

# O Realismo em *Cena do crime*, de Karl Erik Schollhammer: desencontros e desvios

## *Realism in Cena do crime, by Karl Erik Schollhammer: Disconnections and Deviations*

**Alex Alves Fogal**

Centro Federal de Educação Tecnológica de  
Minas Gerais (CEFET-MG) | Belo Horizonte  
| MG | BR  
alexfogal@yahoo.com.br  
<https://orcid.org/0000-0002-3596-8295>

**Resumo:** No cenário atual dos estudos literários no Brasil, a discussão sobre o Realismo normalmente se encontra associada aos apontamentos do crítico Karl Erik Schollhammer, principalmente quando o foco são as produções literárias contemporâneas. Já em sua obra intitulada *Ficção brasileira contemporânea* (2009), o crítico tece considerações sobre o problema que se tornaram bastante conhecidas no contexto acadêmico brasileiro. O objetivo deste artigo é analisar de que modo ele aborda o realismo em uma investida mais recente, a obra intitulada *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2019). Para atingir esse intuito, o estudo tentará compreender a posição do autor em relação a problemas já estabelecidos nesse campo de discussão e as tipificações de Realismo propostas por ele.

**Palavras-chave:** Realismo; crítica literária brasileira; Schollhammer; *Cena do crime*.

**Abstract:** In the current scenario of literary studies in Brazil, the discussion about realism is usually associated with the notes of critic Karl Erik Schollhammer, especially when the focus is on contemporary literary productions. In his work entitled *Ficção brasileira contemporânea* (2009), the critic makes considerations about the problem that have become well known in the Brazilian academic context. The objective of this article is to analyze how he approaches realism in a more recent attempt, the work entitled *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2019). To achieve this aim, the study will attempt to understand the author's position in relation to problems already established in



this field of discussion and the typifications of realism proposed by him.

**Keywords:** Realism; Brazilian Contemporary criticism; Schollhammer; *Cena do crime*.

## Introdução

As reflexões e debates sobre o Realismo na literatura não costumam ocupar lugar de destaque no atual cenário da área de Letras no Brasil. Embora a discussão sobre o tema se destaque por sua complexidade e envolva grande pensadores dos estudos literários e da filosofia, geralmente, excetuando-se as poucas e honrosas exceções, ou é tratado como assunto resolvido, ou é abordado de modo descuidado e simplificador.

Os possíveis motivos para explicar esse fato são inúmeros e complexos, uma vez que envolvem aspectos sociais e ideológicos da sociedade atual que extrapolam o âmbito da academia e até mesmo do campo literário, ligando-se, por exemplo, aos ditames da indústria cultural e à conjuntura do estágio contemporâneo do capitalismo. Assim sendo, elucidar essa explicação é uma tarefa que está além da capacidade e escopo desse artigo.

Por outro lado, parece algo mais palpável observar que a aceção geral que o termo Realismo acabou por receber no ambiente acadêmico e na crítica literária contemporânea no Brasil depende, em grande medida, dos estudos do crítico dinamarquês Karl Erik Schollhammer. Por mais que ainda não tenha sido feita uma análise quantitativa ou estatística sobre isso, uma simples pesquisa no *Google* já nos permite ver que essa observação não é despropositada, uma vez que o nome do autor geralmente se encontra vinculado à grande maioria das investigações sobre a relação entre literatura e realidade no âmbito da produção literária brasileira mais recente.

Ainda na primeira década dos anos 2000, mais especificamente em 2009, Schollhammer publicou o livro *Ficção brasileira contemporânea*, que é presença quase certa nas referências bibliográficas de pesquisas que tenham como tema o modo segundo o qual a realidade histórica e social é captada pelas obras literárias brasileiras contemporâneas. O livro aposta em um suposto esgotamento da discussão estética sobre o Realismo conforme foi concebido até meados do século XX e coloca em circulação termos como “hiper-realismo” e “realismo feroz” para argumentar que há um novo Realismo em atuação a partir da virada para o século XXI. Naquela ocasião já era possível constatar encaminhamentos problemáticos na argumentação do autor e algumas formulações que não pareciam fazer jus ao longo e rico debate sobre o tema do Realismo na literatura ocidental,<sup>1</sup> porém, a obra alcançou popularidade e para os estudiosos da literatura contemporânea passou a ser importante no que se refere aos rumos da literatura brasileira, assim como influenciou no debate sobre o tema da representação da realidade. Após essa primeira investida, o autor deu sequência às suas

---

<sup>1</sup> Para um maior detalhamento da perspectiva de Karl Erik Schollhammer em *Ficção brasileira contemporânea* e dos problemas que ela traz, ver o estudo “O realismo segundo a contemporaneidade no Brasil: a literatura e a crítica” (Fogal, 2020).

proposições e em 2013 publicou o livro intitulado *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Nele, além de retomar alguns pressupostos exibidos em *Ficção brasileira contemporânea*, Schollhammer aumenta o foco da discussão sobre o conceito de Realismo – notemos que está presente no subtítulo do livro – e até mesmo se arrisca a uma rápida incursão pela tradição crítica que se dedicou ao tema, abordando algumas pequenas nuances das discussões ocorridas entre Georg Lukács, Ernst Bloch, Brecht e Adorno. Entretanto, o que mais chama a atenção no livro citado é que o crítico acaba por cunhar algumas tipificações de Realismo que, segundo ele, atestam o surgimento desse novo Realismo e a falência do projeto anterior, chamado várias vezes na obra de “realismo histórico”.

A proposta deste artigo é tentar investigar em *Cena do crime* de que modo o autor constrói essa abordagem sobre o espinhoso tema do Realismo na literatura e quais são os pressupostos que fundamentam o seu ponto de vista sobre o problema. Para atingir esse intuito, o foco da análise buscará compreender de que modo o conceito de Realismo aparece na hipótese do autor e no que consiste a tipificação de categorias de Realismo que ele estabelece.

## Realismo, violência e referencialidade

Geralmente, o conceito de Realismo costuma sofrer duas distorções básicas quando é abordado de modo mais superficial. Uma delas consiste em compreendê-lo como uma tentativa de cópia fiel da realidade, como se seu fundamento básico fosse a reprodução servil de um objeto ou ação, visando um relato quase fotográfico do que se observa. Esse ponto de vista é bastante comum, entretanto, nem por isso é menos problemático, pois acaba por esterilizar a carga de *poiesis* do Realismo, sem a qual fica difícil até mesmo concebê-lo como um procedimento artístico.<sup>2</sup> Logo, caso sua função se restringisse a ser um *scanner* da realidade, sem lhe atribuir matizes, seria pouco produtivo observar o mundo por essa ótica, uma vez que outras áreas do conhecimento já possuem essa pretensão.

A outra distorção diz respeito à tendência de associá-lo a uma perspectiva degradada da realidade, como se o grau de Realismo de determinada representação fosse diretamente dependente de seu aspecto de brutalidade e vulgarização. Nesse sentido, tudo aquilo que se associa ao aspecto puramente fisiológico e animalizado do mundo social acaba por ser apresentado como mais realista. A crítica a essa concepção muitas das vezes é detratada por seus defensores como sintoma de puritanismo ou de imposição ética, contudo, o motivo central para a oposição a esse Realismo de aspectos naturalistas é o de que ele impede uma visão

---

<sup>2</sup> A discussão sobre essa questão é longa e complexa, entretanto, é importante deixar claro que grande parte dela diz respeito a uma concepção de *Mímesis* que se confunde com a noção de *imitatio*, ou seja, pensa-se o processo mimético apenas como um decalque, deixando-se de lado seu poder transfigurador que consiste em representar deformando. Logo, como a noção de *poiesis* envolve um processo de transformação de sentido, é lícito afirmar que a compreensão da representação da realidade como uma cópia que busca apenas se igualar ao copiado é algo deficiente do ponto de vista da estética literária. Platão, no livro X da *República*, ao tecer críticas ao método de criação poético o faz justamente por reconhecer a sua essência transfiguradora (Platão, 2004, p. 325-331). A partir do ponto de vista da crítica estética dialética, Adorno nos ensina que a forma estética “especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma”, ou seja, surge da afirmação da imagem da realidade mas se consolida como arte ao romper com ela (Adorno, 2011, p. 14).

mais totalizante sobre a esfera social e humana, pois acaba restringindo-a aos aspectos sórdidos da vida, tornando-se, portanto, parcial e limitada.<sup>3</sup>

Em *Cena do crime*, a abordagem de Schollhammer acaba por se comprometer com esses dois problemas citados acima. Começando pelo segundo, este já se mostra visível até mesmo no subtítulo da obra: “violência e realismo no Brasil contemporâneo”. Percebe-se que o crítico acaba por aproximar os dois termos em uma relação de interdependência. Durante toda a extensão do primeiro capítulo, a capacidade de observação e representação do real está condicionada a uma simbologia que somente circula em torno da brutalidade e da morbidez, tanto que o autor discorre sobre vários exemplos de artistas plásticos como Rosângela Rennó e Artur Barrio, que ilustram o “forte fascínio que a cena do crime exerce sobre artistas e escritores, pois ela dialoga com o enigma do humano em seu sentido profundo” (Schollhammer, 2013, p. 23). O interesse pelo tema é tão marcante que ao citar *Étant donnés* de Marcel Duchamp, Schollhammer se dedica até mesmo a esmiuçar reportagens e publicações jornalísticas relacionadas ao assassinato que serve de base para a criação do artista francês. Em determinada passagem chega a classificar uma das hipóteses sobre a motivação do crime como “picante” (Schollhammer, 2013, p. 26).

Essa conexão entre realidade social e degradação se mostra ainda mais explícita quando o crítico decide delinear os primórdios disso que ele designa como um novo Realismo na literatura brasileira contemporânea. Segundo ele, foi Rubem Fonseca, com o lançamento de *Os prisioneiros*, em 1963, o inaugurador dessa vertente, cuja prosa, dotada de um “brutalismo”, foi inovadora pois não se limitava a abordar o cotidiano “a partir de um distanciamento moral, mas expressava sua experiência diretamente” (Schollhammer, 2013, p. 55). Somente essa questão da falta de distanciamento e da reprodução direta da experiência já seriam problemas que merecem uma reflexão mais detida, pois torna-se improvável pensar em representação realista sem mediação, mas, por ora, o que nos interessa é a relação sinônima estabelecida entre o real e a brutalidade, pois para o autor de *Cena do crime*:

A recriação literária de uma linguagem coloquial “chula”, desconhecida pelo público de leitores, representava a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana (Schollhammer, 2013, p. 56).

Todo o suposto potencial de renovação estética identificado pelo crítico em Rubem Fonseca acaba por se mostrar restrito à utilização de um código de linguagem “chula”, não sendo destacado “como” se faz isso, mas apenas “o que” é utilizado. Em outras palavras, foca-se no tipo de dispositivo utilizado e não no modo de integrá-lo à fatura estética, o que resulta em uma superestimação do conteúdo em detrimento da forma, como se o uso de termos de baixo calão fosse um valor em si. Paralelamente a isso, é notável também que o chamado “impasse do realismo tradicional” – não fica muito clara qual é a significação que Schollhammer atribui a esse termo – frente à “moderna realidade urbana” parece se resumir ao uso de “palavrões”, como se uma simples vulgarização da retórica utilizada nas produções

<sup>3</sup> As críticas de Georg Lukács ao Naturalismo em seu ensaio intitulado “Narrar ou descrever: a propósito da discussão sobre naturalismo e formalismo” ajudam a compreender melhor essa discussão. O texto está contido em *Ensaio sobre estética* (1965).

literárias mais recentes fosse um recurso suficiente para que se mostrassem aptas a representar as transformações estruturais ocorridas na sociedade durante a passagem do século XX para o XXI. Nesse caso, parece lícito dizer que tanto a concepção de representação estética como a de realidade histórica acabam por perder um pouco da multiplicidade e complexidade que as caracterizam. Um pouco mais à frente, ainda tentando ressaltar o pioneirismo da prosa de Rubem Fonseca, é dito o seguinte:

Antes de Fonseca, autores como Antônio Fraga e João Antônio tinham dirigido sua atenção à realidade dos submundos urbanos, dedicando-se à recriação dos seus personagens em um projeto de aproximação da realidade brasileira. Mas a exigência de João Antônio de mais “realismo” na literatura era limitada, comparada com a prosa inovadora de Fonseca e a apropriação expressiva de uma crueldade violenta das grandes cidades e de suas personagens. Sem recorrer ao extremo neonaturalismo de João Antônio, Fonseca cria um estilo pungente e cru, quase pornográfico na sua impiedosa exposição de todas as feridas da mente humana. Seus textos nunca se restringem ao aspecto social e conseguem aprofundar os paradoxos da existência humana, provocando a aparição das origens do mal que os perturba (Schollhammer, 2013, p. 56-57).

Apesar do reconhecimento concedido a João Antônio por ter “dirigido sua atenção à realidade dos submundos urbanos” e se dedicado “à recriação de seus personagens em um projeto de aproximação da realidade brasileira”, Schollhammer enxerga em sua obra um Realismo mais “limitado” se comparado ao de Fonseca e sua “apropriação expressiva de uma crueldade violenta das grandes cidades”, em um “estilo pungente e cru”, “quase pornográfico”. Restam poucas dúvidas de que para o crítico a qualidade artística da representação literária depende do grau de cruzeza que o artista deve atingir em uma exposição “impiedosa”, fundamentada por um registro “quase pornográfico” daquilo que é representado. Paradoxalmente, o crítico classifica o estilo de João Antônio – ao qual, segundo ele, faltam essas características brutais – como “neonaturalismo”, sendo que os aspectos que ele elogia em Rubem Fonseca podem ser todos encontrados na proposta estética do Naturalismo. No entanto, a observação mais surpreendente se encontra ao fim da passagem, quando o autor de *Cena do crime* afirma que esse caráter “pungente” e violento da construção narrativa característica de Rubem Fonseca evita a restrição de sua obra “ao aspecto social” e consegue “aprofundar os paradoxos da existência humana”, permitindo a “aparição das origens do mal que os perturba”. Aqui, pode-se ver claramente que a concepção de existência humana exibida ali se encontra apartada do campo social, apresentando-se uma visão pouco articulada sobre a ontologia dos seres, como se os problemas objetivos da configuração histórico-social do mundo não estivessem direta e indiretamente entrelaçados aos problemas subjetivos. Esse caminho conduz o raciocínio até a ideia de “mal” que aparece na última linha do trecho, concebido como se fosse uma força metafísica que domina os homens, quase como nos moldes do pecado original ou de uma força irracional da natureza pervertida da humanidade. Percebe-se que a simplificação da questão nasce da concepção de que os indivíduos e a realidade onde vivem se limitam ao âmbito da *physis*, compreendido ali como tudo que esteja relacionado a impulsos animais e fluídos corporais, ou seja, a construção do raciocínio por parte do crítico acaba por se apresentar de modo pouco matizado devido à perspectiva redutora que adota sobre o ser humano e o mundo que o rodeia. Essa lógica de interpretação culmina no aspecto excessivamente abstrato que termos como “violência” e “mal” acabam por receber. O conjunto desses

pressupostos contribui para inviabilizar uma reflexão mais profunda sobre as possibilidades de uma realização literária de caráter realista.

De maneira geral, o primeiro capítulo do livro busca consolidar a argumentação de que a violência e o crime funcionariam como filtros de observação da realidade como um todo, quase como um *Weltanschauung*. Nesse sentido, segundo Schollhammer, a criação artística e a percepção estética encontram-se sob essa influência desde o início da modernidade:

Inaugura-se assim uma hermenêutica legal que possui raízes pelo menos desde o início da modernidade e que convida a ler o mundo como se lê um texto e ler o texto como se investiga uma cena do crime. O filósofo Vilém Flusser observou que as palavras “crítica” e “criminalidade” originam-se do grego “krinein” e do latim “cernere”, que significa algo como “quebrar” no sentido de romper-se e “cometer um crime”. Olhar para o mundo como se olha para a cena de um crime é, portanto, uma atitude tipicamente moderna, uma atitude “crítica”, de distanciamento reflexivo e de intervenção sempre medida por uma certa violência necessária (Schollhammer, 2013, p. 12).

Pode-se ver com muita clareza que “crime” e “violência” não aparecem ali como termos de especificação da realidade social brasileira e nem possuem o objetivo de ressaltar seus contornos históricos. Tanto é que recorre-se a uma citação de Vilém Flusser que nem indiretamente se dirige ao foco central da tese do crítico e busca-se apenas afirmar o valor dos dois termos citados como dispositivos teóricos hermenêuticos de todo e qualquer texto. Isso é ainda mais evidente quando algumas páginas após a passagem citada acima percebe-se que Schollhammer tenta validar esse seu raciocínio por meio de exemplos da literatura estrangeira, tornando-o ainda mais inespecífico: aponta a “criatividade particular do mal” em Thomas de Quincey, o “crime” de Nabokov ao descrever com beleza o desejo do estupro e a “lógica policial” de alguns contos de Edgar Allan Poe (Schollhammer, 2013, p. 13-14).

A violência passa por uma generalização absoluta e em nenhum momento funciona como uma chave de compreensão para a representação da estrutura social brasileira, o que já se mostra como uma deficiência para uma abordagem que pretende discutir as nuances do Realismo. O universal, nesse caso, não se encontra mediado pelo particular, configurando um problema na formulação do raciocínio,<sup>4</sup> uma vez que a violência, conforme é tratada por Schollhammer, perde feição histórica e adquire proporções quase metafísicas. Dizendo de outro modo, a maneira como o crítico entende a importância da violência como recurso artístico no âmbito da literatura brasileira contemporânea é pouco eficaz para aquilo que ele mesmo propõe, acabando por tornar-se uma visão pouco “realista” de enxergar o Realismo. Vejamos, por exemplo, sem nos aprofundar muito na comparação, a grande diferença entre a empreitada de Schollhammer e aquele que talvez seja um dos mais importantes estudos críticos sobre os modos de uma obra literária transformar a matéria social em elemento artístico: *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz (Schwarz, 2012). Nesse trabalho, Schwarz consegue evidenciar de que modo os aspectos da conjuntura universal (liberalismo, trabalho livre e os valores burgueses de modo geral) são transpostos para a realidade local do Brasil (escravocrata e dependente) de modo dialeticamente ajustado, demonstrando

<sup>4</sup> Para uma abordagem mais completa sobre a necessidade de interação dialética entre o universal e o particular, ver *Introdução a uma estética marxista*, de György Lukács (Lukács, 1970).

como se articulavam na forma romanesca do romancista analisado sem perder em nenhum momento o senso de coalescência entre os indicadores histórico-sociais e a composição estética. Em suma, diversamente do que se vê no autor de *Cena do crime*, uma realidade específica gerará um Realismo específico, evitando-se a armadilha da crença em tendências puramente universais do comportamento humano, conforme faz Schollhammer ao tratar a violência e o crime como conceitos gerais, como se estivessem configurados da mesma forma em uma sociedade periférica e nos países centrais.

Conforme foi apontado, a tendência ideológica de identificar o Realismo aos aspectos mais rasteiros da existência humana cria fissuras comprometedoras no conjunto argumentativo formado por Schollhammer em sua proposta. O mesmo ocorre em relação ao outro problema citado na introdução do artigo, relacionado à compreensão literal das pretensões do Realismo e das condições necessárias para que classifiquemos uma determinada obra como realista, algo que já se torna perceptível no prefácio do livro. Ali, ao tentar indicar o entrelaçamento que enxerga entre violência, realidade, cultura e literatura, o crítico busca salientar como esses elementos estão presentes em “repertório de histórias”, “algumas mais traumáticas do que outras, algumas vividas por nós, outras vividas por parentes, amigos ou conhecidos” (Schollhammer, 2013, p. 8). Percebe-se que o termo “vividas” se aplica ao “repertório de histórias” mencionado pelo crítico e junta-se a isso a utilização do termo, por duas vezes, em frases dispostas sequencialmente. A maneira como o raciocínio se apresenta parece ser um indicativo de que a noção de representação e, conseqüentemente, a de Realismo, encontram-se sempre atreladas à necessidade do registro e do factual. É importante deixar claro que isso não é, inicialmente, um impedimento para que uma estética realista se consolide, uma vez que tudo dependerá do modo como esses dados do “vivido” são internalizados na obra por meio dos procedimentos artísticos, entretanto, o que aparenta ocorrer nas referidas formulações de Schollhammer é que ele acaba estabelecendo uma relação causal entre as duas instâncias, como se para uma determinada expressão formal ser realista ela tivesse que ser necessariamente factível. Isso se mostra, por exemplo, quando o crítico estabelece uma comparação entre dois escritores da literatura brasileira contemporânea, Patrícia Melo e Paulo Lins:

Com uma ambição totalmente diferente surge *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, um escritor jovem, morador de uma ilha pobre, de cerca de 40 mil moradores, encravada no bairro mais Miami do Rio de Janeiro, a Barra da Tijuca. Enquanto Patrícia Melo só pisou numa favela pela primeira vez depois de ter escrito vinte capítulos de *Inferno*, Paulo Lins nasceu e morou a maior parte de sua vida na Cidade de Deus. Conseguiu vencer as condições sociais desfavoráveis, formar-se em uma universidade pública e realizar um trabalho sociológico sobre a sua própria favela, percurso de vida e de pesquisa que culmina num projeto literário de grande importância [...] É um documento sobre a história da Cidade de Deus [...] (Schollhammer, 2013, p. 71).

O trecho possui a intenção de colocar a obra de Paulo Lins em posição superior à de Patrícia Melo, tentando delinear aquilo que o crítico considera um “projeto literário de grande importância” por parte do primeiro. Entretanto, para atestar essa condição, Schollhammer coloca a biografia do autor como um elemento único e decisivo no julgamento das obras, algo que tem sido cada vez mais comum no contexto dos estudos literários atuais. Vê-se que a origem social de Paulo Lins e sua vivência acabam por funcionar como critérios determinantes

para a diferenciação qualitativa de sua obra em relação à produção de Patrícia Melo. Ambos tratam da violência e caos urbano das grandes cidades, contudo, considera-se que o primeiro possui maior legitimidade ou autoridade para construir o seu projeto artístico, garantindo assim uma expressão literária que pode garantir um selo de sinceridade, tornando-se assim mais “realista”, segundo os parâmetros de Realismo adotados pelo crítico. Mais ao fim do trecho citado acima, percebemos que *Cidade de Deus* é destacado por seu potencial de servir como um “documento” sobre a história da comunidade que serve de cenário ao romance, não deixando dúvidas sobre o peso que Schollhammer atribui ao caráter referencial das obras para lhes atribuir valor literário e profundidade realista.

Tal perspectiva sobre o problema da representação estética da realidade não aparece de modo isolado somente nas ocasiões citadas acima e se mostra mesmo como um fundamento das proposições de Schollhammer. Tanto é que ao analisar a obra do escritor Valêncio Xavier, considerado por ele como uma referência para que se entenda a maneira específica segundo a qual a literatura contemporânea expressa a realidade, notamos que o apreço pelo aspecto documental também se evidencia:

Em 2004, o escritor curitibano Valêncio Xavier publicou um livro, que seria seu último, intitulado *Crimes à moda antiga*, com o subtítulo *Contos verdadeiros*, que reúne oito relatos sobre crimes ocorridos no Brasil no decorrer das primeiras décadas do século XX. São histórias resgatadas da imprensa e dos produtos da cultura popular, músicas, filmes e narrativas que o autor garimpou nos arquivos policiais, documentos da justiça e crônicas policiais das revistas ilustradas da *belle époque* brasileira, sendo as histórias datadas entre 1903 e 1930 (Schollhammer, 2013, p. 103-104).

O destaque dado pelo crítico à obra de Xavier não é ocasional e se consolida pelo forte aspecto referencial visível na obra do escritor. Conforme vemos, o subtítulo de um de seus livros é *Contos verdadeiros*, enfatizando o caráter determinante que a tendência ao registro possui em sua proposta estética. Junto a isso vemos que Schollhammer qualifica positivamente o fato da obra ser constituída por “relatos” sobre crimes “ocorridos”, todos eles “resgatados” de matérias jornalísticas que o autor “garimpou”. Para conceder mérito à realização literária de Valêncio Xavier, não se observa se existe complexidade em sua interpretação da realidade ou se há potencial crítico e reflexivo em seu modo de simbolizar as relações sociais, pois o que parece mais caro ao crítico é a presença do dado empírico na composição da obra.

Embora o principal método de argumentação adotado nesse artigo consista em deixar que as próprias considerações de Schollhammer sejam a principal via de revelação dos problemas existentes na concepção de Realismo que está em jogo, é impossível não mencionar aqui as considerações de György Lukács sobre o impacto do dado documental na construção do potencial realista das obras literárias e também sobre o problema do romance reportagem. Em um texto publicado ainda em 1932, “Reportage or Portrayal?”, contido em *Essays on Realism* e que poderia ser traduzido como “Reportagem ou figuração?”, o filósofo húngaro analisa as diferenças entre o projeto estético dos ditos romances tradicionais, dotados de grande teor psicológico, fundamentados por tramas imaginadas e personagens figurados, e os romances que se utilizam do método jornalístico, construídos a partir de referências a fatos verídicos e documentos históricos. Os últimos estavam em voga entre a maioria dos leitores da época e eram tratados como uma renovação formal do romance tradicional, indicando possíveis

novos rumos na transformação desse gênero literário. Entretanto, Lukács nos mostra como essa oposição é infrutífera para entendermos o Realismo literário em termos mais profundos e de que modo os romances de reportagem acabam por oferecer aos leitores uma dimensão barateada da realidade, visto que só se mostram presentes ali seus aspectos mais superficiais e aparentes.<sup>5</sup> Ana Cotrim, em *Literatura e realismo em György Lukács*, nos brinda com uma apurada explicação sobre o ponto de vista lukácsiano:

Os escritores de romances de reportagem aspiram ao conteúdo puro, sem interação dialética com os fatores subjetivos e formais. Com isso, o próprio entendimento da objetividade e do conteúdo que pretendem figurar é prejudicado. Ao aspirarem à objetividade pura e ao conteúdo puro, falseiam a dimensão objetiva e o conteúdo social que pretendem representar.

Essa distorção aparece na obra artística pela configuração de fatos isolados ou grupo de fatos, fotograficamente reproduzidos. A obra não se constitui como configuração artística da unidade contraditória e em processo de totalidade. Nosso autor não entende a totalidade no sentido extensivo, da figuração de uma ampla superfície de realidade aparente. Ao contrário, entende-a no sentido intensivo, profundo, em que a relação com a dimensão subjetiva é um momento essencial. Embora os romances de reportagem isolem os fatos objetivos de suas determinações subjetivas inerentes, o fator subjetivo não deixa de aparecer; mas aparece não em sua vinculação determinativa com os “fatos” objetivos apresentados, e sim como posicionamento moral do autor diante dos fatos que apresenta. Assim, a objetividade apartada aparece como matéria direta das obras, e a subjetividade isolada, alheia à matéria da obra, como opinião pessoal do autor, que adquire contornos morais (Cotrim, 2016, p. 157).

A citação é extensa, entretanto, nenhum trecho poderia ter ficado de fora devido à sua força de ilustração e reflexão sobre o problema que o artigo colocou em pauta. Conforme esclarece Ana Cotrim, as reservas de Lukács em relação aos chamados romances de reportagem está fundamentada no fato de que esse tipo de composição romanesca, apesar de seu empenho em apresentar aos leitores uma versão pretensamente mais verídica e objetiva do real acaba por construir uma versão mais mecânica e simplista do mundo, uma vez que essa perspectiva documental não se mostra apta a captar as tensões e contradições que compõem a esfera da realidade sócio histórica, assim como não é capaz de construir uma representação que se mostre como um todo inteligível. No primeiro caso pode-se afirmar isso pois os relatos e matérias jornalísticas que acabam por compor esse modelo de romance apenas lidam com a superfície dos acontecimentos e ações que são narradas, sem conterem, por exemplo, o aprofundamento psicológico na consciência dos personagens envolvidos ou a dramatização de seus desdobramentos de consciência, elementos que enriquecem e tornam mais viva a representação nos moldes dos romances tradicionalmente concebidos. Assim sendo, estes últimos acabam por alcançarem um grau de complexidade mais elevado ao iluminarem matizes mais

---

<sup>5</sup> No ensaio mencionado, Lukács realiza até mesmo uma análise ideológica dos leitores e escritores defensores de cada uma dessas tendências e aponta como seus posicionamentos sobre a questão estão relacionados à função que ocupam na divisão do trabalho e na dinâmica de produção do capitalismo, evidenciando como as questões artísticas e formais estão entrelaçadas à configuração histórica da sociedade. O texto apresenta uma rica e matizada elaboração sobre problemas fundamentais para que se entenda melhor a diferença entre a referencialidade mais simples e as dimensões do Realismo, entretanto, adentrar um pouco mais nesses aspectos exigiria longas digressões no argumento central do artigo.

qualificados do campo social, como conflitos ideológicos e visões de mundo oriundas de perspectivas de classe. Sobre a segunda afirmação, relativa à dimensão da totalidade, antes de tudo é importante frisar que a noção de totalidade referida na citação – e também na proposta lukácsiana – não deve ser confundida com a avaliação da amplitude – se aborda uma cidade, uma rua, um país, por exemplo – do tipo de representação que o romance realiza e nem deve ser lida como uma antítese absoluta da ideia de algo fragmentado ou disposto em partes. A totalidade em seu sentido “intensivo” diz respeito ao fato da capacidade da obra em se apresentar como um símbolo inteligível do objeto que representa, no caso, a sociedade. Em outros termos, o que se busca é que a obra possua certa organicidade em seus princípios simbólicos, ainda que esteja disposta em uma estrutura formal não linear. Além disso, essa representação total deve superar – sem necessariamente extirpá-la – a visão individual do artista sobre o objeto representado, evitando assim se reduzir à sua perspectiva moral, como parece ocorrer no caso dos romances reportagens, onde o critério subjetivo para a seleção dos fatos e documentos que compõem a narrativa acaba por limitar a perspectiva da obra ao filtro de seleção do autor que as organiza.

Retornando às colocações de Schollhammer, pode-se dizer que seu raciocínio sobre a importância do modelo de romance produzido por Valêncio Xavier padece dos mesmos problemas apontados por Lukács em sua análise crítica sobre o interesse dos leitores contemporâneos pelos romances de reportagem. Embora o autor de *Cena do crime* tenha enxergado potencial realista na obra de Xavier, pode-se dizer que o que está em jogo ali reduz-se a um registro documental que anseia por uma objetividade pura e fotográfica sobre o real. Não se mede ali o potencial de representação crítica da sociedade por parte do artista mencionado e nem o poder de formalização artística da obra acerca do conteúdo social, pois o único interesse parece ser o dado bruto, exposto de modo incisivo diretamente aos olhos do leitor.

Os apontamentos realizados até aqui permitem dizer que a concepção de Realismo observável em *Cena do crime* acaba por incorrer em dois estereótipos que esmaecem consideravelmente o entendimento sobre o conceito. Apesar do livro conter um capítulo dedicado a uma curta síntese dos posicionamentos dos principais pensadores do tema – diferentemente do que ocorre em sua primeira investida, *Ficção brasileira contemporânea* – percebe-se que quase nada da reflexão construída pelos autores citados ali – Lukács, Adorno, Brecht, Bloch – foi aproveitado pelo crítico em suas considerações. Ainda que o objetivo central do livro seja justamente comprovar que há um novo tipo de Realismo em cena que supostamente se desvia dessa tradição, as bases da formulação empreendida por Schollhammer se mostram fragilizadas e se tornam presas de velhos deslizamentos já debatidos e superados.

## Schollhammer e sua tipificação do “Novo Realismo”

No quarto capítulo de *Cena do crime*, Schollhammer se dedica a demonstrar que esse novo Realismo no qual crê está fundamentado por quatro tipificações: o Realismo do choque, o afetivo, o indexical e o performático. Antes de abordá-los, o crítico estabelece o século XX como marco para as suas formulações, entendendo assim – baseado em apontamentos de Roland Barthes e Jacques Rancière – que o século XIX, especificamente por meio de *Madame Bovary*, de Flaubert, determinou os limites daquilo que ele classifica como “realismo representativo do século XIX”, pois para ele, no romance do escritor francês, foi criado um “laço inespe-

rado entre realismo e experimentação” (Schollhammer, 2013, p. 158). Logo de início, vê-se que em seu ponto de vista a construção estética realista parece ser antagônica à experimentação, o que nos permite entender que quando se utiliza dos termos “realismo representativo do século XIX” ou “realismo histórico”, talvez esteja atribuindo a eles uma carga semântica algo negativa, bem próxima à acepção de antiquado. É curioso pensar que o próprio século XIX mencionado pelo crítico nos traz exemplos que contrariam essa separação entre Realismo e inovação formal,<sup>6</sup> vide os exemplos de Laurence Sterne, Stendhal e Machado de Assis, contudo, o que mais importa aqui é tentar delinear quais são as premissas sobre as quais Schollhammer tenta fundamentar sua ideia de novo Realismo. Em um primeiro momento, já fica muito claro que há uma reprovação quase automática daquilo que se apresenta como distante da contemporaneidade.

Em seguida, ao delinear com um pouco mais de clareza o que lhe parece mais determinante na eleição da literatura do século XX como momento de virada para esse tal novo Realismo, o crítico nos aponta o seguinte: “De maneira radical essa arte demandava um novo realismo, não pelo caminho do realismo histórico, senão na procura de uma arte e de uma literatura performática capazes de interferir sem mediação no mundo e expressar sua realidade crua” (Schollhammer, 2013, p. 160-161).

Aqui se encontra um ponto fundamental para compreendermos melhor a proposição de Schollhammer. Para ele, o aspecto central na transformação do conceito de Realismo está diretamente ligado à capacidade de “interferir sem mediação no mundo”, buscando-se uma expressão artística da “realidade crua”. Esse endosso de uma representação literária que prescindia dos movimentos de mediação já estava presente nas elaborações do crítico desde *Ficção brasileira contemporânea*, no entanto, aqui esse posicionamento ganha mais visibilidade e, conforme ficará claro a seguir, acaba por servir de base para as tipificações de Realismo que o crítico defende. Mas, antes de tudo, é necessário entender melhor o que significa especificamente essa demanda do crítico por uma representação sem mediação.

Segundo Schollhammer entende, a mediação existente entre o artista e a realidade, proporcionada por meio da forma literária e do trabalho com a linguagem, seria a causa de uma sensação de distanciamento que não lhe parece mais condizente com o gosto contemporâneo e com a “fome de realidade” dos indivíduos da atualidade, sedentos por *reality shows*, documentários, biografias e *lives* nas redes sociais (Schollhammer, 2013, p. 155).<sup>7</sup> Devido a isso, o autor considera que o cerne do problema está no fato de que a “literatura representativa” não se mostra apta a produzir uma “convenção sólida da descrição do objeto como acontece, por exemplo, na imagem com o perspectivismo, que fornece uma tradução universal quase automática das três dimensões em duas” (Schollhammer, 2013, p. 161). Consequentemente, a

---

<sup>6</sup> A análise que Fredric Jameson faz do quadro de Van Gogh em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* é uma excelente amostra de um raciocínio contrário ao de Schollhammer. Lá, Jameson evidencia o Realismo que há na “transformação violenta e proposital do mundo objeto opaco do camponês” por parte das técnicas do pintor, expressão máxima do “alto modernismo” (Jameson, 2004, p. 33). Aliás, durante todo o livro de Jameson, temos lições de como Realismo e experimentalismo são duas forças artísticas complementares, desiguais, porém combinadas.

<sup>7</sup> Um ponto que não passa despercebido em *Cena do crime* é que ao longo do livro, em várias passagens diferentes, os parâmetros do autor para confirmar a mudança da perspectiva do público e atestar a necessidade da arte trilhar novos rumos sempre estão determinados por uma visão bastante amena sobre a indústria cultural e seus produtos. Os programas policiais vespertinos, os reality shows e os filmes blockbusters são utilizados como parâmetros sem que sejam apontadas as suas especificidades.

linguagem “nunca consegue criar uma cópia sensível do real, e diferentemente do ilusionismo visual, não corre o perigo de ser confundida com seu objeto” (Schollhammer, 2013, p. 161). Tais observações levam o crítico a considerar que a única maneira da linguagem literária alcançar um estágio verdadeiramente realista se dá quando “copia a linguagem e não a realidade”, perfazendo um tipo de “escrita que transcreve a voz em vez do mundo material”, ou dito de modo mais claro ainda, “é o discurso que em vez de imitar a realidade toma outros discursos como objeto” (Schollhammer, 2013, p. 161). Por fim, o autor conclui então que esse novo modo de representar a realidade dos romances contemporâneos atinge esse intento ao recriar literariamente “discursos informais do povo, a linguagem das pessoas reais e de suas falas do cotidiano sofrido”, portanto, “a semelhança coloquial” deixa de ser “privilégio” somente dos personagens, visto que “os narradores assimilam a mesma voz e, juntos, escritor, narrador e personagem forçam a expressão oral a sua extrema realização na denominação daquilo que não tem nome, do inarrável, do execrável e do insuportável” (Schollhammer, 2013, p. 162).

É interessante observar que apesar da aura de novidade e atualidade que as formulações do crítico pretendem transmitir, a repetição do termo “cópia” e seus derivados denuncia que seus pressupostos ainda estão vinculados à ótica do Realismo vulgar, conforme apontado aqui na primeira parte do trabalho. Porém, dois outros pontos de sua argumentação mostram-se mais centrais para a discussão. Primeiramente, é visível que Schollhammer acaba por reduzir a noção de representação realista à apropriação de um discurso por outro, em um espelhamento enunciativo onde a informalidade e o coloquialismo aparentam ser apenas itens para uma receita de como “transcrever” a “linguagem das pessoas reais”. As grandes proposições do Realismo objetivam entender como os matizes que organizam a sociedade se transformam em dispositivos artísticos, ou para lembrar aqui de Antonio Candido (2006), como o “externo” se torna “interno”. Nesse sentido, os elementos da realidade passam a ser parte integrante da fatura estética – mas nem por isso deixam de conter propriedades distintas, não se tornam linguagem pura – e funcionam ali de modo a potencializar a reflexão histórica e social, ou seja, são muito mais do que recursos linguísticos utilizados para construir a identidade discursiva de uma obra. A concepção do autor de *Cena do crime*, de certa forma, simplifica a questão ao restringi-la aos aspectos mencionados. Paralelamente a isso, percebe-se também que o anseio por uma representação “sem mediação”, conforme anunciou em seu programa para o novo Realismo, não se mostrou executável, visto que nos próprios exemplos que cita sobre a absorção do discurso coloquial como força motriz das obras há um processo mediador em ação, na medida em que as vozes ali presentes estão estilizadas. Já em seus princípios básicos a perspectiva geral do crítico sobre a questão merece ressalvas inúmeras e de ordem variada, entretanto, ainda nos falta entender como servem de base para as quatro categorias de Realismo mencionadas no início dessa seção do trabalho.

Conforme vimos, a perspectiva do crítico coloca no centro da cena elementos como a informalidade, a coloquialidade e a oralidade, buscando enfatizar um discurso ideológico de representatividade e inclusão, explícito quando expõe a necessidade de se construir uma dicção literária coordenada pelas falas do “cotidiano sofrido”. As premissas do autor estão em franca associação com termos e ideologias que estão na ordem do dia no discurso contemporâneo e é a partir delas que ele cunha o termo “realismo afetivo”, cuja particularidade, segundo ele, está em “contraponto com uma estética do efeito”, pois “os afetos operam por meio de singularidades afirmativas e se realizam em subjetividades e intersubjetividades dinâmicas” (Schollhammer, 2013, p. 171). Ainda nessa toada, ele nos diz que, “na experiência

afetiva a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (Schollhammer, 2013, p. 172). Esse “realismo afetivo” seria ocasionado por meio do “choque”, que por sua vez, só pode ocorrer por meio da “indexação” da realidade, captada por meio da “performance”, conectando-se os quatro tipos de Realismo elencados pelo autor.

Em uma tentativa de síntese da tipologia de Schollhammer, vê-se que aquilo designado por ele como “realismo do choque” está em associação direta com o papel determinante que a violência ocupa em sua concepção de realismo. Conforme suas próprias palavras, a partir de uma “distância maior do realismo histórico” o realismo do choque tem como premissa tratar a representação sempre como um “evento de trauma”, “ou seja, o efeito da representação se agrava para um evento traumático” (Schollhammer, 2013, p. 162). Quanto ao que ele chama de “realismo indexical”, trata-se de “uma exaltação da contingência pura num signo que não tem sentido”, e que só demanda “o reconhecimento de sua evidência inegável” (Schollhammer, 2013, p. 179). Esse tipo de realismo é identificável no procedimento rotinizado por alguns escritores contemporâneos brasileiros como Férrez, Marcelino Freire e Bernardo Carvalho, consistindo na utilização de fotos e imagens que não se articulam diretamente com o sentido do texto escrito. O “realismo performático”, como o próprio nome indica, diz respeito a “efeitos de realidade” que se dão por meio de performances não redutíveis “à comunicação racional”, efetivadas por meio de um nível “não hermenêutico”, deslocando “o centro das leituras dos conteúdos e das características de discurso e estilo para uma atenção cada vez mais acentuada no fazer pragmático do texto” (Schollhammer, 2013, p. 179-180).

Em todos os casos, é perceptível a sobreposição do efeito sensível e afetivo da representação ao efeito reflexivo. A percepção do sujeito receptor é colocada em primeiro plano, construindo-se um panorama ególatra. O realismo e a possibilidade da dramatização artística da dinâmica histórica e social, objetivando a compreensão crítica do mundo objetivo, dá lugar a um programa onde a impressão íntima de um “eu” indeterminado sobre os fenômenos que o cercam é um fim que se basta a si mesmo. Logo, é plausível afirmar que essa concepção de representação se reduz à esfera do indivíduo – perdendo a capacidade de representação em grande escala que o realismo possui – e se apoia em uma visão irracionalista sobre as relações humanas, visto que preza pelo automatismo das sensações e não pela tentativa de desvelar a dinâmica da realidade social. Trata-se de um projeto e não de um deslize ocasional ou de uma má interpretação do problema, o que fica visível na passagem a seguir, quando o autor se propõe a uma definição geral sobre essa sua nova versão para o Realismo, ou “realismo extremo” conforme ele mesmo o designa:

O realismo extremo evoca a derrota da representação [...] Assim o realismo extremo volta à figura inicial, na identificação negativa do real que tanto na dialética negativa adorniana quanto na *Verfremdung* de Brecht se colocava a serviço de um deslocamento cognitivo das ilusões alienadas da nossa realidade e aqui se propõe a presentificar seus efeitos sensíveis [...]. Mas agora não se trata de uma derrota das faculdades sensíveis diante das exigências da razão, senão de uma derrota do espírito diante do sensível em sua materialidade mais baixa, degradada, repulsiva, violenta e terrível da possível experiência humana (Schollhammer, 2013, p. 167-168).

Deliberadamente nos é dito que essa proposta de Realismo procura uma identificação negativa com o real, mas longe da investida de Adorno e Brecht, que procuravam ler a realidade a contrapelo para decompor suas camadas de fetiche e alcançarem uma interpretação que evidenciasse seus aspectos concretos. No caso de Schollhammer, o termo negativo é mais literal, uma vez que sua utilização está associada à obsessão pela “materialidade mais baixa” e “degradada” da vida, o que parece sempre ser o mote central das leituras empreendidas a partir de seu filtro de observação. Despreza-se a forma estética como via para desautomatizar a compreensão sobre a vida, optando-se por fazer dela simplesmente uma “presentificação dos efeitos sensíveis”. Podemos dizer, sem medo de exagerar, que trata-se de um Realismo que não se propõe a investigar a realidade, ela própria apresentada aqui como objeto sem nuances e refratário a anseios racionalistas e totalizantes. Segundo esse modo de ver, importa apenas sentir e experienciar o real, ainda que os sentimentos e experiências manifestos não sejam nada mais que representações mecânicas construídas por subjetividades esvaziadas.

## Conclusão

Após o caminho percorrido aqui, percebe-se que as proposições de Schollhammer sobre o Realismo e suas supostas modificações não conseguem êxito em demonstrar aquilo que anunciam e por vezes partem de pressupostos altamente contestáveis. Como vimos, o teor de novidade de sua abordagem mostra-se comprometido quando as considerações do crítico caem em lugares comuns já suficientemente discutidos – a questão do Naturalismo, o peso do registo documental, entre outros – e revelam ambiguidades e imprecisões que não se mostram interessantes para aumentar a profundidade da discussão sobre a representação da realidade na arte literária.

Deve-se louvar o fato de que a empreitada do autor contribuiu para uma certa revigoração do interesse sobre o realismo nos estudos literários no contexto brasileiro, porém, em linhas gerais não parece injusto dizer que Schollhammer apenas agrupou alguns dos principais estereótipos sobre o tema e lhes atribuiu uma roupagem teórica atualizada de acordo com as últimas tendências acadêmicas no âmbito das humanidades e mais especificamente ainda, na área de Letras. Isso explica a tentativa de aplicar termos como “afetivo” e “performance” em suas formulações, mesmo que na maioria das vezes tais conceitos cheguem até mesmo a causar dificuldades para a argumentação do crítico.

Dito isso, no fim das contas, pode-se dizer que os problemas parecem bem maiores que os ganhos, pois além de *Cena do crime* nos apresentar uma versão do Realismo menos complexa e matizada que aquela já delineada na tradição dos estudos literários, é possível afirmar que em alguns momentos até mesmo a noção de literatura, de modo geral, acaba por sofrer alguns impactos negativos, visto que o fundamento metodológico das análises de Schollhammer é construído com base em uma supremacia do conteúdo temático – violência, brutalidade, crime, pornografia – em detrimento da forma – quase nada se aponta sobre perspectiva narrativa, construção de personagens etc – , desconsiderando-se a necessidade da interação dialética entre as duas instâncias. Ainda mais perigosa, segundo a perspectiva aqui adotada, é a afirmação de que a literatura não precisa – e não deve – se constituir mais como ferramenta para desvelar os fetiches e as ilusões que compõem as relações sociais e a

conjuntura histórica, bastando a ela o papel de ressaltar efeitos sensíveis da superfície da realidade, funcionando quase como um teste de degustação em um *reality show* de gastronomia.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COTRIM, Ana. *Literatura e realismo em György Lukács: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas*. Porto Alegre: Zouk, 2016.
- FOGAL, Alex. O realismo segundo a contemporaneidade no Brasil: a literatura e a crítica. In: CORDEIRO, Rogério; ALVES, Luiz Alberto; SIFFERT, Alysson (org.). *Dimensões do realismo: literatura brasileira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020. p. 269-281. v. II.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004.
- LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- LUKÁCS, György *Ensaio sobre estética*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, György. *Essays on Realism*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisi. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2012.