel” que motivou grande parte da metafísica e materializou-se em certas reflexões ocupadas com a fuga ante essa matéria, a esse real, assim como foi para Rousseau, quando este postulou que não é “real” um estado humano que seja cruel.

Estreitando um pouco mais o que foi dito até este ponto, podemos afirmar que na linha de pensamento deste filósofo, há duas correntes de epistêmicas à respeito do real: o *princípio de realidade suficiente*, cuja ideia é mais incômoda, pois concebe como “crueldade” do real não apenas a “natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade” (ROSSET, 1989, p. 18), mas também o fato de ser irremediável e não recorrer a um princípio exterior a ela mesma. E uma outra corrente, a do *princípio de realidade insuficiente*¹⁵, cuja a ideia de real é mais apaziguadora. Aos seguidores desta linha, a mais amena em relação ao real, Rosset chamou-os de filósofos “curandeiros”, uma vez que não conseguindo curar o homem

¹⁴ Termo cunhado pelo filósofo francês, Clément Rosset em sua obra; *O princípio de crueldade*.

¹⁵ Segundo Rosset, a ideia de que a “realidade só pode ser levada em conta mediante o recurso exterior à realidade mesma (ideia, espírito, alma do mundo etc)” (ibidem, p. 14).

amenizam seu sofrimento para que possa ir sobrevivendo. Quanto aos outros, os quais concebem a realidade com dolorosa, ou seja, suficiente, Rosset os chama de filósofos “médicos” os quais são mais eficazes e cujo principal remédio é “administração da verdade”.

É dentro dessa perspectiva de uma dose de verdade sobre essa crueldade a emparedar os sujeitos contra uma realidade “cão”, que trazemos até aqui essa dialética do cruel para justificar o uso conceitual da palavra *emparedamento* no trato do *real* que aparece apresentado artisticamente na obra de Patrícia Melo.

O *emparedamento* do protagonista e de outras personagens que perecem em suas mãos, exemplifica a tendência desta situação dramática já corriqueira na prosa contemporânea de cunho realista. Podemos lembrar o que já foi apontado sobre o personagem Maíquel, do romance, *O Matador* (1995). Não existe uma rotulação maniqueísta de bem e mal. É “apenas” a lei da sobrevivência como dizia o Dentista o qual aliciara Maíquel. Na sociedade hobessiana da exploração, a crueldade é ferramenta justificável, é a única solução que resta a sujeitos como Maíquel ou Rezinho ante uma realidade inelutável.

Segundo Rosset em caso de “conflito grave com a realidade, o homem que presente instintivamente que o reconhecimento desse real ultrapassaria suas forças e poria em perigo sua existência” (ROSSET, 1989, p. 20) vê-se obrigado a optar em favor do real (aceitar resignado seu fim) ou em favor de si mesmo (existir e lutar), pois nesse caso não cabe mais evasiva “é ele ou eu”.

Além do *princípio de realidade suficiente*, temos um outro fundamento do pensamento de Clément Rosset para justificar o *emparedamento* como tendência do realismo contemporâneo. Segundo o filósofo este critério, o *princípio da incerteza*, permite separar os verdadeiros e os falsos filósofos. Segundo ele, a incerteza ou a dúvida é inerente à verdade de forma difusa, dando-lhe um aspecto ambíguo e paradoxal:

O trabalho da dúvida só possui, na verdade, poder sobre o que se faz passar por certo e seguro; em compensação, é totalmente ineficaz contra o que se apresenta, por si mesmo, como incerto e duvidoso. Pois uma verdade incerta é também e necessariamente uma verdade irrefutável: a dúvida não pode nada contra a dúvida (ROSSET, 1989, p. 30).

Podemos perceber na citação como Rosset salienta um importante traço da filosofia epicurista, o qual consiste em nunca buscar uma verdade acentuadamente profunda e inquestionável, mas procura limitar-se ao menor dos erros. O filósofo observa (através de exemplos) como verdades aparentemente paradoxais são consideradas igualmente pertinentes, e que esta consistência relacional de verdades muitas vezes contrárias, explica-se pelo caráter

incerto ou não totalitarista de cada uma dessas classes de verdade. Esse traço, notemos, é algo que vem norteando desde o princípio nossas escolhas e leituras teóricas. Foi sobre a égide desta reflexão que dirigimos nossa estratégia teórica ao destacar singulares apontamentos sobre as tendências do realismo contemporâneo, a exemplo do caso da ralação que fizemos entre Schollhammer e Jaguaribe ao tratarmos da ideia de *choque do real*, entre outras mais sutis.

A incerteza é cruel para o homem comum que vê nela a sombra da iniquidade. A necessidade da certeza é inextirpável no homem, essa busca, a duras penas, a “segurança da certeza” mesmo que para isso sirva-se do apoio de “muletas metafísicas” (*princípio de realidade insuficiente*), tal qual a religião ou qualquer doutrina ontológica como destacou Nietzsche, em sua obra, adverte Rosset. Segundo Rosset, o desejo de verdade, de uma coisa ser igual à outra, acaba gerando uma “crença por procuração que diz muito sobre a natureza da credulidade humana”¹⁶. A mãe de Rezinho, a empregada Alzira, é um exemplo cabal de uma subjetividade que estivera a vida inteira amparada nessas muletas, para tudo era resignada, em tudo consultava o líder espiritual de sua igreja Walmir, e, mesmo ao descobrir que se tratava de um pastor picareta, o qual além de tudo engravidara sua filha, Carolaine, ainda assim, ela sentia-se desarmada perante aquela realidade que a estrangulava pelo no da garganta, não tivera coragem de enfrentá-la. Enquanto Alzira refletia sobre a possibilidade do grupo de seu filho ter matado o pastor, ela descobre outra dura verdade durante o velório:

No Cemitério São João Batista, Alzira fez questão de varar a multidão para ficar perto do túmulo. Quero ver o caixão descer. Judiação, meu Deus. Morrer como um bandido. [...] Fazia sol naquele dia. Pai nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome. As sombrinhas empunhadas pelo batalhão de fies tornavam o acesso à cova ainda mais difícil. Venha a nós o vosso Reino, seja feita a vossa vontade. Estou grávida do Walmir, disse Carolaine no ouvido da mãe, enquanto religiosas puxavam a reza. [...] Alzira desmaiou. Mas ninguém notou. Varias mulheres desmaiaram durante o enterro (MELO, 2000, p. 197).

Portanto, por analogia, a partir da advertência que temos com o *princípio da incerteza*, viemos a inferir que os realismos de hoje podem atender a ideias um tanto contrastantes de efeito catártico. Uma mais ligada à ideia do filósofo curandeiro e outra à ideia do filósofo médico, sem necessariamente digladiarem-se dialeticamente.

Nesta segunda proposição, temos em aberto a visão da carne esfacelada. A catarse é quebrada, visto não ser redentora. O que se intenciona com a representação do cruel é ver esta “ferida (social)” permanentemente aberta e a causar incomodo. O desespero de Alzira

¹⁶ Ibidem., p. 38

metaforiza o sentimento coletivos das mães do morro, filho(s) no tráfico e filha(s) grávidas na adolescência, como vemos, uma concepção catártica ligada à ideia de elevação ou refrigério da alma não se faz presente. Logo, percebemos que temos aqui algo próximo daquilo que Tânia Pellegrini apresenta ao destacar a ideia de “quebra” do efeito, ou seja, de ferida aberta. Não existe a figura do curandeiro, pois este remeteria a leitura mais apaziguadora, menos “envolvente” no sentido da experiência do leitor/espectador. Essa ideia de ferida aberta se aproxima também da concepção de choque desenvolvida por Schollhammer ao tratar do realismo afetivo e seus desdobramentos.

Já outras leituras, como as de Beatriz Jaguaribe, se centram no aspecto da intensificação que causa certo efeito de consternação, contudo, mesmo assegurando destaque para desestabilização da neutralidade do espectador ante a visão crítica da exploração e violência numa sociedade fragmentada e clichêizada, Jaguaribe assevera que o leitor permanece resguardado daquela realidade cruel uma vez que “a recepção artística da desgraça alheia que tantas vezes ocasiona a catarse emocional do espectador/leitor, também o imuniza contra os pobres de carne e osso” (JAGUARIBE, 2007, p. 124). A metáfora da ferida que se fecha traz uma ideia relativamente apaziguadora, segundo a leitura da concepção de choque que se tem em Beatriz Jaguaribe¹⁷. Dito de outra maneira, o leitor não sair de seu lugar de conforto, é como se de certa maneira fosse alheio àquela realidade que o choca. Voltamos a ideia do curandeiro que busca amenizar a dor alegando sarar a ferida. É assim à ideia de catarse que se intensifica mais depois é como se a ferida aberta se fechasse junto com o livro, visto que, de alguma forma se trata de mera ficção.

Sob outro ângulo, o efeito catártico do choque estaria mais distante da ideia de ferida fechada, estamos falando da ideia do filósofo médico desenvolvida metaforicamente por Rosset. Temos em Schollhammer algo diferente, temos uma concepção de choque elaborada sob o que ele definiu como *estética do afeto*. Visto que, Jaguaribe, se centra em uma *estética do efeito*, pois “para romper com a causalidade naturalizada [...] o *choque do real* deve ter a potência de uma epifania negativa” (JAGUARIBE, 2007, p. 105).

Concordamos com Jaguaribe quanto a pertinência do efeito de choque causado pela cena exacerbadamente intensificada, contudo, como dissemos anteriormente, nos interessa ainda mais a ideia de Schollhammer e também Pellegrini na qual, *mutatis mutandis*, o que se apresenta ante a intensificação do real cruel é a quebra do efeito, pois entra em cena também

¹⁷ Sobre a intenção do choque ao mostrar a carne esfacelada contudo assegurando-se, pelo fato de ser uma ficção, o lugar de em leitor *resguardado* daquela realidade representada, algo que remete diretamente para as proposições de Foster.

as relações afetivas das subjetividades com o real que “sangra” na obra. Por isso, ao nosso ver, se deve acrescentar algo a esta ideia de “despertar para uma experiência intensa que pode produzir alívio catártico, mas que não oferece, necessariamente, contemplação redentora, [...] consolo metafísico, utopia histórica ou projeto de futuro”¹⁸, desenvolvida a partir da estética do efeito que permeia as influências de Beatriz Jaguaribe.

Portanto, sob a ótica do *princípio de crueldade* e da noção de realismo que buscamos de Schollhammer essa ferida social não fecha. Por isso, a ideia do realismo como uma repetição traumática, um trauma, ou seja, uma ferida que não fecha. Disso também a ideia de “repetição da realidade” e não mera representação no sentido referencial do termo conforme aprofundaremos no capítulo a seguir.

A realidade não pode ser afastada, ela se repete à revelia de quem tenta negá-la. Assim, a ideia de um leitor resguardado do real que lhe incomoda, visto que esse lhe empareda existencialmente e através da arte, foi uma das questões que partiram das discussões sobre o efeito afetivo do realismo apresentado por Schollhammer a partir de suas leituras nos trabalhos de Deleuze e Guattari.

Dito isso, por hora, não será intuito deste trabalho centrar-se ainda mais nessas peculiaridades sobre a ideia de “choque catártico” em Jaguaribe, Schollhammer e Pellegrini. Para este momento, o que se faz importar, é o fato de acreditarmos que o choque e sua relação com o meio social pode ser de denúncia, ser também algo que se repete, como uma relação traumática. Portanto, a ferida que permanece aberta é aquilo que promove a denúncia das mazelas sociais e nos põe em relação direta com o *real*, não existe uma fronteira que separe, pois é ela quem traduz essa relação de conflito.

Por fim, como aconteceu ao protagonista de *O Inferno* (2000) ao ser iniciado no crime, não sabemos o que nos está reservado no momento seguinte, cada instante é único. Notadamente, esta realidade em que vivemos sempre retorna seja metaforizada sob signo mercadoria em sua proliferação nas massas, seja como princípio ético e existencial ante o triângulo sujeito, sociedade e experiência afetiva. Ela ainda pode retornar como algum garoto/a apontando uma arma para sua cabeça em um sinal vermelho ou ponto de ônibus, como costumava fazer Reizinho quando descia o morro para fazer seu *rolezinho*, em um momento traumático de realidade como esse, a crueldade vem parecer uma ficção de tão real.

¹⁸ Ibidem, p. 105

2 TENDÊNCIAS DO REALISMO E INTERMIDIALIDADE: MÍDIAS COMO FATOR CONSTITUTIVO DO EFEITO DO REAL

O choque, podemos ressaltar, que exacerba uma cena violenta ou outra qualquer, não passa pelo filtro crítico ao modo da verossimilhança positiva que caracteriza o realismo histórico/clássico do século XIX o qual concebia as imagens como realistas a partir de representações ligadas a referentes reais comprovados pela experiência sensível. Esse choque, acentua-se quando uma realidade social, a qual é ignorada ou absorvida mecanicamente torna-se, por instantes, vívida e insuportável, pois ele cria imagens literárias condizentes com a realidade, mas também desconectadas dela, simultaneamente reais e fictícias, isso sem cair nas apelativas sensacionalistas das imagens exibidas na mídia diariamente, erigidas sob o “efeito do real” (sentido referencial/ descritivo) que se apresenta em tom sensacionalista ao modo daquilo que se pode notar em programas como *Cidade Alerta*, da rede Bandeirantes, apresentado por Datena e congêneres ,ou ainda, em tom documentarista e biográfico, podemos lembrar a obra *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella, marcado por seu traço referencial, objetivo e documental (JAGUARIBE, 2007).

Segundo Jaguaribe, a natureza reinterativa e midiática desses realismos como o presente no jornalismo sensacionalista de Datena, amortece, banaliza e fragiliza a apreciação crítica, pois de certa maneira se constituem como discursos preordenados os quais visam provocar respostas referencialmente articuladas. Isso é algo muito diferente do *efeito do real* que emerge do choque que visa despertar a experiência produtora de uma catarse, sem necessariamente, produzir um alívio ou contemplação redentoras à moda do trágico dos gregos antigos. Em uma leitura de Siegfried Kracauer¹⁹, ainda sobre a catarse nas obras contemporâneas, Beatriz Jaguaribe destaca que o pensador alemão enxerga o consumidor entediado como sujeito a procura de “relativizar emoções mortas por meio do choque e do risco da cidade. Entretanto [...] encontros repletos de adrenalina não produzem significados profundos, mas apenas pulsações de intensidade”²⁰.

Schollhammer, principal foco teórico deste capítulo, vem a explicar várias categorias como perspectivas do realismo contemporâneo. No ensaio *Realismo afetivo: evocar a realidade além da representação* (2013), ao tratar do “realismo do choque”, e também do seu

¹⁹ Escritor, jornalista, sociólogo, crítico cultural e teórico de cinema alemão. Aparece associado à Escola de Frankfurt da teoria crítica. Ele é notável por argumentar que o realismo é a função mais importante do cinema.

²⁰ Ibidem., p. 107

desdobramento em “realismo afetivo”²¹, chama atenção para o trabalho de Mário Perniola, *A arte e sua sombra* (2004). Segundo ele, Perniola amplia o escopo do pensamento de Hal Foster vindo a tratar de um *realismo psicótico*, acrescentando à perspectiva do *realismo extremo* de Foster a noção de “magnificência”²², pondo em cheque as leituras (adornianas) mais fechadas em torno da estética do choque fertilizadas pelo pensamento de retrogosto da *arte negativa*. Na relação com o trauma lacaniano, ou em outros dizeres, “ao realismo traumático delimitado à experiência negativa de uma estética do choque” estaria explicitamente alicerçada as entranhas da retórica de Foster. Schollhammer traz à baila, em sua leitura sobre o trabalho desse, a inclusão de uma dimensão participativa, comunitária e ética que aponta para construção de “uma unidade entre beleza sem paz contemplativa e sublimidade sem transcendência” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 173).

O *realismo psicótico*, segundo Schollhammer, explora uma experiência estética positiva de fusão que causa impacto ao suspender as fronteiras entre exterior e interior, ou seja, entre o corpo e o mundo, entre o eu e o outro, sem necessariamente negá-las dialeticamente, o que é algo que vem a acrescentar a concepção de choque desenvolvida por Foster a partir do pensamento de Lacan: “Nasceu uma nova espécie de ‘realismo psicótico’ que colapsa toda mediação. A arte perde sua distância para com a realidade e adquire um caráter físico e material que nunca teve antes” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 170), dessa forma, a relação do corpo com o mundo recebe um novo olhar na perspectiva de Perniola.

Notadamente, ao tratarmos do realismo em *O Inferno* (2000) e do *choque do real* deixamos claro que estamos falando de uma experiência sensível do público em relação com a obra e o mundo da obra. Portanto, a ideia de colapso da mediação, implica não se deter em categorias que tentam separar o real da ficção dentro da obra. Por isso, propomos uma leitura que contemple o diluir das fronteiras (real/ficção) ao darmos destaque ao cotidiano, o qual se repete esteticamente dentro da obra, abstendo-se da noção de “representação” que temos nas leituras canônicas as quais tratam da mimeses a partir de noções clássicas (referenciais), temos assim, a ideia de uma arte que perde a distância para com a realidade como destacamos anteriormente.

O *realismo psicótico* para Schollhammer se resume “pela simbiose entre o homem e a máquina, o natural e o artificial que chega a suspender a noção de experiência estética”. É

²¹ Schollhammer postula esta categoria estabelecendo um diálogo com o pensamento de Deleuze e Guatarri sobre a questão dos *Afetos e Perceptos*; estes vêm a tratar de certas modificações afetivas e perceptivas da experiência quando se tem em questão a autonomia do signo sem a referência.

²² Em uma alusão ao pensamento de Platão sobre o significado de (*ágalma*), esplendor, glória, ornamento, imagem do divino. Também Kant e sua retórica do *sublime*.

assim que ele vê essa sensação de estranhamento – ou ruptura, para falar como Barthes – o qual escapa a fixidez estética das estruturas e abre a percepção através de um real que não irrompe como trauma, mas como *esplendor*. Notadamente, é essa superação fronteira interior/ exterior que faz Perniola voltar seu olhar para categorias filosóficas já esquecidas há dois séculos – o sublime, por exemplo – como destacou Schollhammer, e com o qual concordamos. Todavia, acrescentando: podemos identificar no pensamento do filósofo italiano Mário Perniola, mais uma faceta importante que tenta lidar com as diligências do “choque do real”, ou se preferir, *realismo extremo*²³, como demandas de resistência ante às implicações midiáticas e suas relações com a categoria de “arte ameaçada” pela cultura do espetáculo, e/ou dessa ser absorvida de maneira automatizada, ou – pior ainda – em forma de comunicação alienada.

Schollhammer, ainda destaca que Perniola tem em sua retórica a reminiscência da noção de “estupor da razão”, de Schelling, o qual concebe a experiência artística como algo familiar ao êxtase, a sensação de estranhamento confere um processo que escaparia à fixidez estática, ele abriria a percepção para novos horizontes onde o aquilo que se nota é a coisa real em sua muda realidade:

inacessível tanto da linguagem quanto do inconsciente... Através dela o real não interrompe como trauma mas como esplendor [...] Assim, aqueles que só percebem a abjeção da arte extrema sem ver o esplendor mantêm-se presos a uma ideia ingênua do real (PERNIOLA, 2004, p. 12-13 *apud* SCHOLLHAMMER, 2013, p. 168-169).

Como notamos, ao tomar a experiência estética em termos de fusão e suspensão de fronteiras, Perniola – ao ampliar o escopo do realismo extremo – põe em questionamento certas correntes que tendam a se fechar na interpretação do realismo focando apenas na égide do choque, tragédia e abjeção.

Perniola adverte para a fragilidade de certas correntes que endossam uma agenda crítica a qual propõe levar-nos a entrever uma concepção de realismo contemporâneo que de certa maneira parta do intento de circunscrever algum programa teórico, o qual sirva de chave para adentrar as estéticas que se dobram sobre aspectos da crueldade na arte contemporânea, sendo essas entendidas “apenas” através da chave teórica do sobressalto catártico e/ou do choque. Portanto, temos aqui uma crítica. Essa nos possibilita e estimula a ir além do choque como tendência ao tecermos apreciações críticas que sustentem os realismos de hoje.

²³ Termo designado por Hal Foster ao tratar das estéticas do choque, e usado também por Mário Perniola.

Podemos sintetizar afirmando: devemos estabelecer certas transversalidades a partir das observações que Schollhammer destaca de Perniola, para nos esquivar de uma leitura mais imatura do “choque do real”, sob o enfoque de Beatriz Jaguaribe em sua obra *O choque do real: estética mídia e cultura* (2007), a qual nos pareceu estar menos interessada nas mediações afetivas e agenciamentos, uma vez que ela está mais centrada numa concepção de choque oriunda dos trabalhos de Theodor Adorno e Hal Foster.

Este não vem a ser caso de Schollhammer ao tratar do choque sob a égide de seu *realismo afetivo* e respectivos desdobramentos, é Jaguaribe quem parece mais envolvida em suas atenções críticas na questão dos efeitos dos *déjà-vus* de cenas cruéis e chocantes os quais repetem artisticamente a realidade e o real cruel; mantendo, desta forma, o ranço do pensamento de Foster e seu realismo extremo, assim como o filão do dilema do signo-mercadoria na sociedade do espetáculo tomado a partir das leituras de Adorno e explicitamente assumidas por Jaguaribe, para quem a violência, o choque e o trágico têm lugar garantido na agenda contemporânea; assim como antes dela, já postulara Adorno em suas observações sobre a arte na cultura do espetáculo.

Schollhammer (2013), em contraponto com esta *estética do efeito*, incita ampliar a percepção das mais recentes formas de realismo, as quais se inserem no que definiu como uma *estética do afeto* como destacamos. Em nossa análise de *O Inferno* (2000) foi possível perceber que ao tratarmos da ideia de choque atribuímos uma sobreposição conceitual uma vez que partilhamos da ideia de Jaguaribe sem, contudo, nos deter propriamente no limiar da imagem cruel (representação da crueldade). Troucemos para dentro de nossa construção conceitual a dimensão participativa e afetiva de uma subjetividade em relação com a experiência da obra. Buscamos dar destaque ao realismo que brota desta relação que colapsa a fronteira real/ ficção destacando um efeito de realidade o qual atua como mediação afetiva no realismo contemporâneo da obra de Patrícia Melo.

Segundo Schollhammer, partindo de leituras nos trabalhos de Deleuze e Guattari, os afetos operariam por meio de “singularidades afirmativas” (contraponto a estética negativa e seu senso de totalidade, *grifo nosso*) e se realizam em subjetividades e intersubjetividades dinâmicas, ele conclui destacando e justificando que com a experiência afetiva a obra de arte se torna real, pois esta inclui uma dimensão participativa, uma vez que, ela envolve o sujeito sensivelmente na medida em que se dissolve a fronteira entre realidade exposta e realidade vivida, portanto a fronteira não separa mas traduz nossas relações com o mundo, a obra e o mundo da obra.

2.1 Efeito do real e realismo indexical: um real vivido e performatizado através dos “restos” da realidade

Muito se tem afirmado que a prosa realista contemporânea tem se referido de modo mais direto ou *indexicalizado* aos aspectos da realidade, através de um realismo que não se pretende mimético – representativo/ referencial – mas mediado por uma afetividade oral e fluida, essa converge dos efeitos de realidade. Os efeitos se dão a partir de aspectos performáticos da escrita literária, nos quais a narrativa pode aparecer permeada por uma série de imagens de imagens – redundante mesmo, o sentido é esse – apresentando colagem de fotos, receita culinária, partes de conversas de blog, páginas da internet, etc.

Esse signos são “restos” ou “refrações”²⁴ – como define Tânia Pellegrini – da realidade cotidiana assim como os que permeiam a obra *Capão Pecado* (2005) de Ferrez, *Angu de sangue* (2000) de Marcelino Freire, a coletânea de contos em *Treze* (1999) de Nelson Oliveira, *Nove noites* (2002) de Bernardo de Carvalho, ou ainda, as pequenas crônicas de João Gilberto Noll e também Fernando Bonassi, ou mais recente, e de forma bastante emblemática, a obra de Luiz Rufatto em *Eles eram muitos cavalos* (2001) da série pentológica *Inferno Provisório*, assim também, as imagens de comentários de *post*, juntamente às fotografias de páginas virtuais do Twitter à semelhança das quais podemos observar na obra *A elite da tropa 2* (2010). Romance policial escrito em tom documental, memorialístico e singularmente ficcional por Luís Eduardo Soares, ex-delegado, e outros três co-autores, sendo esses ex-policiais cariocas, a narrativa expõe um mosaico de memórias e experiências do antigo grupo que constituía a delegacia da DRACO, localizada no Rio de Janeiro. Sendo a continuação da obra sucesso de vendas *A elite da tropa* de Rodrigo Pimentel, lançada em 2006, a qual emplacou um grande sucesso de bilheteria em sua adaptação fílmica sob a direção de José Padilha em *Tropa de Elite* (2007), ao apresentar aos espectadores, sob o ponto de vista da polícia, as agruras das guerrilhas urbanas e a máfia policial do Rio de Janeiro.

O narrador em *A elite da tropa 2*, um ex-policial civil, lança o desafio ao leitor sobre a distinção de valores que desestabilizam as cristalizações em torno da diferença entre herói e vilão, realidade e criação, quando os personagens são levados a situações extremas, cabendo ao leitor vivenciar o que é verdade e invenção nesta história a meio do caminho entre a memória, o jornalismo e a ficção. Essa desestabilização opera não apenas pelo fato de trazer

²⁴ Ver ensaio *Realismo: modos de usar* onde Pellegrini vem a postular o *realismo refratado* para tratar das escritas de “restos do real”. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100001 Acesso: 20/08/2017.

aspectos da real vivência dos ex-policiais, mas também, sobretudo pela experiência afetiva a qual se desdobra através daquela subjetividade envolvida na recepção da obra. Visto que, a maioria dos casos relatados realmente aconteceram e foram divulgados pela grande mídia, por exemplo, o caso engenheira recém-formada– Patrícia Franco, desaparecida em 2008 – assassinada por “engano” por policiais milicianos. Evento que foi insistentemente “martelado” pela grande mídia na época, evento o qual aparece no início desse livro, notadamente com o nome da advogada referenciado sob uma forma fictícia, embora o local e horário do assassinato remeta para o mesmo, a saída do túnel onde o carro vazio foi encontrado. Ou ainda, o caso da casa do delegado que foi invadida por milicianos em busca de um acerto de contas, temos o embate entre policiais milicianos e policial probo, resultando em um delegado baleado e paraplégico, e ainda uma esposa e o filho assassinados, esse delegado é o protagonista, é também co-autor da história.

Ademais, as imagens – índices de realidade – os quais estão presentes em uma obra como essa (e outras) são resignificadas dentro da estrutura ficcional da mesma. Ainda que esta obra esteja apontando diretamente para o estabelecimento de significados e deduções reais em relação ao que está fora dela, sejam através das páginas do Twitter da Draco, ou as alusões às notícias divulgadas pela grande mídia sobre o caso de Patrícia Franco, ou do Delegado da polícia civil o qual teve a casa invadida; mesmo sabendo que as páginas virtuais do Twitter presentes na obra realmente existem fora dela, e os internautas, ainda hoje, podem interagir através delas, esse fator não implica mudança. A realidade ou seus índices são resinificados na obra. Ao lidar com as questões performáticas da escritura no realismo contemporâneo, Schollhammer faz um detalhado levantamento de certos aspectos e respectivos desdobramentos enquanto recursos narrativos:

Assim como a fotografia funciona como índice não representativo de contextualidade, a inclusão de nomes próprios, de citações, cartas, desenhos, textos de músicas, cartas 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, índices reais que projetam sua própria sombra (marca da realidade, *grifo nosso*) no texto e permitem a passagem de um realismo descritivo para um performativo [...] O esforço de incluir a realidade na escrita não deve ser confundido com documentarismo, pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura²⁵, 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. (SCHOLLHAMMER, 2012, p.139)

²⁵ Daniel Defoe, por exemplo, reconhecidamente tido como um escritor (precursor) que postulava um apelo referencial ao fazer literário, ao que fixasse na ideia de apresentação de um “núcleo duro do real”, ou seja, um sentido de captura de realidade, uma representação referencial.

As observações de Schollhammer vêm ponderar: mesmo que um romance traga fatos concretos para dentro da obra, não se torna, de alguma forma, verdadeiro, no sentido da objetividade referencial²⁶, visto que, a imagem de um endereço ou fotografia, por exemplo, vem a ser “re-significada” dentro da textualidade ficcional da obra literária. Desta forma, o leitor/espectador não esboça um valor de julgamento quanto ao código artístico ou técnico utilizado para representar, pois se é tencionado ao “limite” o conteúdo dramático da representação, é a relação desta com o que se desenrola como agenciamento afetivo ante uma experiência no cotidiano social que lhe conferem o aval do verossímil, e como podemos perceber no realismo de hoje, de maneira muitas vezes chocante, embora não diretamente ligada à questão da violência, mais que isso. O agenciamento da materialidade da obra artística como carga afetiva choca também por sua forma contundente e seus agenciamentos sociais.

Para Foster, que partia da ideia lacaniana de um encontro fracassado com o real – daí a ideia de restos do real – o sujeito estaria protegido da exposição frente ao choque e crueza da realidade; contudo, como destaca Schollhammer (2012) em sua *estética do afeto* e seus realismos, na impossibilidade de representar esse real, entra em cena o real pela sua repetição “indicando-o na ruptura da imagem através da qual atinge o espectador afetivamente”, assim esse lugar de proteção ou isolamento que temos em Foster cede lugar para uma leitura onde essa fronteira aparece rompida por agenciamentos maquínicos de cargas afetivas; “tornando-se entidades autônomas entre sujeito e objeto”, estas estéticas realistas podem ser metaforizadas como uma membrana a qual une dois universos (homem e mundo), aparentemente isolados, mas que estão interligados, ou melhor, agenciados.

Notadamente, Schollhammer, à respeito dos vários modos/ aspectos de realismos que aparecem hoje na literatura contemporânea aparenta, *mutatis mutandis*, querer situá-los como menos a representação de algo e mais o efeito de um evento que age como estímulo imaginativo e que liga à ética à estética (SCHOLLHAMMER, 2012). Operado através da recepção da imagem em seu efeito de “ruptura”, diretamente relacionada, ao modo como Barthes definiu na obra *A câmera clara* (1984), a ideia do *Punctum*²⁷ e seu efeito do real (aspecto subjetivo do efeito). Como já por muitos apontado, assim como por Schollhammer, as investigações intimistas de Barthes sobre o que ele define como *punctum* em torno das imagens presentes nas fotografias que aparecem ao longo do referido livro – o qual

²⁶ No sentido de representação ligada à apropriação do objeto.

²⁷ Escreve Barthes: O *punctum* “é, portanto, um extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.” (BARTHES, 1984, p. 89).

apresentou uma renovadora reflexão sobre a fotografia – dirigiu sua atenção para uma proposição muito mais radical (mais subjetivista e menos técnica) da experiência com a fotografia. Barthes pôs em cheque certo esteticismo insípido instituído por teóricos e críticos mais objetivistas e tecnicamente situados nos moldes mais tradicionais.

Barthes, apontava para uma sensação mais violenta (ruptura) das imagens, mais visceral que se estabelece entre o espectador e a própria imagem, percebendo esta aparição visual enquanto também experiência corporal e subjetiva. Em notável analogia, aparecem as releituras do *efeito do real*, feitas pelo próprio Barthes em textos posteriores (as quais já nos referimos no início deste trabalho), mais precisamente as que aparecem em suas últimas observações, onde este vem a desdobrar da própria noção de *punctum* na fotografia, uma concepção mais atual do *efeito do real*, no qual o referido efeito representa uma realidade fragmentada onde aflora o signo sem o referente onde opera uma “suspensão da referencialidade e interpretabilidade do signo”. Sendo esse pensamento algo muito distante do que afirmava Barthes quando, em um de seus primeiros ensaios, onde outrora analisava esta concepção do *efeito do real* através de exemplos clássicos do século XIX, como *Madame Bovary* de Flaubert, ponderara apenas os aspectos composicionais da obra (tendência técnica).

Podemos afirmar que qualquer imagem/ cena chocante ou ainda repetição artística da realidade, é vista como um encontro com o real sob o escopo da *mediação* através de afetos segundo a definição do que Schollhammer, partindo da noção do signo indexical de Pierce²⁸, chamou *realismo afetivo*, e seu respectivo desdobramento, de *realismo indexical*. Notadamente, isso é algo que nos impulsionou a tratar da ideia do *choque do real* propondo uma abertura da leitura dessa chave teórica através das contribuições dos trabalhos de Schollhammer em nossa análise sobre o realismo de *O Inferno* (2000) e outros exemplos.

A partir de relações mais centradas nos aspectos da fluidez na escrita, sua “sensação” de deslocamento espacial – por exemplo – e fluidez no fazer pragmático das expressões textuais, Schollhammer veio a definir o *realismo performático*. Vale salientar que Schollhammer deixa claro que todas essas tendências identificadas por ele aparecem, de maneira geral, sobrepostas, homogeneizadas dentro da estética de cada obra. Portanto, o que temos aqui é um destaque além de teórico, metodológico, um facilitador do entendimento das demandas estilísticas, estéticas e filosóficas que podem sustentar o realismo na literatura contemporânea a partir dos estudos desse importante crítico da literatura.

²⁸ Na semiótica de Pierce o signo indexical – *índice* – se caracteriza pela relação física e existencial entre sujeito e objeto, sendo menos a marca (representação) de algo e mais o efeito de um evento. (SCHOLLHAMMER, 2013).

Da ideia desenvolvida em torno do *realismo indexical* e sua questão afetiva, é justo e sábio nos indagar; mas e quando se tratar de uma narrativa onde não estão presentes as imagens como as constatadas na obra *A elite da tropa 2* ou também como as presentes em *Eles eram muitos cavalos*. Ou seja, o que vem apresentar-se como marca da presença de um *realismo indexical*, e prontamente seus aspectos performáticos de apresentação, quando se tem apenas a palavra escrita como em Patrícia Melo?

A fim de dar seguimento a apresentação das tendências do realismo contemporâneo, e também uma resposta a essa interrogação, voltaremos logo mais a obra *O Inferno* e veremos como certas sutilezas presentes na obra a aproxima destes dois exemplos supracitados os quais trazem explicitamente marcado um *realismo indexical* centrado na repetição do signo (no caso as imagens). Veremos como em Patrícia Melo também podemos observar o *realismo indexical*, é possível notar que esse opera através das *referências intermediáticas* como signos que aparecem nas entrelinhas de nossa principal literatura de análise.

Todavia, uma resposta um tanto rasa e direta, para o questionamento levantado, vem a ser sugerida por Schollhammer em um outro ensaio, *Do efeito ou afeto: os caminhos do realismo performático* (2012), quando ele afirma que o impacto afetivo não surge em decorrências de detalhes descritivos da ação, mas sim da redução, ou ainda, “subtração na estrutura narrativa da construção sintática da ação (narrativa, *grifo nosso*) e da premência da oralidade contundente do discurso à procura do impacto cruel da palavra-corpo”²⁹.

Embora de distinta importância, caso que justifica esta longa incursão aos trabalhos de Schollhammer, acreditamos que essa hipótese levantada por ele sobre a redução sintática das estruturas como efeito do *realismo indexical*, incita algo mais a se dizer.

A nosso ver, ele não deixa em fechado aquela interrogação tão pertinente. E, ao que nos parece, essencial para podemos enriquecer a nossa dialética, será continuar a intercalar nossas singulares apreciações, à respeito do que postulou Schollhammer, passando a ver esta tendência na escrita contemporânea, tomando nota de certas proposições feitas a partir de leituras em Tânia Pellegrini.

Pellegrini também vem a tratar de uma “sintaxe reduzida e enxuta” a qual aponta para direção de uma “crescente sofisticação das técnicas de representação (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, etc) que, paradoxalmente, envolve uma crescente simplificação da linguagem” (PELLEGRINI, 2003, p. 28). E, é nesta pulverização

²⁹ Ibidem, p. 140

frenética de palavras na escrita literária do realismo contemporâneo, que ainda será possível observar a presença de *referências intermidiáticas*.

Pellegrini, em relação direta com os trabalhos de Benjamin sobre a fotografia, traça uma distinta reflexão ao aproximar a narrativa verbal e visual situando históricas transversalidades entre a linguagem literária e outros universos semióticos, em outros termos, um diálogo entre mídias que de certa forma nos remeteria aos conceitos mais requisitados de dialogismo.

2.2. Realismo e intermedialidade: referências intermidiáticas como *efeito do real* no contemporâneo

Como em toda vizinhança a fronteira não separa mas traduz [...] a intermedialidade coloca questões importantes para literatura porque só se interessa pela escrita associando-a a um suporte e a uma rede, sem os quais não pode se constituir como médium porque só pode ser pensada num meio ambiente preenchido por signos, hábitos, modos de fazer e usar.

Luciano B. Justino

Iniciemos adiantando que em vista da objetividade de conduzir nossa dialética por caminhos que perpassem o entorno do diálogo entre mídias presentes nas estéticas do realismo contemporâneo, e visando uma visão não instrumental, será impossível saudar este tema que agora se pretende visitar. O diálogo entre mídias vem de longe abundantemente analisado em *corpos* da variada bibliografia, é estimulado por vasta gama de matrizes teóricas e profícuos métodos as abordagens epistêmicas endereçados aos debates sobre a *intermedialidade* (na literatura e em outras artes). Essa vem incorporando uma profusão de conceitos e linhas de pensamento – como os que já aparecem acima – os quais, a exemplos de inúmeros outros, dão pertinência à continuidade de nosso trabalho.

Vale salientar, que poderá vir a ser, um tanto sucinta, nossa construção de pensamento ao tratar da *intermedialidade*. Entretanto, visto a riqueza de caminhos os quais se pode seguir a partir dela, teremos no conceito de *intermedialidade* uma estratégica e sutil visita de pretensão metodológica³⁰: ir circundando teoricamente aquilo que se pode destacar que tenha singularidade com nossa interrogação sobre a fluidez no estilo realista de hoje e sua relação com o *realismo indexical*. Estimamos fazer reverberar, com o que temos produzido em torno

³⁰ Sendo uma facilitadora para nossas primeiras entradas no tocante ao estilo da obra *O inferno*.

do realismo contemporâneo, as mais variadas vozes, inclusive contrastantes pontos de vista – natural, uma vez que a reflexão sobre o realismo sempre suscitou certos embates e contrastes. Ao passo que iremos intercalando as nossas singulares, mais nunca cristalizadas apreciações, dentro da obra *O Inferno* entre outras.

Por isso, durante os próximos parágrafos trataremos muito retrospectivamente de algumas apreciações teóricas mais gerais as quais orbitaram em torno da escrita e sua relação com a fotografia a partir de Benjamin, (esse também se deteve sobre a literatura realista) visando a finalidade de dar vazão a outros discursos que possam dialogar com o que se tem discutido até agora sobre o realismo no geral. E, mais restritamente, ao *efeito do real* no realismo contemporâneo, em seu agenciamento com as *referências intermidiáticas*, concebidas a partir do que temos em Irina Rajewsky (2012), ao tratar desta que seria uma terceira subcategoria da *intermedialidade*, segundo ela.

Portanto, partindo do pensamento sobre a aproximação entre o verbal e o visual, discutidos em vários trabalhos de Tânia Pellegrini³¹, nesta seção viemos a perceber algo um tanto específico partindo dessa cultura das mídias em suas relações dialógicas com obra *O inferno* (2000): as *referências intermidiáticas* curiosamente aparecem na obra como *efeito do real* que sustenta a tendência do *realismo idexical* e seus desdobramentos performáticos na escrita.

Notadamente, existe algo muito intrínseco ligado a cultura das mídias na obra *O Inferno*, assim como também em outras da autora. A atenção dirigida às *referências intermidiáticas*, mostra que além dos aspectos de estilo – isso veremos agora – também estão em jogo o poder da mídia e a relação desta com a crueldade marcada nas subjetividades marginalizadas presentes na obra, algo que trataremos mais adiante.

Ainda podemos adiantar que muitas passagens referendam as relações existenciais destas subjetividades com os aparatos midiáticos dentro da intriga da obra, podemos notar as relações de poder entre as subjetividades e a mídia, à exemplo da passagem na obra *O Inferno* que faz referência a presença do jornal impresso e o que este mostra em sua fotografia de capa logo depois de uma guerra entre traficantes e policiais; ou ainda, as entrevistas com moradores que são amiúde exotizados pelos repórteres; “restos” de pessoas conhecidas as quais aparecem nas fotografias tiradas por repórteres; a ostentação dos líderes do tráfico nas fotografias de revistas conhecidas; a imagem do morro aparecendo ao vivo nos telejornais, etc.

³¹ *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações* (2003).

Além disso, não é forçoso adiantar que o *efeito do real* nessa obra se apresenta tomando as *referências intermediáticas* como cargas afetivas de uma realidade dissolvida em fragmentos e incertezas, nunca se sabe ao certo nem se questiona a credibilidade do que a mídia traz à respeito do morro, a obra mostra uma relação curiosa da comunidade com a mídia.

Esses índices de realidade, presentes em uma narrativa marcada pela *intermedialidade*, trazem através de capas de revista ou recortes de jornal a presença pulsante da crueldade nas comunidades do Rio de Janeiro, e, além disso, demonstra uma tendência estilística presente no realismo contemporâneo: o diálogo entre mídias ou a influência de uma sobre a outra atuando como fator de verossimilhança que atravessa a obra desse seu enredo até sua tessitura.

Contudo, devemos pontuar que as discussões teóricas sobre o efeito do diálogo entre mídias remontam as produções teóricas que lidavam com o realismo histórico, notadamente marcado por uma ânsia de “captura” do real. Isso enquanto a concepção de *efeito do real* estava voltada à prospecção do olho da câmera fotográfica, a qual acreditava-se ser capaz de atingir em profundidade a matéria observada, ou seja, seria, em tese, capaz de “capturar”, através de uma técnica apurada, uma realidade em dado momento histórico.

No texto, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2014), de Walter Benjamin, dentre outros desse autor que tratam da fotografia, é possível visualizar algumas das primordiais observações as quais levam em conta as relações entre a produção cultural e os meios técnicos disponíveis em cada época para reproduzi-la, partindo da ideia de uma desenfreada modernização social que desestabilizaria hierarquias e fomentaria novas dimensões para disputas de visibilidade.

É sabido que Walter Benjamin em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (2012) traz uma clássica reflexão ao esmiuçar a questão da marca do narrador na obra, assim como questões em torno da tradução, ele ainda põe o questionamento a respeito da “arte em vias de extinção”. Um de seus esclarecimentos consiste em apresentar o embate entre aspecto narrativo dito “imparcial”, ao qual Benjamin entende como caracterizado pela presença da descrição aprofundada, verossímil e “distanciada” ideologicamente. E, um outro aspecto, posto em contraparte, que seria a questão da “utilidade”, ou também, de ensinamento, ou ainda, dito de forma menos sintética, podemos falar de um aparecimento não imparcial (engajado) do narrador que formule “uma sugestão prática, ou também um provérbio ou norma de vida” (BENJAMIN, 2012, p. 216).

Após esta sucinta revisão – de caráter introdutório –, destaquemos a lembrança de uma de suas reflexões a qual tratava a questão de um realismo engajado e mais centrado na fruição

da ação, em oposição ao realismo centrado apenas na ideia de captura do real³² que se ensaiava através de descrições exacerbadas de espaços e elementos de baixa prospecção, no que diz respeito à fruição da ação que conduzia o desenvolvimento do enredo. Temos que tais questões sobre os estilos de produção estavam, como mostrou o pensamento de Benjamin, diretamente intercalados a outras esferas à exemplo da cultural e da política, uma vez que entrariam na cena reflexiva aspectos de escrita e relações exteriores, mas não isoladas, que orbitam em torno destas.

Observemos, também, que tais questões, tratariam das tensões estilísticas entre os efeitos do narrar e do descrever³³ como convenções estilísticas, fazendo transbordar a riqueza desta tensão mostrando a fragilidade de certas fronteiras, e, é a partir deste ponto que podemos agora analisar criticamente certo aspecto estilístico do realismo contemporâneo: ele aparece sustentado pelo diálogo incessante entre as esferas midiáticas.

Em seus trabalhos, Pellegrini deixa claro a influência de Benjamin em suas observações, por isso, seria imaturo não situar a importância desse norte que chamou a atenção para os aspectos estilísticos do realismo e sua relação com as demandas culturais de cada época. Em nosso trabalho, é notável na análise da obra *O Inferno* e outras que citamos, como a tensão entre o narrar e descrever aparecem atravessadas pelas demandas estéticas de um realismo contemporâneo marcado pelo poder da intermedialidade e a crítica social que o atravessa, ou seja, através da fruição da ação e/ou da descrição de fatos e/ou presença de imagens temos uma estética que incita a reflexão e traduz o diálogo através do entrecruzar de fronteiras que não separam, mas antes, traduzem as demandas subjetivas de produção e reprodução frenéticas, atendendo as demandas culturais oriundas das relações de mercado, lembrando o que notou Benjamin.

Notadamente, além do afloramento das linguagens visuais, é importante pensar as inovações oriundas das inquietações vanguardistas e modernistas ao tratarmos das questões estilísticas do realismo de hoje. Essas também influenciaram o modo de narrar na literatura das últimas décadas e propiciaram distintas inovações estilísticas no campo da escrita literária, por exemplo, a ideia do *sobressalto*. Portanto, a literatura de cunho realista – e não somente ela – tanto no passado quanto agora, traça um diálogo constante com certos usos da linguagem que podem nos remeter dialogicamente às expressões vanguardistas, como o cubismo e a colagem, por exemplo.

³² Entenda-se esta ideia de captura sob a égide da perspectiva da fotografia que no séc. XIX sobrepujou a pintura no que concerne a fidelidade ao real.

³³ Gyorgy Lukács em *Maxismo e teoria da literatura* (2010) também vem a discutir as tensões entre o narrar e o descrever a partir dos clássicos do Realismo europeu.

Assim, é a objetividade *relativa* da imagem filmada que permite sua aproximação com a linguagem, numa nova maneira de organizar a matéria narrada, por meio da *montagem*, a qual manifesta, tanto no filme como na literatura, uma orientação mais espacial que temporal da realidade: *uma corrente de 'imagens visuais' que flui* (marca de intermedialidade, *grifo nosso*), englobando tempos e espaços diversos. Com o intercâmbio e a interpretação dialética daquilo que se *vê* e daquilo que se *diz*, cria-se algo novo na literatura (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

Podemos assegurar que a relação do narrar e o descrever, e seu peculiar embate sobre questões de estilo de escrita, debatidas a partir da literatura realista de outrora, ganhou força com o passar dos anos chegando até nos. Essa relação favorece o alargamento do diálogo crítico sobre determinados aspectos da linguagem presente na obra, muitos dos quais partiram, a grosso modo, de marcantes reflexões sobre a função da obra ou ainda o papel social do escritor e seu estilo.

O aparecimento de várias linhas teóricas, que assim como Benjamin, se interessaram por estilos de escrita os quais foram se desenvolvendo na literatura a partir do fim do século XIX, fertilizaram terrenos para inúmeras inquietações conceituais em torno da influência da fotografia e sua relação com o caráter totalizante e referencial da linguagem descritiva como vemos, por exemplo, em Barthes e sua noção primeira de *Efeito do Real*.

Notadamente, conforme a prospecção de peso que ganhou a ação na trama, a partir da versatilidade temporal corporificada pela técnica do mostrar presente no cinema, a inter-relação da influência de um campo artístico sobre outro (fluidez da linguagem cinematográfica emulada através da escrita, por exemplo) também foi observada pela crítica ao longo do século XX chegando aos dias de hoje onde aflora a presença de várias outras mídias, assim como, tendências críticas que estudam essas novas demandas artísticas e culturais.

Certamente que nem os desdobramentos teóricos ao longo do século XX, e nem os que viemos a apontar hoje, vêm saudar a riqueza do tema da escrita e sua relação com aparatos tecnológicos e culturais. Logo, este campo forneceu o mote que vem a dirigir nossas inquietações críticas para as questões da *intermedialidade* identificadas no estilo de escrita da literatura realista contemporânea.

Antes de nos voltarmos diretamente para passagens de *O Inferno*, é justo que ainda se faça um intercurso sobre proposições teóricas as quais orbitam em torno de questões estilísticas e respectivos desdobramentos epistêmicos sobre selecionados aspectos da *intermedialidade*, ou diálogo entre universos semióticos distintos. Ao passo, iremos visitando obras que incitam nosso interesse, visto o seu estilo e marca na contemporaneidade, obras

capazes de abarcar de forma distinta as leituras sobre os tipos de realismos propostos por Schollhammer, podendo fazer convergir uma leitura para fora delas, no sentido de que: a sua textualidade é intercalada culturalmente ao aspecto intermediário como um índice de realidade, ou, mais precisamente, *efeito do real*.

A princípio, não devemos tomar a intermedialidade “apenas” como um diálogo entre textos de universos semióticos distintos. Segundo Rajewsky, em *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: Uma Perspectiva literária sobre a intermedialidade (2012), podemos perceber três subcategorias quando tomamos a intermedialidade em seus aspectos mais restritivos.

A primeira delas é a *combinação de mídias* que seria, simplificada, a presença de várias mídias no interior de uma única mídia como é notado no caso do cinema, na ópera ou no teatro. Como se sabe, em todos estes exemplos existe o visual e o musical em plena relação de completude para formar um todo, “cada uma dessas formas midiáticas está em sua própria materialidade e contribui de maneira específica para constituição do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Segundo Claus Cluver, no texto *Intermedialidade* (2007) – em uma releitura de Rajewsky – nas apresentações midiáticas que recaem nesta categoria específica, temos a “presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em vários graus de combinação” (CLUVER, 2007, p. 15) podendo ser possível distinguir entre *textos multimídia* (textos podem ser separados) como a música (letra/melodia) ou também a revista (imagem/texto), e *textos mixmídia* (textos perdem a coerência se separados) como o caso das HQ’s ou outdoor’s de publicidade.

A segunda subcategoria é denominada *referências intermediárias*, referem-se a textos de uma única mídia – no nosso caso o livro, *O Inferno* – que citam³⁴ ou referem-se às qualidades específicas de outra mídia, ou seja, em vez de combinar “diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, simula ou imita³⁵ elementos (singularidades individuais da mídia, *grifo nosso*) ou estruturas de outra mídia (referência a uma esfera midiática), que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (RAJEWSKY, 2012, p. 26). Por exemplo, a imitação de certas técnicas (singulares) cinematográficas como *fades*, *zoom* panorâmico, dissolvências, intercalações, montagem, etc. Ou ainda, a emulação da sensação de deslocamento espacial da

³⁴ Podemos ver a presença de várias mídias referenciadas dentro da obra; como a televisão, revista, jornal etc.

³⁵ Não há conotação epistêmica com a ideia de mimeses clássica. Entenda-se por simulação no sentido literal da palavra.

imagem/linguagem mostrada em fluxo contínuo (através da maquinaria da película ou da televisão) operando de forma imbricada através do/no texto escrito.

Vale frisar que Patrícia Melo também é roteirista de filmes, não seria forçoso inferir e apontar esta característica biográfica como um fator que também justifica seu estilo na obra *O Inferno* (2000), ela também trabalhou na adaptação do livro *O Matador* (1995) para o longa metragem *O Homem do ano* (2003) dirigido por José Henrique Fonseca.

A terceira subcategoria, a *transposição midiática*, segundo Rajewsky, é o processo de transformar um texto apresentado em uma respectiva mídia, para outra mídia segundo as possibilidades e convenções dessa nova mídia. Segundo Cluver (2007), esse conceito se aplica sistematicamente ao processo que se entende comumente por *adaptação* – transposição intersemiótica, como preferem alguns – onde o novo texto, mídia de chegada, retém elementos de um texto fonte, mídia de partida.

Devemos perceber que estas *referências intermidiáticas* também vêm a operar através do indexalismo do relato, ou seja, da fruição da oralidade como um olho que vê e fala através de uma *presentificação* de restos do real, como se estes restos (índices de realidade) falassem por si e de si. Estamos nos referindo a aspectos intermidiáticos que podemos apontar nos traços de oralidade, quando, por exemplo, alguns personagens de telenovela entram em cena, se “intercalando” a voz do narrador e a outras vozes de personagens da própria narrativa. Logo, a partir desta ‘presença’ da mídia afloram as subjetividades afetivas da relação e agenciamento do personagem com seu mundo interior em relação com o exterior na maquinaria da obra de Patrícia Melo.

Desde já, deveremos levar conosco a imagem da abertura da obra sabendo que voltaremos ao recorte que se segue logo mais adiante em um momento oportuno. A princípio, devemos observar e ter essa linguagem “enxuta” como estímulo à reflexão e marca explícita do aspecto intermidial no realismo contemporâneo em nossa obra objeto.

É como um “voo rasante”, ou ainda uma panorâmica em 360° ao filmar a favela na glamorosa novela da vida cotidiana, na fugacidade temporal das palavras e dos referentes vazios em sua fluidez. Impacto cru da palavra, que entra em cena o garoto Reizinho, 11 anos, subindo o morro com uma pipa na mão, observando tudo:

Qual a beleza da pipa no céu? Nenhuma. As cores apenas. Bonito era ver urubu voar. Se fosse brincar, escolhia outra coisa, enterrava uma chave no sofá de napa verde, um traste velho que a patroa da mãe metera na casa deles, vru mmm, simulava a ignição e transportava passageiros elegantes do Hotel Nacional, vrum, Leblon, Copacabana, Ipanema, Barra, shoppings, compras, vrum, vrum, avenida atlântica, praias, perfumes, mulheres de pernas cruzadas, lábios, vru mmm, sedas pretas, brancas,

saltos altos, e se cerrasse os olhos e, vruuum, acelerasse, o carro entrava numa avenida vazia, e tudo passava por ele, vrum, [...] Mas reizinho não estava ali nos púcaros do moro do Berimbal para brincadeiras. Era um observador profissional. E gostava de observar não daquela forma, do alto, o conjunto, toda a favela, os barracos, a multidão. Gostava dos detalhes. [...] Sentia-se sempre desorientado especialmente porque jamais prestava atenção nas ruas, caminhos, placas, referências. Observava apenas as pessoas. As mulheres. Os homens. As crianças. E os cachorros. E seu trabalho era exatamente este, olhar (MELO, 2000, p. 11-12).

Semelhante aos aspectos que pudemos destacar no tratar do *realismo indexical* em nossa citação à obra *Eles eram muitos cavalos* (2001), assim como, também, na modesta entrada a obra *A elite da tropa 2* (2010), em que demos destaque para as páginas do Twitter e a imagem de diálogos entre os internautas da página virtual. Vemos, através dos olhos de Reizinho, em matéria de “texto”, uma enumeração quase caótica de fragmentos da realidade, vestígios de lugares e pessoas, o próprio movimento espacial que o olho de Reizinho faz, lembra a câmera que filma a favela de cima. Tudo que é visto passa pelo filtro subjetivo do personagem em uma corrente que flui visceralmente ligada a lembrança da linguagem cinematográfica e da televisão com suas novelas e comerciais, temos uma sobreposição de planos, uma espécie de *montagem* onde se nota todo o aspecto geográfico e espacial em sobreposição aos afetos do olho por trás da câmera, Reizinho.

Notamos que estas *referências intermediáticas*, através de uma sintaxe “rápida”³⁶ e superficial, chega a lembrar o que temos em comerciais e cartões postais. Sendo assim, já é possível notar na citação, a presença da referência ligada a técnica *panorâmica* do vídeo. A passagem mostra a “Cidade Maravilhosa” percebida através da narração fugaz e oralizada que se tem logo na primeira tomada do livro ao mostrar de cima e em giro a dinâmica do morro do Berimbau, a subjetividade das personagens de *O Inferno* dão um *Fade-in* em vários cartões postais do Rio.

Portanto, há que se concluir: o destaque dado para as *referências intermediáticas* com *efeito do real* no realismo contemporâneo buscou antes de qualquer coisa estabelecer diálogos com a estética realista, incitando ainda sua reverberação através do exercício crítico dentro da obra de Patrícia Melo e também outras. Desta forma, destacamos certos elementos de respaldo estratégico para o seguimento de nossa finalidade metodológica para com o *efeito do real* – enquanto abdicamos de outros ao tratar da intermedialidade.

Tivemos como norte mais geral, estimular a produção de conhecimento em torno das estéticas realistas na literatura contemporânea e suas relações com outros universos

³⁶ Lembremos que Schollhammer relaciona o *realismo indexical* com uma escrita rasa, “uma redução radical do descritivo” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 140).

semióticos, como o jornal, revistas, as comunidades virtuais e/ou televisão, games (vídeo-jogo), etc – a partir de reflexões em tona da força disciplinar da midiaticização latente em imagens que chegam até nos no dia-dia, como foi para as personagens de *O Inferno* (2000) através de diversas referências e desejos.

2.3 O emparedamento midiático: rivalidade mimética e referências intermediáticas

Reizinho passou o dia se enroscando nos pensamentos, remexendo-se, contraindo o corpo na cama. Conhecer o pai aos doze anos, já imaginara tantas vezes o encontro dos dois, mas, agora, seria diferente. Realidade. Os dois, juntos, sim, na festa de aniversário. Caroline fora clara, mamãe tem uma surpresa para você. O pai, só podia ser essa, a surpresa. Pai. Não abraçaria o pai na frente dos outros. Porra. Aliás, não abraçaria o pai. Não diria nada, enquanto houvesse pessoas ao redor, ouvindo. [...] Vira na tv a propaganda de um vídeo com imagens de edifícios pegando fogo, de verdade, pessoas sendo resgatadas no mar, outras boiando, mortas após uma acidente de avião, um vídeo real, assustador, emocionante, disseram na TV, gostaria que o pai lhe desse aquele vídeo de aniversário. Gente morrendo de verdade (MELO, 2000, p. 77).

Temos acima um dos momentos que exemplificam o fascínio de Reizinho pelos aparatos midiáticos como TV, vídeos e câmeras, etc. É possível notar que desde a infância José Luís mantém uma relação de desejo e consumo de bens os quais vem a conhecer através da publicidade e do cotidiano no morro onde vive. Na vida adulta essa relação toma um desenlace muito peculiar, isso é algo que nos incita a ir mais afundo na relação mídia e Reizinho, essa convergência nos conduz para algumas entradas na teoria do desejo mimético elaborada por Gené Girard (2011).

Para tanto, faz-se justo observar que aqui não existe a intenção de proferir generalizações, pelo contrário, o que se propõe é a abdicação de uma tendência totalitária ou panorâmica. A complexidade desta empreitada pressupõe o trabalho com recortes específicos que podem dar indícios de uma leitura justificável, que incite a elaboração de outras tantas justificáveis. Notar-se-á, a partir de uma teoria mimética do desejo, como o protagonista veio a copiar os passos daqueles que antes tanto criticara sem atentar conscientemente para isso, além disso, é possível afirmar que a mídia teve um papel preponderante na formação de seus desejos; assinalamos que estes vieram a desbocar no que Girard convencionou chamar de *rivalidade mimética*.

Logo, a ideia de *emparedamento* aqui é vista como uma chave que percorre as relações de proximidade entre os agentes subjetivos os quais vêm a se inserir nas discussões sobre violência e reciprocidade como segmentos culturais, a partir de teorias sobre *o desejo*

mimético (GIRARD, 2011). A inter-relação *emparedamento* e *desejo mimético* em *O Inferno* (2000), enriquecem as possibilidades de discutir a violência e as relações de poder entre uma subjetividade marginalizada, Reizinho, e o aparato midiático e publicitário, sendo esses algo que não pode ser afastado, pois está presente nas relações sociais e engendra culturalmente os agentes (subjetividades) sociais como um todo.

Analisando a aproximação dos das personagens com seus objetos de desejo e disputa, é possível despertar para discussão do desejo mimético entre os segmentos marginais presentes na obra literária supracitada. Percebemos o desejo mimético constituir-se no meio social em que vivemos se o tomarmos segundo pensamento de René Girard, em que o verdadeiro segredo do conflito e da violência é a imitação desejanse, o desejo mimético e as rivalidades ferozes (GIRARD, 2011).

A disputa é algo que marca a vida do protagonista de *O Inferno* e de muitos outros personagens da obra, por isso, chegamos a inclusão desta instância; o desejo mimético, entre as categorias até agora elencadas entre as tendências do realismo contemporâneo. Ele também pode ser tomada como *rivalidade mimética*, que segundo defende Girard (2011), atua na frequência e na intensidade dos conflitos humanos pelo fato de desejarmos o que vem a ser desejado “por um modelo muito próximo de nós no tempo e no espaço, para que o objeto cobiçado por ele fique ao nosso alcance, nós nos esforçamos por tirá-lo dele, e a rivalidade é então inevitável” (GIRARD, 2011, p. 34).

Sendo uma refração das nossas relações cotidianas e de nossos agenciamentos afetivos na sociedade que empareda as subjetividades ante uma realidade de desejo, consumo e violência, que não pode ser afastada ou ignorada. A *rivalidade mimética*, vem apontar esteticamente para o *efeito do real* que aparece incorporado nas metáforas e no potencial semiótico desta rivalidade(s) presente na vida do protagonista e de várias outras personagens na obra *O Inferno* (2000).

Chuta, eles gritavam na quadra, Miltão correndo, jogando pelada com os meninos, [...] Miltão driblava, corria, ágil, esperto, quando se deu conta Reizinho torcia não apenas para o time de Miltão, torcia exclusivamente para Miltão. [...] Reizinho admirava a maneira como Miltão comandava a vida no morro, batendo e afagando, ameaçando e facilitando, amedrontando e socorrendo. Miltão era leal aos homens que estavam presos, soldados e gerentes de boca que haviam sido ‘capturados’ [...] Reizinho não compartilhava das ideias de Leitor. Mais que tudo neste mundo, gostava de se imaginar como uma peça de uma engrenagem, uma esfera poderosa, um sistema, uma força. [...] Traficantes do Rio disparam contra quartel, Tráfico movimentam quinhentos bilhões, Tráfico determina luto na favela, os jornais falavam de seu mundo, nas manchetes, com destaque, Onofre sempre lia as notícias para Reizinho. E havia também o estilo, o dinheiro, Honda, Mitsubishi, dólares, óculos espelhados, telefone celular, parabólicas, munição tracante, noites de funk,

churrascos, o jeito de andar, as gírias, Suzana (amante de Miltão), o respeito dos moradores, Rezinho se impressionava com aquilo (MELO, 2000, p. 105-106).

Temos acima as primeiras impressões mais latentes sobre o desejo mimético em Rezinho, elas afloram enquanto ele assiste o atual líder do morro jogar bola, vem a tona as mais íntimas relações e preliminares aproximações com o objeto desejado, a posição de líder no tráfico; embora Rezinho ainda não tenha atentado conscientemente para o fato, a *rivalidade mimética*, da qual nos fala Girard, já está instaurada. Notadamente, muito daquilo que vemos na imagem acima retrata os momentos de lazer e os objetos de desejo que um dia Rezinho virá usufruir quando líder no morro dos marrecos.

Segundo Girard (2011), quando um imitador – no caso Rezinho – se esforçar para garantir seus desejos, ou seja, arrancar do modelo – no caso Miltão – o objeto de seu desejo comum, “o modelo resiste, evidentemente, e o desejo torna-se mais intenso de ambos os lados. O modelo torna-se o imitador de seu imitador, e vice-versa” (GIRARD, 2011, p. 35).

Para ilustrar essa relação de dupla imitação que metaforiza uma certa reciprocidade a qual atua muitas vezes inconscientemente, e, em outras não, Girard usa a metáfora do aperto de mãos. Se um sujeito A estende a mão para B, e este por sua vez não lhe retribui da mesma forma, imediatamente A passa a copiar o comportamento de B, passando a recolher a sua mão, copiando a atitude daquele que deveria tê-lo imitado. O exemplo, pode parecer a primeira vista um tanto simplório, contudo, Girard usa inúmeros outros, ele procura deixar claro que seus estudos sobre a rivalidade mimética amiúde partiram da análise literária em clássicos como William Shakespeare e Miguel de Cervantes, passando pelos grandes nomes do realismo histórico como Balzac, Tolstoy, Stendhal, Flaubert, dentre outros conhecidos nomes do campo da filosofia como Michel Foucault.

Desta maneira, podemos situar que os estudos de Gené Girard, em *Violência e reciprocidade* (2011), procuram antes de mais nada responder a questão do elevado índice violência na sociedade partindo da afirmativa de que “longe de ser o que há de mais nosso, nosso desejo vem do outro”³⁷. Logo, é a partir da capacidade de imitar, intrínseca ao ser humano, que se instaura e se justifica a leitura da *rivalidade mimética* nas relações sociais e consequentemente em sua representação estética através de índices que apontam para realidade, traduzidos, portanto, em mais uma das tendências estéticas do realismo contemporâneo.

³⁷ Ibidem, p. 34

Na referida obra, Girard inicia por pontuar a existência de duas grandes diretrizes conceituais ao tratar da violência humana. A primeira, é política e filosófica, essa considera o ser humano naturalmente inclinado ao bem e atribui tudo que possa contradizer esse estado natural do ser às imperfeições da sociedade e a opressão das classes trabalhadoras ou populares pelas classes dirigentes. A segunda, lida com a violência a partir de uma perspectiva biológica, ou seja, no seio da vida animal que seria por natureza pacífica apenas a espécie humana é capaz da violência e de grandes atrocidades, Girard ainda destaca que atualmente procura-se identificar quais seriam os genes da “agressividade”. Segundo ele, essas duas tendências permaneceram estéreis, por isso ele vem a propor uma terceira diretriz para tratar da violência na sociedade: a imitação. Podemos, à grosso modo, afirmar que seu trabalho dialoga com a crítica antropológica e também filosófica fazendo uma ponte hermenêutica em suas observações na literatura realista.

Girard defende primeiramente que aos apetites e necessidades determinados biologicamente, as quais seriam comuns aos homens e outros animais, pode-se opor o desejo ou a paixão que seriam exclusivamente humanos. Segundo escreve, o desejo intenso se instaura a partir do momento em que nossas aspirações se centram em um modelo (ou *mediador*, como também definiu Girard) que nos “sugere” o que se convém ser objeto de desejo.

Desta forma, Girard acaba por instaurar uma crítica que rejeita à ontologia platônica da imitação, e, assim também, uma concepção filosófica e psicológica aristotélica que limita a ideia de imitação a mera cópia dos comportamentos externos. Segundo ele, a filosofia romântica e moderna “desprezam” a imitação, esse desprezo se fundaria em uma suposta impotência, por parte dos imitadores, para oferecer resistência ou oposição a seus modelos, logo, certos pensadores veem no mimetismo uma renúncia ao que seria uma autêntica individualidade. Algo bem próximo do que dissemos antes é: quando imitamos os outros, renunciamos a nossa personalidade própria. Girard vem a situar essa aceção da imitação como “mentira romântica” cuja versão mais celebre estaria no trabalho de Martin Heidegger, em *Ser e Tempo* (1927), onde a ideia de imitação (aristotélica) se opõe ao *Eu* autêntico (GIRARD, 2012).

Ao tratar mais especificamente do aspecto *reciprocidade*, seja essa boa ou má, como regra geral “a dupla imitação escapa aos observadores”³⁸ ou seja, não há necessariamente a prerrogativa de uma atitude puramente consciente de mimetismo, esse também se configura

³⁸ Ibidem, p. 43

inconscientemente. Girard assegura que a dupla imitação está em toda parte, mesmo operando sob sua faceta mais desinteressada, ela vem a gerar o mesmo tipo de conflito a partir de uma rivalidade fundada sobre uma tendência a supercompensar “a pretensa hostilidade do outro e, fazendo-o, reforça-la, sempre. Os indivíduos que ainda apouco trocavam gentilezas, agora trocam insinuações pífidas [...] sem que a reciprocidade jamais seja perturbada”³⁹.

Girard, ao debater sobre ideia de “mascarar a reciprocidade”, ainda vem a dirigir certa crítica a Claude Lévi-Staruss sobre as teorias da diferença. Sobre esse antropólogo, Girard afirma existir algo de precioso mais incompleto em seu trabalho. Segundo Girard é “preciso situar as diferenças no contexto das relações miméticas”, ele acredita que em termos de regras culturais, não é a diferença que vem definir a identidade dentro das relações humanas, mais sim a violência mimética que termina por aniquilar qualquer absolutismo atual da diferença, esse aniquilamento se dá pela “reciprocidade mimética que é verdadeiramente universal e que desmente o relativismo ilusório da diferença”.⁴⁰

Atravessada por sutis encontros sucessivos, nossas relações podem inflamar-se sem que ninguém atente conscientemente ou se sinta responsável por elas, além disso, essa reciprocidade que “desagua” na rivalidade é produto de uma colaboração. Portanto, essa reciprocidade nunca necessariamente vira a ser fruto de obras de sujeitos violentos, tão pouco vem a ser fruto de um instinto inclinado à violência ou agressividade como marca indelével de nossa natureza, uma vez que, “o desejo humano deve ser distinguido da necessidade ou do apetite, na medida em que os apetites são biologicamente condicionados, enquanto que o desejo é muito mais resultado da cultura” (KIRWAN, 2015, p. 47).

Michael Kirwan, em *Teoria mimética: conceitos fundamentais* (2015), procura a partir da teoria mimética do desejo, traçar um paralelo com a teoria das relações humanas, para tanto, adentra afundo em vários trabalhos de Girard afim de justificar o desejo como uma necessidade na cultura das relações humanas. Notadamente, por analogia, em nosso trabalho, viemos a assinalar que o desejo também aparece fundamento através da cultura das mídias. Como veremos mais especificamente ao tratar das relações intermediáticas, a questão do desejo na jornada da personagem Rezinho se instaura a partir de um mediador (midiático).

Segundo Kirwan, a natureza das relações miméticas pode ser ilustrada através da metáfora de um triângulo formado por sujeito, modelo (mediador) e objeto. Ele defende que a potencialidade da rivalidade mimética, entre sujeito e mediador, vem a depender da distância entre eles. Kirwan, ilustra a natureza da mediação a partir da metáfora de dois triângulos: se

³⁹ Ibidem, p. 34

⁴⁰ Ibidem, p. 49

pensássemos em triângulo mais alto, teríamos um maior afastamento ou distanciamento entre sujeito e mediador (ou, modelo). No caso oposto, se imaginarmos um triângulo mais achatado, haverá a maior possibilidade de os atores competirem diretamente entre si. A esses dois tipos de mediação, uma que lida com relações mais afastadas socialmente e outra onde os atores ocupam o mesmo espaço social que o modelo, Kirwan denominou mediação externa e mediação interna, respectivamente.

Kirwan destaca que “Girard vê no desenvolvimento histórico do romance” uma progressão da mediação externa para a mediação interna. Através do seu trabalho é possível destacar como os estudos que tratavam da mediação interna nos conflitos humanos tiveram seus primeiros destaques a partir do que se tem na literatura realista histórica/clássica. Podemos afirmar: a literatura realista contemporânea, sem dúvida serve de observatório na incidência da rivalidade mimética enquanto segmento cultural. Segundo nosso entendimento, a rivalidade mimética vem a nortear o entendimento das relações intermediárias na obra *O Inferno* através de variadas possibilidades, a rivalidade interna pela liderança é um dos pilares da obra, assim como a violência e o desejo.

Nem durante o período que estivera preso, Fake deixara de trabalhar para Zequinha. Semanalmente passava para o traficante as informações que Reizinho lhe trazia durante as visitas. [...] Sim, era informante, traía Miltão, mas José Luís também não estava traindo? E Leitor? E Biga? O próprio Miltão não traía Nobre? E Nobre não matara seu antecessor Josué. E Josué assassinara seu melhor amigo o Janjão. Eram todos traidores (MELO, 2000, p. 207).

Voltando a metáfora do triângulo mais achatado, resumidamente, na base do triângulo está presente o sujeito desejante ou imitador e também o objeto de desejo. No ápice do triângulo está presente o mediador ou modelo, aquele que “mostrou” que o objeto é desejável. É importante ressaltar que o modelo, o qual também pode ser visto como um obstáculo, segundo Kirvan, não necessita ser uma pessoa real.

Contudo, não é estritamente verdade que o sujeito sempre deseje algum objeto. O que realmente impele o indivíduo pode ser algo muito mais ilusório e impreciso: a busca de um estado quase transcendente de bem-estar, de autorealização, que vai muito além da posse de qualquer objeto. Girard observa essa distinção ou referir-se a dois tipos ou graus de desejo mimético: um é a mimese ‘de apropriação’ centrada num objeto específico [...] o segundo é o ‘desejo metafísico’, [...] anseio indeterminado, mas insistente de plenitude do ‘ser’ (KIRWAN, 2015, p. 62).

Nos estudos elaborados a partir das teorias miméticas, Kirwan destaca que em alguns romances analisados por Girard as paixões miméticas foram despertadas através da ficção, da

leitura literária para ser mais específico. Kirwan, destaca das apreciações em Girard o exemplo de Dom Quixote, mostrando como esse veio a imitar o herói de seus livros: o Amadis de Gaula. Já no caso de Madame Bovary, Kirwan destaca que ela passa a relembrar os casos de adultério que lera em seus livros, no momento de seu primeiro caso extraconjugal. Na obra de Patrícia Melo, temos uma passagem interessante que aponta para o desejo (metafísico) de plenitude do ser como destacou Kirwan, o destino da personagem Reizinho aparece também alicerçado por esse tipo de desejo, um desejo de plenitude, esse aparece a partir das referências midiáticas (seja na literatura, seja em qualquer outra mídia):

Desde que Leitor lhe contara a história de Lucky Luciano, José Luís mudara totalmente de atitude. Não queria ser simplesmente mais um líder de morro do tráfico. Reizinho ambicionava receber o título de ‘o maior comerciante de drogas da América do Sul’. Lucky estava lendo, é o homem que deu uma nova imagem à máfia, mais moderna, mais dinâmica. O cara começou como garoto de rua, e virou um grande nome da economia internacional. Foi ele que fez com que a máfia se transformasse numa máquina de fazer dinheiro. [...] José Luís ficara impressionado com as semelhanças entre sua trajetória pessoal e a do grande mafioso Salvatore Luciana: ele também fora um garoto de rua, e também matara o seu chefe, para acabar com a violência. E tudo que vinha fazendo ultimamente era exatamente o que Salvatore fizera na sua época áurea, conforme leitor havia lhe contado (MELO, 2000, p. 248).

A partir deste ponto, podemos situar as *referências intermediárias* no rol da mediação (ou modelo), e, justificar as relações de desejo que afloram em Reizinho ao longo de toda narrativa no que concerne a seu *emparedamento* através da cultura das mídias e da publicidade, somada a essa presença do desejo. É notável como a subjetividade do traficante desponta para uma leitura de segmento antropológico que vem a se inscrever dentro do panorama que Kirwan estabeleceu sobre os dois de mediação: interna e externa.

Quando ainda galgava os primeiros degraus no tráfico, a relação de José Luís com a mídia estava mais próxima daquilo que Kirwan apontou como mediação externa. A medida que ganhou poder e relativa fama, José Luís passa a interagir ainda mais com os aparatos midiáticos, portanto, a relação sujeito e mediador (no caso a mídia) passa a se estreitar, se inserindo no que se chamou aqui de mediação interna. Além disso, da passagem acima ainda é possível notar o caso da “mimese metafísica”, pois com a consolidação do poder e a posse de dinheiro, os desejos de Reizinho começam a se dirigir para um estado de plenitude do ser como lemos acima, ele já era o líder agora queria ir além.

Certamente, na obra analisada é possível concluir que vemos as duas proposições de mediação atuando através do um intercalamento ou sobreposição, e, assim também, notamos a presença dos dois tipos de relação mimética na obra.

O desfecho da obra se inicia quando um publicitário americano pede o aval de José Luís para gravar um comercial no morro. Desde esse momento, o *emparedamento* de Reizinho com a mídia toma um destino trágico, já que na mediação interna a distância entre imitador e mediador é afunilada, logo o potencial tanto para o fascínio quanto para rivalidade se apresenta. A partir daquele encontro Reizinho se expõe exacerbadamente, entra na mira da polícia através da publicidade midiática.

Dunga pedira que Negaço apresentasse o publicitário americano Rick Molzer para José Luís. Rick viera ao Brasil para fazer uma propaganda de refrigerante e queria usar a favela como cenário. O gringo só quer a sua benção, dissera Negaço. Leitor fora contra. O que vamos ganhar com isso? Não vale o risco. Daqui a pouco sai no jornal. Sou contra. [...] José Luís ficara muito envaidecido com aquele pedido para ouvir as advertências de Leitor. Alguém tão importante querendo conhecê-lo, um americano, pedindo permissão. Propagandas de televisão. Porra (MELO, 2000, p. 262).

A partir deste ponto José Luís mais transpareceu ainda mais seu fascínio pela mídia e por vários aparatos tecnológicos como a câmera de filmagem, aparelho que ele veio adquirir com intuito de fazer uma filmagem amadora. Notadamente, como vimos ao longo do texto, a mídia sempre estivera presente de alguma forma na vida do traficante, e ao menos durante certo tempo ela não trouxe nenhum tipo de conflito para Reizinho, ou potencial de rivalidade mimética. Contudo, o caminhar da narrativa e o avanço do nome “Reizinho” no mundo do tráfico, faz com que a distância entre o imitador e o modelo se estreite, dando vazio aos primeiros impasses oriundos da gradual aproximação do personagem e sua imagem publicitária através da mídia, essa passa a se referir a ele como o grande traficante do momento.

Por fim, contrariando os conselhos do amigo Leitor, Reizinho passa a acompanhar seu destacamento midiático muito entusiasmado, pois de certa maneira esse aparecimento na mídia também assustava possíveis rivais. A certa altura ele compra uma câmera e começa a filmar toda a favela e também o movimento do tráfico, as armas, os depósitos, e, enquanto filma vem sua prisão. Essa fora armada pela esposa. Reizinho é preso enquanto filmava um churrasco, e, curiosamente, o filme de sua câmera é usado para justificar a sua condenação jurídica.

3. POR UMA LEITURA INTERCULTURAL DO EFEITO DO REAL

“O hábito de dar uma dimensão concreta a ideias abstratas, é uma prática usual dentro da cultura africana”.

Harry Garuba.

O “Realismo”, em sua forma canônica ou clássica, embevecido de *desencantamento*⁴¹ em relação ao mundo, debruçou-se nas questões de exploração social e do pensamento racional vigente, característico do iluminismo. Afastando-se da sombra do sagrado, do fantástico ou maravilhoso, apresentava um posicionamento crítico à respeito de uma realidade que amiúde representava. Muitos nomes do romance moderno apresentaram em suas obras traços de observação e análise, que aos poucos foram se afastando das idealizações românticas e se atendo a posturas de realismo crítico como se pôde identificar nas obras de escritores tal como “Flaubert (1821-1880), Maupassant (1850-1890) e até mesmo Balzac, que endossavam uma visão crítica do mundo social” (JAGUARIBE, 2007, p.27), e aqui no Brasil o nosso ilustríssimo Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Raul Pompéia e tantos outros, passando pelo regionalismo da década de 30 e de 70 para chegar à contemporaneidade.

Se nos voltarmos as grandes narrativas dos costumes contemporâneos à burguesia do século XIX, podemos observar como estas passaram a dissecar as personagens na busca das causas naturais como raça, clima e temperamento, ou culturais: o meio e a educação para justificar a verossimilhança da obra (BOSI, 1994). Com uma linguagem transparente e objetiva, a produção literária desse realismo canônico apresentou-se, inicialmente, atrelada à cultura visual vigente (fotografia) e sua ideia de “captura” do real, como viemos apontando ao longo deste trabalho e ainda no tocante as referências intermediárias discutidas anteriormente. Mais tarde, com a consolidação da modernidade e sua cosmovisão peculiar, esse diálogo intermidial se estendeu ao cinema e a sensação de deslocamento espacial da imagem em movimento que lhe é característica, chegando a era da televisão e da comunicação

⁴¹ O sintagma “desencantamento do mundo” remete aos postulados de Weber; assim o sociólogo infere que à partir da Modernidade, com a racionalização, a evolução das técnicas no campo da comunicação e da ciência, ocorreu um relativo processo de ofuscamento das explicações “fantasiosas” para definir ou representar verdades da natureza ou das possibilidades do espírito humano. Na literatura do séc. XIX, tivemos um relativo desfocamento do “maravilhoso” ou do “fantástico”, que apresentavam, grosso modo, um deslumbramento pelo sobrenatural e as mudanças de estado equilíbrio quebrado e volta ao equilíbrio, descrevendo-se a narrativa na “passagemde um ou outro” (TODOROV. 2012. p.172).

de massa, estando, pois, o próprio realismo atravessado pelo pensamento racional vigente nas sociedades contemporâneas no que tange a ideia de produção material e produção de saber epistêmico.

Nos tempos de hoje, visto que esse diálogo entre mídias ou inter-artes não cessa, temos na pós-modernidade a incidência do processo midiático espetacularizado e mercadológico, temos um bombardeio de imagens e narrativas de escombros⁴² como uma tendência já consolidada na produção literária de cunho realista que, segundo a leitura comparada que se segue, traz incutida, salvo algumas exceções, as “chagas” dos grillhões do discurso progressista ocidental da modernidade como uma matriz de sustentação do *efeito do real* presente desde o realismo histórico, o qual, por finalidade metodológica, chamaremos de ocidental, devido ao apelo positivista calcado em sua estética.

Portanto, partindo de uma leitura deleuzeana sobre a *dobra*, onde o filósofo veio debater uma série de processos de subjetivação, viemos promover uma discussão comparada sobre o realismo contemporâneo brasileiro – em seu aspecto tecnológico e racional – e o realismo em outras culturas, especificamente as africanas. Este exercício se apresenta através de uma produção discursiva que, à princípio, propõe uma análise comparativa que pousara o realismo ocidental de um lado e o *realismo animista*⁴³ (GARUBA, 2012) de outro. Sendo o intuito deste capítulo dialogar, mesmo que a título de modesta apreciação, com a lógica intercultural do *realismo animista*, afim de discutir o materialismo cultural, enquanto processo de subjetivação em nossa contemporaneidade. Visto que: a tendência animista também vem a atravessar o *efeito do real* através de processos de subjetivação da narrativa em um mundo “globalizado”.

Notadamente, o supracitado efeito, sempre esteve presente no realismo das sociedades imperialistas marcadas pelo cientificismo cultural e tecnológico e seus desdobramentos intermediáticos e semióticos na arte, logo, podemos citar o realismo histórico/clássico como “celeiro” estético do pensamento moderno eurocêntrico. No entanto, a ideia desse efeito também se enquadra segundo a variante cultural, como advertiu o próprio Roland Barthes ao propor este conceito, o que vem a justificar nosso movimento com o realismo em outras culturas.

Neste último capítulo, viemos debater este ponto de vista: a forma realista de narrar apresenta a necessidade de ser enxergada a partir de uma conjectura que desloque a

⁴² Entenda-se como a ideia de uma escrita fragmentária, de uma sintaxe rasa, emuladora de uma sensação de deslocamento espacial, oriunda de seu diálogo com outras linguagens e seus suportes de representação e fluidez.

⁴³ Terminologia de base histórico-anropológica apresentada pelo professor e pesquisador nigeriano Harry Garuba.

centralidade do conceito de *efeito do real* para além da clausura estética e epistêmica eurocêntrica, calcada na pulverização do imperialismo cultural no que tange a relações materialistas ou tecnológicas a exemplo das que marcam a obra *O Inferno*, e dirija nossas reflexões para além. Para uma leitura multiculturalista e descentralizada/policêntrica do *efeito do real*, o qual é representado nas artes na era da “globalização”, marcado amiúde pela presença do pensamento das tradições populares e da cultura de massa.

Esse triângulo de interpelações supracitadas converge para uma produção que se endereça à esfera de abordagem crítica do realismo fazendo uma ponte com as relações de aspectos imateriais calcados na memória ou tradições populares como efeito desse *real* inapelável. É inquietante como o realismo tradicional – ocidentalizado – aparece voltado para os aspectos positivos e materialistas do progresso, sustentados a partir de aparatos conceituais, legitimados por um certo discurso de poder. Por isso, vemos que certa demanda da teoria literária veio tradicionalmente cristalizar uma diferença entre os realismos calcados no olhar positivista em contraste com outras narrativas que mesclam o realismo a uma potência de imagens metafóricas as quais apontam para as tradições diversas ou misticismos das culturas ameríndias, africanas e outras mais, através de produções subjetivistas que falam de sua realidade.

Para essas estéticas (ditas narrativas fantásticas, mágicas ou do maravilhoso), convencionou-se, *mutatis mutandis*, apontar um tipo de verossimilhança diametralmente oposta a estética da Escola do Realismo, o qual refrataria *a vida como ela é*. Conclui-se afirmando que: a partir dessa observação levantada, a estética realista em sua potência metafórica representativa do *efeito do real*, deve vir a ser interpelada a partir do diálogo intercultural entrecortado por reflexões sobre a questão da subjetivação – condensada nas memórias, tradições culturais e superstições dentro da obra, e também na própria tessitura da obra.

Logo, em nossa leitura *efeito do real* vem a sustentar não apenas uma estética que metaforiza uma sociedade plena de apego a tecnologia, calcada no pensamento materialista ocidental e no discurso positivista do saber epistêmico ocidental, além disso, ele pode representar o aspecto de uma sociedade marcada pela tradição e subjetivismo de suas crenças, por sonhos de consumo e pelo subjetivismo que metaforiza uma coletividade em tensão de resistência, assim pode operar por meio de metáforas. De certo que essas instâncias se sobrepõem, ou se desdobram, em um realismo que através de metáforas e/ou referências a realidade material, vem a ser capaz de dizer o *real*, de apontar diretamente para ele dando ares concretos a “coisas” imateriais.

Se pensarmos em uma leitura universalista do *efeito do real* entra em cena o esmagamento de fronteiras que separam o erudito e o popular, pois interagem a realidade e as fantasias ou quaisquer superstições sensitivas como é muito comum observar em narrativas marcadas pela presença do realismo e suas conotações insólitas: fantástico, barroco, maravilhoso, por exemplo.

A tendência animista presente em algumas literaturas africanas, nas hispano-americanas e também ameríndias sugere não a ideia do rompimento e separação, mais sim uma relação de fronteiras que “não separam, mais traduzem”, muitas formas de resistências culturais.

Na obra, *A dobra: Leibniz e o barroco* (2012), de Gilles Deleuze, ele principia com a seção *A dobra que vai ao infinito*, o filósofo pontua que existem duas direções de dobras, as “dobras da alma” e as “redobras da matéria”, Deleuze vem a falar em dois planos ou dois andares, sendo eles o da alma e o da matéria e da relação entre esses.

Em seu caminho retórico ele se prostra sobre a questão barroca dos contrastes e essa supracitada questão de duas naturezas, a da alma e a da matéria. Segundo Deleuze, esses dois andares se comunicam, ele afirma que cada andar é composto por um labirinto e que eles de certo modo se comunicam embora estejam separados, ele ainda acrescenta que o andar de cima é isolado do andar de baixo. Deleuze afirma que algumas aberturas que existem no andar de baixo desencadeiam, por intermedeio de pequenas fissuras ou curvaturas, oscilações na extremidade superior.

Na seção, *A casa barroca*, Deleuze desenvolve e explica a metáfora dessa casa barroca, a qual é fechada em cima, e, na parte de baixo, vem a existir janelas por onde flui as linhas ou curvaturas; a imagem da casa mostra essas linhas chegarem ao andar superior e se confundirem com o “imaterial” de cima. Essa metáfora vem a incitar um exercício crítico desconstrutivista apontando noções que embora contrastantes não seriam necessariamente distintas ou desligadas, ela fragiliza certas noções de fronteira. De certo que Deleuze está a dialogar criticamente com o pensamento cartesiano e sua noção de totalidade da verdade alcançada através de um método – lembrar os passos e a metáfora da casa cartesiana – elaborado através do saber empírico e confirmado por uma lógica racional vingente.

No próximo ponto, *O andar de baixo: matéria, forças elásticas, molas*, Deleuze passa a buscar exemplos e discutir a ideia das relações as quais se baseiem em fronteiras e cristalizadas definições. Nesse segmento, o discurso gira em torno de uma questão já notada por Leibniz que é o quesito “curvatura do universo”; como esta curvatura flui e o que a impulsiona. Em Deleuze temos um desdobramento dessa questão. Como filósofo da

imanência que é, Deleuze pensa esta curva e suas relações em termos de movimento e divisão infinita, ou seja, na relação com a multiplicidade de direções. De fluidez da matéria, do seu movimento fenomenológico, do subjetivismo e de sua produção como saber. Logo, ele afirma que tal qual conforme é em cima, “fluido”, em baixo também a matéria se torna fluida. Ele afirma “Portanto é preciso dizer que um corpo tem um grau de dureza assim como um grau de fluidez” (DELEUZE, 2012, p. 17).

Expondo metaforicamente esta fluidez da matéria, e expondo o impasse cartesiano da fluidez absoluta, assim como também, da rigidez absoluta do pensamento, Deleuze diz que os sólidos se dividem de maneira infinita, mas não em infinitos pontos como um punhado de grãos de areia e sim em infinitas *dobras*. Deleuze afirma “sempre há uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna”⁴⁴. Para sedimentar esta afirmação o filósofo intenta tornar claro que o mecanismo da matéria é a mola.

Ele afirma que dobrar não se opõe a desdobrar, trata-se de “tender-destender”, ou seja, de movimento, de descentralização de pontos fixos, como por exemplo, uma noção de realismo que se apegue a uma representação da realidade calcada apenas em princípios empíricos e dedutíveis do pensamento.

Notadamente, um realismo como o de *O Inferno* é “calcado” esteticamente pela relação intermediária com as tecnologias visuais, e também como os valores culturais fomentadores da materialidade e do consumo. Este aspecto tecnológico pode vir a ser algo um tanto contrastante a outras escrituras de cunho realista contemporâneas, as quais vem a sustentar elementos da imaterialidade através da marca da memórias e do resgate de tradições como as que se tem em obras como *Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves, *Becos da memória* (2006) de Conceição Evaristo, ou também, na obra já citada de Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1997), e também marcadamente em sua obra mais recente, *Desde que o samba é samba* (2012), a qual se apresenta singularmente atravessada pelo peso histórico do desenvolvimento dos morros, do samba e da cultura africana nas comunidades do Rio de Janeiro.

Essas obras são todas marcadas por um longa memória, essa tendência é muito distinta da memória de curto prazo presente na saga de Reizinho ou do matador Maíquel, onde a narrativa ofusca uma série de elementos presentes culturalmente nos morros como as tradições, as culturas populares e os terreiros, etc. Em, *O Inferno* (2000), a memória (curta) é voltada apenas para o momento sem questionar-se historicamente sobre nada, a narrativa é

⁴⁴ Ibidem, p. 18

muito substancial em apresentar as misérias sociais de maneira exotizada e pasticheira circunspectas a égide do protagonista. O tom de denúncia social, embora presente, está um tanto ofuscado pelo brilho e respaldos dado aos personagens e suas relações pessoais.

Fake relatava animado o seu encontro com Gray, quero um amigo de um primo de um descobridor de rappers. Profissional. Gray vai me abrir os canais. Não vou passar a vida aqui, ouvindo rap. Vou fazer rap. Criar. Quero fazer um rap que fale de coisas pontudas, chifres, lamentos, paquidermes, gritos. Naquele momento, Reizinho percebeu que não estava nos planos de Fake, jamais seria convidado para a banda. Minha mãe, imagina, disse Fake, minha mãe queria que eu fosse meganha. Imagina, meganha. Um dia meu pai falou, polícia hoje, Creusa, polícia é boa para matar e roubar. Sai dessa Creusa. Quero que meu filho sirva ao país, minha mãe dizia. Ela é tontinha minha mãe. Baiana ingênua, coitada. Não sabe nada, minha mãe. Mas vou servir ao país, conforme o desejo dela. Rap é coisa muito séria, disse Fake. É um gesto político, brother, você mostra a galera a realidade das coisas. Guerras. Você faz denúncia. Violência. Você critica. Lama. Mostra as feridas. Desigualdade social. Isso é rap. (MELO, 2000, p. 78)

Para Reizinho, era máster chegar a ser o maior traficante da América Latina, a obra toca as questões da desigualdade social, mas nunca se questionando historicamente sobre o que levou as pessoas da favela a viverem naquela condição de desvalidos e marginalizados, estando a narrativa centrada basicamente em mostrar o caminho as escolhas do protagonista como naturalmente determinadas, ou em outros dizeres, naturalizadas.

Dando continuidade às discussões iniciadas a partir de Deleuze, em seção seguinte, *Organismo e forças plásticas*, o filósofo objetivou esclarecer mais profundamente o fato de não estar tratando de oposições e sim de processos de tender-destender, por isso, ao falarmos de materialidade e imaterialidade nesta seção terceira em conta a prerrogativa de uma relação dialética entre elas. Em vista disso, viemos sugerir a relação do *efeito do real* com a proposição da casa barroca deleuzeana, objetivando discutir sobre o que podemos pensar em termos de uma *dobra do efeito* a partir de um diálogo com o intercultural. Contudo, apenas se detendo no romance de Patrícia Melo, vemos que esse se torna inviável para falar de tantas tendências do realismo, e mais especificamente o aspecto animista que marca muitas obras que hoje tratam da favela e fazem falar a voz do subalterno, de suas heranças e histórias de resistência através de um realismo entrecortado pelo subjetivismo estético em sua linguagem. O romance de Patrícia Melo como se pode perceber, trata-se de uma obra que apresenta um realismo centrado ainda na tradição clássica do romance realista europeu, além disso, como destaca Beatriz Rezende ao tratar dos textos de Patrícia Melo:

Ao criar, porém, no posterior (livro) *Inferno* o relato de um jovem traficante das favelas do Rio, a autora termina se perdendo, ao buscar dar conta realisticamente de cotidiano por ela pouco conhecido, repetindo a mesma narrativa do narcotráfico carioca repetido pela mídia (RESENDE, 2008, p. 37).

Em vista dessa limitação já observada por Resende, e também pela constatação de que o realismo de Patrícia Melo deixa escapar algo de muito importante culturalmente dentro das favelas do Rio (como a cultura africana), nos deixaremos agora entrar em cena obras que traduzam o que se pode entender como tendência animista. Este aspecto envolve narrativas as quais também tratam da favela, fazendo transparecer além da violência e materialismo, os aspectos subjetivos que compõe o cotidiano daquela realidade.

Deleuze afirma “inorgânica e orgânica, é a mesma matéria” (DELEUZE, 2012 p. 20) mas não são as mesmas forças ativas que se exercem sobre ela. Segundo Deleuze, “o essencial não está aí. O essencial é que as duas concepções têm em comum conceber o organismo como uma dobra, dobradura ou dobragem originais”⁴⁵ Deleuze conclui afirmando que a dobra inorgânica é sempre direta ao passo que a orgânica é indireta, desta ideia, da simultaneidade ou multiplicidade na dobra, viemos a justificar o diálogo intercultural e propor a leitura desse efeito sustentador do realismo como uma dobra, ou seja, como um movimento dialético capaz de abarcar segmentos estéticos subjetivistas e também materialistas através do diálogo intercultural.

A partir da perspectiva da *dobra*, apresentamos um movimento para o realismo capaz de sustentar tanto os traços e valores culturais ocidentalizados calcadas no discurso do progresso e do valor de uma representação apolínea da realidade, quanto os valores imateriais ou animistas de nossa própria cultura, à guisa do que temos na obra do escritor moçambicano Mia Couto, *Contos do nascer da terra* (2014), e, guardadas respectivas peculiaridades, também na obra de escritores brasileiros contemporâneos como Paulo Lins, Ana Carolina de Jesus, Ana Paula Maia entre outros, os quais através da memória, da tradição ou misticismo, resgatam as subjetividades através de aspectos imateriais e traduzem os valores culturais de nossa realidade tecendo amiúde uma crítica de cunho histórico e também cultural, um levante da tradição popular dentro da contemporaneidade desestabilizando certas comunidades de sentido estabelecidos.

Essa proposição desperta para justificar que o realismo ocidentalizado e seu efeito sustentador pode ser pensado na *dobra*. No movimento da dobra a ideia de *efeito do real*

⁴⁵ Ibidem, p. 25

também vêm a traduzir, sem se deter uma estritamente em uma noção de realismo fantástico ou realismo mágico, as superstições e subjetividades.

No último ponto de sua obra, *A elevação das almas racionais e suas consequências orgânicas e inorgânicas*, Deleuze tem o objetivo de deixar claro a razão de que num andar superior existe algo que se dobra, um lado que aparece, mas não é visto, em outras palavras, existe uma ligação ou uma brecha de comunicação entre esses universos distintos, é onde “um animismo se liga ao organicismo [...], não há só o vivente em toda parte, mas as almas estão em todas as partes da matéria” (DELEUZE, 2012, p. 27). Ele afirma que no andar inferior há almas, mas que algumas delas são chamadas a tornar-se racionais e portanto “mudar” de lado. Esse mesmo princípio vale não apenas para as almas racionais, alerta Deleuze, mas para as próprias almas animais ou sensitivas, dessa ideia, advém este diálogo do *efeito do real* com a tendência subjetivista que se apresenta na literatura do realismo animista africano, ameríndia e também na brasileira.

Através de um movimento comparado estamos a perseguir algo muito próximo do que vem a dizer a epígrafe desse capítulo sobre “dar uma dimensão concreta a ideias abstratas” (GARUBA, 2012, p. 244), vindo a pôr em cheque um certo ranço colonial traduzido através do saber epistêmico e racional cartesiano concedidos unicamente através do uso da razão e da ciência como forma de definir uma verdade como realidade, vindo legitimar uma produção cultural hegemônica e polarizada através de uma estética que traduz certa noção paradoxal de identidade.

A conjuntura estética do *realismo animista*, vem a nos mostrar como mudanças nas condições culturais na era da globalização propõe o abandono das centralidades epistêmicas em favor dos processos teóricos transculturais que veem reconfigurando velhos modelos estéticos culturalmente centralizados, uma noção cristalizada do que vem a ser um potencial “realismo” de determinada obra é uma dessas centralidades.

Estamos nos voltando à apreciação de uma estética representada por obras que proporcionam uma força narrativa capaz de empreender um levante ao propor certos questionamentos sobre os realismos estéticos ocidentais e a força disciplinar que lhes são contemporâneos, e assim também, a própria teoria literária que trata das variantes do Realismo – enquanto movimento literário – tanto em África(s) quanto no Ocidente.

A estética animista se mostra atravessada por uma inteligência cultural capaz de abarcar, traduzir e explicar o mundo a partir da memória, da cultura e da subjetividade presente como metáfora de uma coletividade. Portanto, não somente através do apego restrito ao *cogito*, ao *sense data* e/ou ao saber epistêmico colonial ligado à mola propulsora do

espírito positivista do valor do trabalho científico e da materialidade do objeto/ mercadoria que se produz com valor simbólico, indenitário e cultural a partir da modernidade.

Acreditamos que a forma realista de narrar apresenta a necessidade de ser enxergada a partir de uma conjectura que desloque a centralidade do conceito de Realismo para além da clausura estética e epistêmica eurocêntrica, calcada na pulverização do imperialismo cultural, e dirija nossas reflexões para além, como já foi dito. Desloque para uma leitura multiculturalista e descentralizada/policêntrica do *efeito do real*, que é representado na literatura na era da “globalização”. Pensar-lhe-emos a partir de outros campos intersemióticos e outras culturas. Concebendo relações gerais e apontando singularidades, para tanto a cultura das mídias e a produção (trabalho) de subjetividade que a sustenta entra em perspectiva com um aspecto tecnológico e disciplinar marcado em nossa cultura Ocidental. Notando que, além disso, o *efeito do real* que sustenta o realismo pode ser desdobrado de uma leitura da realidade a partir da memória e da tradição como é tão comum nas literaturas africanas e outras mais.

O *efeito do real*, em sua faceta animista, também vem a aparecer comumente naquelas narrativas as quais se convencionou chamar *romance histórico*. Podemos lembrar aqui o trabalho de Gyorgy Lukács, *O romance histórico* (1955), que vê o realismo não como escola, ou seja, como uma fôrma ou molde instituído através uma estrutura estética capaz de tratar do real, mas como fôrma literária que vem se reelaborando com o passar do tempo e que reconstitui o homem em sua vivência e também em suas relações sócio-históricas. Obras como *Um defeito de cor* (2006), ou que se aproximem dessa formação literária, como será o caso de *Quarto de despejo* (1960)⁴⁶, dentre outras, podem exemplificar esses aspectos subjetivistas como *efeito do real*. Obras de forte apelo intercultural, elas dialogam com o aspecto animista através do resgate da memória e da tradição como temos em *Desde que o samba é samba* (2012) de Paulo Lins que apresenta um levante histórico da formação dos terreiros e escolas de samba nos morros do Rio de Janeiro.

Portanto, essa leitura anti-imperialista e intercultural, pode nos situar em um entendimento do *efeito do real* lido em consonância com outras inteligências culturais e suas representações de realidade que lhe sejam coetâneas. Por isso, a estética do realismo contemporâneo incita uma reflexão que contemple algo maior, ou seja, algo que não se detenha na perspectiva de um pensamento crítico cristalizado do realismo – sob a perspectiva primeira do conceito de Roland Barthes, o *Efeito do Real*⁴⁷ – desprezando potenciais manifestações subjetivas ou imateriais que sustentem esse efeito. Por fim, é possível destacar

⁴⁶ Além do aspecto histórico converge uma escrita de si como performance (aspecto autobiográfico).

⁴⁷ Primeira acepção do efeito, calcado ainda na ideia de captura do real através da representação.

que certos elementos da crítica pós-colonial que se fazem capazes de contradizer certas leituras mais dogmáticas do realismo e sobre o que se entende por *efeito do real* na contemporaneidade, entram em pauta.

3.1 Realismo Animista: efeito do real como processo de subjetivação

Algumas das mais fervilhantes linhas de estudo sobre a natureza dos gêneros literários tem como cerne a bacia semântica do insólito: o fantástico, o mágico, o imaterial, o grotesco, o sobrenatural, na narrativa literária. Desde séculos passados, muitas correntes teóricas vêm apontando como estas estéticas que mesclam o subjetivo com a realidade envolvem grande potencial de crítica social através de suas metáforas sobre a realidade. É notável observarmos, como essa bacia semântica nos aponta para uma oportuna perspectiva de classificação, quanto ao gênero realismo, para algumas obras literárias escritas no âmbito das literaturas mundiais de Língua Portuguesa e também ameríndias que podem ser consideradas obras marcadas pelo *realismo animista*.

A partir de uma leitura do *realismo animista* na obra do escritor moçambicano Mia Couto e em outros escritores, é possível vislumbrar aspectos sócio-culturais e históricos de África(s) como agentes do saber tradicional, os quais através de uma estética descentralizada se chocam com os mecanismos disciplinares do imperialismo cultural na era da “globalização”.

Notadamente, a finalidade geral do nosso argumento vem a ser deslocar a ideia fixa do que seria o realismo literário em um mundo “globalizado”; deslocá-lo da visão que o define sob a égide de centralidades epistêmicas e referências miméticas da estética colonialista eurocêntrica e seu engodo positivo-iluminista. Um levante contra o saber disciplinar ocidental o qual sustenta uma visão cristalizada sobre o realismo, instiga dirigir nossa reflexão para pensar o que vem a ser o *efeito do real* dentro do circuito mundial e policêntrico da literatura (realista e variantes), percebê-lo como um produto de peculiar distinção dentro de cada cultura em que ele se manifesta.

Para o fechamento desta chave de leitura que pousara o Realismo ocidental de um lado e o *realismo animista* de outro, chegar-se-á, mesmo que a título introdutório e de razoável apresentação, à lógica anti-imperialista presente no *realismo animista*, terminologia de base histórico-antropológica que pode nos conduzir à apreciação de uma nova estética

elaborada por obras, que proporcionam uma força narrativa que metaforiza o levante contra a disciplina estética ocidental através da incidência frequente e intencional do plano sobrenatural (animista) sobre uma realidade natural artisticamente representada em muitas narrativas africanas e hispano-americanas.

Assim sendo, o corpus a ser brevemente visitado, a saber, *Contos do nascer da terra* (2014), de Mia Couto, será o *locus* que nos proporcionará a condição de nossas análises para apreciação dos levantes teóricos sobre os deslocamentos e descentralizações em torno do conceito do *efeito do real* na literatura de outros continentes.

Nesse ínterim, far-se-á uma abordagem crítica sobre as propostas e temas de resistência nesta obra. Notadamente, temas de resistência e denúncia das condições sociais são encontrados muito comumente presentes no cânone realista ocidental, e por analogia, nota-se que se manifestam também no *realismo animista* guardadas as respectivas peculiaridades de cada tipo de realismo literário.

A terminologia⁴⁸ cunhada por Roland Barthes, o *efeito do real*, nos fornece uma inquietação se pensarmos, por analogia, a ideia deste efeito visto a partir de uma outra polaridade, ou melhor da multipolaridade, para ser mais direto, afastado do discurso colonial justificador de um realismo apenas calcado na ideia da representação do “real”; podemos pensá-lo também como um efeito visto sob um outro julgo epistêmico e regras representativas e culturais, e ainda formas estilísticas que estão incorporadas nas literaturas mundiais marcadas pela abstração e por metáforas que apontam para a realidade promovendo a denúncia social de forma bastante consistente e consciente.

O *realismo animista*, tem em sua proposta de resistência, o resgate de valores históricos presentes no inconsciente simbólico de um povo ligado a tradição, mesmo o mundo estando a “viver” sua “dita” pós-modernidade. Na estética animista, temos um tempo presente, contemporâneo, como transpassado pelo imaterial e simbólico de suas tradições seculares e como forma de resistência.

Um texto de relevância é destacado muito positivamente pela crítica como uma cara reflexão à respeito da consolidação do pensamento animista como marca ancestral presente no interior das elaborações estéticas de cunho realista em algumas literaturas africanas, trata-se do ensaio intitulado *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da*

⁴⁸ Para Barthes o efeito consiste de um detalhamento aprimorado da ambientação, que apesar de irrelevantes ao enredo, é fundamental à construção da verossimilhança realista, caracterizadas, grosso modo, pela análise exaustiva das consciências, descrições minuciosas das naturalidades e panorâmicas espaciais, bem como, a conformidade existente entre as regras culturais da representação. Um esclarecimento mais aprofundado, ver o ensaio clássico de Roland Barthes onde é claramente apresentado o “*El efecto de lo real*”. In: *Realismo, mito, doutrina o tendência histórica?*. Buenos Aires, Lunaria, 2000.

literatura, cultura e sociedade africana (2012)⁴⁹, escrito pelo professor e antropólogo nigeriano Harry Garuba.

Termos como “reencantamento” e “inconsciente animista” que são discutidos por Garuba, dão a propulsão teórica que nos desperta para a afirmação de uma resistência das literaturas africanas em relação ao código estético ocidental de alcance global, que tem sua filiação no modo imperativo da racionalidade onde atua uma gestão política de submeter à realidade e a produção epistêmica que lhe é coetânea a um único regime de saber. Regime baseado em fronteiras que separam as verdades (reais) justificadas por uma disciplina de poder epistêmico, de outras “verdades”, ou representações artísticas destas, as quais estariam alojadas no extremo oposto, pois estariam atreladas a tudo que possa constar como pertencente ao rol do maravilhoso, espiritual, fantástico, e outros desdobramentos mais. Rotulados como pertencentes a um dado universo ilustrado que pode ser posto em oposição ao olhar racional do ocidente, como já foi observado por Max Weber, quando este vem a tratar da ideia de desencantamento do mundo. Segundo Garuba, muitos críticos de literatura africana, os quais tratam o realismo africano, sob a égide epistêmica do maravilhoso – ou seja, sob o viés da episteme ocidental –, costumam ressaltar em tom de crítica a relevância dos posicionamentos de Weber em suas análises.

A leitura de Garuba deixa claro que os elementos mágicos tão comuns às sociedades africanas dizem respeito a questões culturais e também a um pensamento estético o qual incorpora a vida real aos elementos que concernem a uma subjetividade cultural, esses vêm transgredir uma identidade estética racional imposta pelo colonialismo epistêmico, ou seja, os elementos imateriais são concebidos como realidade “real” e não fantástica ou imaginária. Um nome de relevante contribuição para a questão do encantamento/desencantamento na literatura de gênero fantástico é Tevetzan Todorov, em obra intitulada, *Introdução à literatura fantástica* (1975). Nessa obra, Todorov elabora um estudo acurado das características do gênero fantástico e a elasticidade do conceito de fantástico, observando como este assume formas distintas, conforme a cosmovisão do escritor e sua localidade geográfica e histórica.

Em toda coletânea de *Contos do nascer da terra* (2014) de Mía Couto, é possível encontrarmos a presença e predominância de uma ligação subjetiva entre o material e as energias cósmicas, fenômenos que se integram ao mundo das personagens, elas aparecem

⁴⁹ Título original “Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society”. In: *Public Culture*, volume 15, no. 2, p. 261-285.

atravessadas por essa realidade⁵⁰, visto que, isto já foi por muitos estudiosos nesta questão, e sob variadas abordagens constatado: no imaginário mítico africano, a natureza corrente dos acontecimentos está calcada nas tradições religiosas, ligação com os antepassados e a manifestação sobrenatural das forças que existem na natureza. Em decorrência disso, vários escritores e críticos africanos sugeriram um novo termo para conceituar sua literatura – o Realismo Animista. Terminologia que foi proposta por Pepetela (1997) para tratar do que se fazia nas literaturas africanas, as quais regatavam o aspecto da tradição, e que Garuba, a partir de uma abordagem sócio-antropológica, vem a asseverar que as histórias e memórias materializadas nas literaturas africanas, buscam resignificar e também acentuar as possibilidades de relação entre a tradição animista e o saber da pós-modernidade.

No conto, *O não desaparecimento de Maria Sombrinha* (2014), temos a história sobre um velho que nota que sua neta, Sombrinha, está a diminuir de tamanho a cada dia. Para o velho, não apenas a menina, mas o mundo parecia diminuir. A garota mal tinha chegado à adolescência quando os familiares notaram que estava grávida. Ao dar a luz todos repararam na bebezinha que apresentava uma forma peculiar na barriguinha, espantados todos concluíram, “em tremente arrepiação: a recém-nascida está grávida!” (COUTO, 2014, p.13). A partir daí, foi que o resto da família atentou para aquilo que o velho já tinha falado, os familiares notavam claramente como Sombrinha, a mãe, agora estava a encolher ao tamanho de sua filha. Quando já de toda desaparecida, todos dando por perdida a menina Sombrinha, o velho entra na sala e de súbito fala: “Sombrinha, que faz você aí nessa poeirinha? ”.⁵¹

No desfecho do conto, é notável, como o aspecto indelével da memória metaforizada na figura do velho se agiganta, visto que, quando atentou para o encolhimento de Sombrinha, a família, à princípio, desdenhou da “tal ideia do velho”. Os parentes do velho alegavam que aquilo que estava acontecendo não era um encolhimento das coisas e sim era o mundo “que estava a aumentar encurralando a aldeiazinha”⁵². Esta explicação é sugerida pelos familiares como uma razão lógica e empírica dos acontecimentos. Contudo, o velho desdenha, e no final apenas ele é capaz de enxergar a natureza e presença de Sombrinha a qual diminuiu tanto que chegou a sumir dos olhos de todos, e, contudo, permanece na poeira e além disso na memória.

Percebemos como é latente o peso da tradição no conto, no final é o pensamento da tradição que se interpõe ao entendimento de uma concepção de realidade circunscrita apenas

⁵⁰ É importante salientar que este termo “realidade” como agora usado é dirigido a uma visão animista da realidade, é uma realidade vivenciada através das formas tradicionais e culturais de contar ou representar sobre a realidade em muitas sociedades africanas.

⁵¹ Ibidem, p.14

⁵² Ibidem, p.12

ao senso da razão e/ou por aquilo que pode ser empiricamente constatado. Segundo Garuba (2012), ao se tratar da fusão do material e do metafórico que a lógica do animismo sugere, será importante notar que os elementos imateriais assumem uma existência própria na narrativa, ou seja, um efeito de *real* peculiar à tendência animista; esse descende em certo grau de uma cosmovisão tradicional, tendo em vista, que esta visão animista se funde ao plano do *real* e também das vivências históricas (memórias/tradição) contemporâneas que se reproduzem e se naturalizam nas práticas sociais das sociedades africanas e outras mais.

É notável uma articulação entre o real, o histórico e o mundo espiritual neste conto de Mia Couto, muito nos interessa os apontamentos que uma observação sobre a produção dos efeitos políticos do animismo, latente neste conto, nos revela. O embate de forças entre o tradicional e o moderno, entre o poder colonial e a resistência que opera através da peculiaridade do traço cultural presente nos discursos que estando alicerçados na mistificação, ainda assim possuem um *efeito real*, e, (como apelo à resistência) dão relevo a temas que despertam para um levante cultural da tradição dentro da modernidade, assim como, para um acerto de contas com a forma ocidentalizada de representar a realidade como ela é.

No *realismo animista*, o efeito de realidade que se tem não é refratagem de um *materialismo cultural* como observou Raymond Williams ao tratar das representações artísticas categorizadas por ele como realistas, não. No *realismo animista* o que se pode observar é um deslocamento na concepção de “real” que tem que ser pensada *à priori*, visto que, para se falar dessa forma outra de realismo estético, a concepção do que é real ou não, tem que ser ponderada a partir de uma cosmovisão que leve em conta o que Garuba observou como a presença do *inconsciente animista*⁵³ o qual opera no pensamento, ele é “incorporado ao âmbito dos processos de atividades materiais e econômicas e, em seguida, se reproduz na esfera da cultura e da vida social” (GARUBA, 2012, p. 241).

No conto *Falas do velho Tuga* (2014), temos uma bela narrativa das memórias de um colono que convalescente busca a muito custo tirar do fundo de sua cansada mente as lembranças de outrora. O velho ao narrar o momento em que conhece o amor de sua vida, a enfermeira Custódia, entra no terreno dos debates aqui levantados à respeito do valor da tradição, da história e da memória nas manifestações e culturas africanas na pós-modernidade. Ele, o velho colono, fala em uma sobreposição de memórias: “em minha cabeça, se formavam

⁵³ Garuba, quando apresenta a terminologia inconsciente animista, o está fazendo a partir de uma releitura do conceito de inconsciente político cunhado pelo teórico neomaxista Frederic Jameson e no conceito de Raymond Williams de materialismo cultural. Para Garuba o inconsciente animista é visto como uma forma de subjetividade coletiva que estrutura o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente animistas.

duas memórias. Uma, mais antiga, se passeava em obscura zona, olhando os mortos, suas faces frias. A outra parte era nascente, reluzente, em estreia de mim” (COUTO, 2014, p.113), temos que através desta sobreposição, metaforicamente, também se apresenta a convergência entre tradição e modernidade.

A presença marcante de um narratário a quem o velho se dirige infringe ao conto uma outra questão que é a marca da oralidade na narrativa, o velho estar a contar a sua história, para ele isso é como tomar um gole de vida. No final, ele faz um apelo caloroso para aquele interlocutor que o acompanha naquele momento. O velho pede que escrevam sua história no jornal de Lisboa, que façam públicas suas memórias, pois ele se encontra perdido no mundo, sozinho que está no leito frio do hospital.

Dentre os diversos caminhos de leituras que se podem abrir, gostaríamos de destacar a presença da mistura étnica e cultural que é metaforizada na relação amorosa entre o velho e Custódia. A enfermeira o conhece no hospital, logo quando ele ainda jovem chega à África. Acometido de malária e cada vez a piorar, o velho relata que Custódia lhe ofereceu um remédio, “é um medicamento usado por nossa raça” diz ela, o velho relata que aceitou de pronto. O velho lembra as intempéries que lhe sucederam até chegar ao tratamento que lhe deixara são, os medos e impressões ao se deparar com os elementos culturais que lhe eram tão estranhos e que salvaram sua vida, ao fim, o velho novamente relembra o amor que sentia por Custódia e pede que publiquem isso em suas memórias.

Ao se tratar das literaturas realistas enquadradas sob o cerco epistêmico que se faz em torno do termo *realismo animista*, é importante lembrar que este se levanta como uma reação de escritores e intelectuais africanos que se incomodam que uma leitura de suas tradições e “identidades” manifestadas esteticamente sejam representadas mundo afora pela ótica do colonialismo e centralismo estético e epistêmico colonial, tachadas de narrativas do fantástico, maravilhoso e congêneres.

Sob o olhar do colono e da crítica ocidental, muitas das narrativas africanas foram ditas narrativas do Realismo Fantástico, do Realismo Maravilhoso, ou ainda do Realismo Mágico e seus desdobramentos, como a questão do insólito na literatura (GARUBA, 2012). É relevante observar que narrativas dadas ao fantástico ou maravilhoso, segundo grande parte da teoria literária mais centralizadora, não poderiam estar sob a operação do que Barthes, primeiramente, definiu como *Efeito do Real*, tendo em vista que não era intento destas representarem a realidade a partir dos padrões objetivos e equilibrados da representação verossímil e fiel da sociedade.

Em escritores brasileiros vem se destacando recentemente nomes como Ana Paula Maia na obra *Carvão Animal* (2011) e outras de sua autoria, também Giovane Martins na coletânea de contos, *O sol na cabeça* (2018), temos várias tendências do realismo sobrepostas, inclusive o animista, ao qual se intercala um realismo já muito praticado pelos herdeiros diretos do *brutalismo*, tal qual vemos na favela desenhada por Patrícia Melo.

O movimento de ir destacando aspectos do realismo contemporâneo, faz notar que se voltarmos um olhar sobre o romance *O Inferno*, a partir do diálogo intercultural, vemos essa lacuna na obra de Patrícia Melo que se propôs a reproduzir artisticamente a realidade social de uma favela, deixando ofuscada pelo materialismo as tradições e superstições que compõe o imaginário coletivo dessas comunidades, portanto o animismo não teve relevo na obra. Mas, apesar disso, essa importante tendência não poderia passar despercebida neste trabalho.

Assim sendo, antes de pensar por analogia em um *efeito do real* nas literaturas ditas *realistas*, é cabal pôr em relatividade o conceito da centralidade do real e/ou material no pensamento epistêmico ocidental, bem como, incitados por uma leitura multiculturalista do real estético animista, que hora fazemos, ter em conta que o efeito das sobreposições dos planos material e sobrenatural, no passado e no presente, vem operando através de um *efeito do real* descentralizado do saber epistêmico eurocêntrico e materialista em nossa literatura e outras ao redor do mundo. Segundo Walter D. Mignolo, em *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política* (2008), temos a afirmativa de que “a opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação do conhecimento” (MIGNOLO, 2008, p. 290), Mignolo afirma que a identidade imperial foi a de afirmar-se como superior ao construir constructos inferiores e “de expeli-los para fora do ‘real’ ”⁵⁴.

Os processos de subjetivação presentes no inconsciente animista e concomitantemente também no mundo cotidiano dos povos marcados pela cultura popular, apontam para uma nova abordagem estética ante a existência e circulação global de um realismo ocidental centralizado e hegemonicamente produzido, atuando como desdobramento de discurso sustentador da pulverização simbólica a qual opera através do imperialismo cultural e da disciplina tecnológica, como destaca Deleuze (2012), em alusão as ideias foucaultianas sobre a tecnologia disciplinar.

É notável como o efeito da sobreposição de planos ou *dobras* deleuzeanas, subvertem a lógica da estética progressista e materialista eurocêntrica de certo estatuto legitimado e ao

⁵⁴ Ibidem, p. 291

mesmo tempo dirige uma crítica ao capitalismo e a relação de trabalho material e o discurso que o legitima. Garuba assevera que “essa localização dupla no tempo – sua posição na natureza e na história – fornece-nos uma abertura para as operações do inconsciente animista na sociedade africana contemporânea” (2012, p. 251).

Sendo assim, podemos identificar a pertinência de um *efeito do real* que tenha a característica de dar uma dimensão concreta a ideias abstratas. O efeito pode também ser percebido como um real que nos “foge” – ocidentais que somos – mas que amiúde nunca deixa de ser o que é para aqueles que o conhecem, o vivenciam e o reconfiguram segundo seu saber e sua prospecção estética, segundo suas próprias matrizes de saberes e efeitos de realidade popularmente representada na arte.

Portanto, a opção descolonial é o caminho para re-leitura do *efeito do real* enquanto categoria tradicionalmente fundamentada na centralidade estética que se detém em línguas hegemônicas e nos valores imperiais disciplinares da pós-modernidade.

Ao tratar da desobediência epistêmica como opção descolonial, Walter D. Mignolo, procura sugerir uma desvinculação, mas sem rejeição, dos fundamentos genuínos do sentimento de acumulação de conhecimento racional, isso através de uma leitura política voltada para o estatuto do saber colonial, uma leitura que aponta diretamente para questões do estatuto do saber em várias sociedades indígenas e a relação com a episteme ocidentalizada:

Hoje, uma forma de pensamento descolonial que não confesse sujeição às categorias gregas de pensamento é uma opção existente: re-inscrever os legados dos *ayllus* nos Andes e dos *altepetl* no México e Guatemala. É possível imaginar que movimentos similares descoloniais estejam acontecendo no mundo islâmico, na Índia, na África do Norte e na África subsariana. Línguas marginalizadas e denegridas, religiões e formas de pensar estão sendo re-escritas em confrontação com as categorias de pensamento do ocidente. Pensamento de fronteira ou epistemologia de fronteira é uma das consequências e a saída para evitar tanto o fundamento ocidental quanto o não-ocidental. (MIGNOLO, 2008, p. 297)

Por fim, é imprescindível destacar algo sobre o termo realismo “ocidental”, uma vez que desde o primeiro momento, para fins metodológicos, aparecem aqui termos como Ocidente ou ocidental. Assim, devemos ter em conta a “fragilidade” de tal leitura, lembremos do que observa Ella Shohat e Robert Stan (1994, p. 37) quando estes fazem apontamentos acerca do multiculturalismo no cinema e na literatura, ressaltam: “O ocidente, assim como sua contrapartida oriental, é uma construção fictícia baseada em mitos e fantasias”.

Desta forma, falar em um realismo “ocidental” pode parecer uma atividade inócua ou paradoxal uma vez que a ideia de ocidente/ocidental também se trata de uma “fantasia” pois

parte de um discurso justificador da diferença, colono X metrópole. É singular, mas não se detendo a ideia de “originalidade”, o que este trabalho pretendeu ao conceituar sobre o que veria a ser o *efeito do real* a partir das releituras incitadas pelo diálogo intercultural, traçando paralelos, partindo da questão da imaterialidade subjetivista e da interculturalidade, inserindo-se numa perspectiva multiculturalista, política e anti-imperial, garimpando algo que nos leve para longe da frágil concepção de um realismo circunscrito a égide ideológica e bipolar do “ocidente/ocidental”, como observa Shohat e Stan (1994).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um trabalho comparado sobre tendências do realismo contemporâneo faz notar como os esclarecimentos e teorias sobre o estilo realista de certa maneira, apesar de identificados vários tipos, e mesmo que diferindo entre si, justificam aquilo que Schollhammer identificou como tendência afetiva.

Como observamos, essa tendência afetiva apesar de dar vazão a variações conceituais como *realismo indexical* e *realismo performático*, esteve entrecortada pela demanda do choque que emana da crueldade presente na obra, uma vez que, o *choque do real* se realiza mediante a experiência vivida (afetiva) do leitor ou espectador ante a matéria artística, e que, nem sempre experiência estética do choque estará ligada diretamente a exacerbação da violência como efeito de realidade na obra, isso é algo que destacamos ao tratar das *referências intermediáticas* e sua incidência como *efeito do real* na obra *O Inferno* (2000) assim como em outras que se propõe realistas.

Este trabalho sobre as várias tendências do realismo veio fomentar o apontamento da *rivalidade mimética* enquanto demanda cultural, ela atravessa a arte e também as relações humanas, percebemos ainda que as relações do poder disciplinar midiático atuam como fator sustentador dessa rivalidade. Ilustramos isso discutindo a relação do sujeito, objeto e modelo (mediador), sendo a mídia não apenas o objeto de desejo (a câmera), mais também, como foi no caso de Reizinho, o mediador ou modelo, aquela que detém o objeto e que justifica o mesmo ser desejado (o valor que Rick Molzer dava a publicidade). Destacamos como a mídia fôra o suporte que levou a Reizinho toda uma demanda mercadológica de bens materiais (mimese de desejo), e, ao lado disso, a relação do personagem com a mídia ilustrou a incidência de uma mimese metafísica, ou seja, algo que vai além do mero desejo de posse de algum objeto (ser o maior traficante da América Latina para Reizinho). Através das *referências intermediáticas* (jornais, livros, revistas) que aparecem ao longo da narrativa, pode-se perceber como esse estado de plenitude é o objeto (imaterial) mais desejado por José Luís, e ele o chega através da mídia. Essa “plenitude” advém dos aparatos midiáticos e do deslumbre da publicidade como notamos na obra, justificando a aproximação conflituosa a qual configura uma situação de *emparedamento midiático*; uma aproximação mimética entre uma subjetividade como agente social, um modelo (mediador) e um objeto, seja este último um objeto mercadológico, ou seja, algo indeterminado que só diz respeito à subjetividade do

ser e suas relações com a mídia, visto que, ela está lá como uma realidade que não pode ser afastada.

Através das análises na obra *O Inferno* vislumbrou-se como a rivalidade que sustenta a violência, entra como demanda ética encravada em uma sociedade marcada pela produção, pela concorrência e pela publicidade, além disso, podemos notar como o materialismo metaforizado nos desejos e conflitos entre alguns personagens traduz muito da lógica de um imperialismo cultural. A obra aparece mostrando como esse afeta as relações humanas em seu meio social – relação das pessoas do morro com turistas das metrópoles mundiais – insinuado os seus desejos através do poder disciplinar midiático e cultural, propagando noções de “valor” que lhes são coetâneas.

De certo que este trabalho e menos ainda essa obra de Patrícia Melo, não esgotam todas as tendências do realismo contemporâneo, uma vez que, a obra de Patrícia Melo se enquadra no viés convencional (tradicional) da verossimilhança realista, ela refrata o materialismo e o apelo a racionalidade disseminada através dos traços culturais que sustentam uma noção de diferença. Em vista disso, o *realismo animista* foi palco de variadas convergências de linhas de estudo sobre a natureza dos gêneros literários ligados a uma linguagem metafórica e referências imateriais, ele dirigiu nosso trabalho para um último movimento intercultural no encaço das tendências afetivas do realismo.

Foi notável observarmos como as novas tendências do contemporâneo apontam para uma oportuna perspectiva de classificação, quanto ao gênero(s), para obras literárias brasileiras analisadas sob a égide do diálogo intercultural no qual se destacam aspectos mais subjetivos (imateriais) que podem adotar os impasses apontados por correntes teóricas que discutem as estéticas realistas pensadas a partir dos mais variados campos epistemológicos e também interculturais, como vimos nas observações em torno do animismo que se apresenta em Mía Couto.

Por fim, dirigindo nossa reflexão em torno da construção de um pensamento que eleve a percepção do realismo contemporâneo nas artes a um novo patamar estético, teórico e político, se veio a promover essa abertura para releitura do *efeito do real* enquanto ponto de partida para uma visão descentralizada (afetiva) do próprio *real*. Esse aparece não apenas “representado” artisticamente em obras que apresentem um realismo, digamos, “convencional”, mas também, *mutatis mutandis*, mesclado em obras de estética muitas vezes ditas animistas, fantásticas, maravilhosas.

Acreditamos que o olhar descolonial e intermediário sobre o termo cunhado por Roland Barthes favoreceu encontros com a multiplicidade e a alteridade, nos dirigiu a tecer

inusitada crítica em torno da construção de uma analítica menos arraigada em traços estéticos e epistêmicos que cristalizem, a grosso modo, uma herança estética colonial baseada no valor ocidental e seus respectivos conceitos de representação verosímil sustentados por noções de identidade se que manifestam através de diferenças culturais.

Incitamos promover discussões através de novas linhas de percepção em torno do(s) realismo(s) nas artes. Defendemos analisá-lo a partir de um novo patamar estético, ético e político – aberto ao circuito mundial da literatura, como aponta Harry Garuba – . Defendemos por fim uma postura crítica que ponha em cheque o princípio de identidade centralizadora que assegura a legitimidade e representatividade na estética realista (ocidentalizada), vindo a reconhecer “o hábito de dar uma dimensão concreta a ideias abstratas” enquanto uma opção descolonial que vem atravessar o realismo contemporâneo, logo enquanto tendência que se sustenta através do afloramento de subjetividades e de metáforas, essas distorcem concepções cristalizadas e os protagonismos do “real” da arte enquanto metáfora da própria vida real.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “El efecto de lo real”. *Realismo, mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Lunaria, 2000.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BADIOU, Alain. *O Século*. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2007.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução de Sérgio Paulo Rouanet; 8. ed. São Paulo : Brasiliense, 2012. p. 213 -240.

_____. *A obra de arte na época de sua reprotubilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas Francisco de Ambrosis. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *A nova narrativa*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CLUVER, Claus. *Interdialidade*. Pós: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 – 23, Nov. 2011.

COUTO, Mia. *Contos do nascer da terra*. 1. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2014.

DIAS, Ângela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p. 15-24.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibiniz e o barroco*. 6. Ed. Campinas: Papirus, 2012.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 123-159.

GARUBA, Harry. **Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana**. 2012. Tradução: Elisângela da Silva Tarouco. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/5124/512451673021/>. Acesso: 19/04/2018.

GAUDREAU, André. MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: Questões de intermedialidade. In: **Intermedialidade e estudos interartes : desafios da arte contemporânea** / Thais Flores Nogueira Diniz, Organizadora. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2012.

GIRARD, René. Violência e reciprocidade. In: **Aquele por quem o escândalo vem**. São Paulo: É realizações, 2011, p. 31-58.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. O Choque do real a violência e as estéticas do realismo midiático e literário. In: **Revista Semiosfera**. Online. Especial 2003. PPGCOM UFRJ. Rio de Janeiro, 2003. Disponível: <http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/especial2003/conteudo_bjaguaribe.htm >. Acesso em: 26 out. 2014.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular**; Fredric Jameson; Trad. Roberto Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JUSTINO, Luciano B.. **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente**. – Campina Grande: EDUEPB, 2014.

KIRVAN, Michael. O desejo mimético. In: **Teoria mimética**. São Paulo: É realizações, 2015, p. 47-86.

LUKÁCS, Gyorgy. **Maxismo e teoria da literatura** / Gyorgy Lukács ; seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. – 2. ed. São Paulo : Expressão Popular, 2010. p. 149 – 154.

MELO, Patrícia. **O inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O matador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Dossiê: Literatura, língua e identidade**, no 34, p. 287-324, 2008. Disponível in: //professor.ufop.br/sites/default/file/tatiana/files/desobediencia_epistemica Acesso: 20/03/2018.

PELEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNE, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008.

_____. Dois Bois e outros bichos: nuances do novo realismo brasileiro. In: **Revista de estudos brasileira contemporânea**. n.39, jan/jul. 2012, p.37-55.

_____. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC - SP, 2003.

PERNIOLA, Mário. **A arte e a sua sombra**. Lisboa : Assírio Alvim, 2004.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: **Intermedialidade e estudos interartes : desafios da arte contemporânea / Thais Flores Nogueira Diniz, Organizadora**. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2012.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneo: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROSSET, Clément. **O princípio de crueldade**. 2. ed. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo** / tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTINI, Juliana. Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea. In: **Revista de estudos brasileira contemporânea**. n.39, jan/jul. 2012, p.95-106.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

_____. **Breve mapeamento das relações entre violência e cultura brasileira** (2008).

_____. **Realismo afetivo: evocar a realidade além da representação**. In: *cena do crime*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 155 – 186.

_____. **Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático**. In: Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (Orgs.). **Novos Realismos**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2012.

SHOHAT, Ella. STAN, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica** / tradução: Marcos Soares. São Paulo : Cosac Naif, 2006. p. 37-86.

SOARES, Luíz Eduardo. **Elite da tropa 2**. – Rio de Janeiro ; Nova Fronteira, 2010.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!**. São Paulo: Boitempo, 2008.