

André Sant'Anna e o real da linguagem

This shift in conception - from reality as an effect of representation to the real as an event of trauma - may be definitive in contemporary art, let alone in contemporary theory, fiction and film. (Hal Foster)

Num livro recente - *Le siècle* - o filósofo francês Alain Badiou (2004) caracterizou o século vinte como o século da “paixão pelo real” (*La passion du réel*), o século em que o homem desejava a “coisa em si” e o real em sua existência nua. Nas artes o exemplo que Badiou oferece dessa paixão é a dramaturgia de Berthold Brecht, principalmente, a técnica de *distanciamento* que radicaliza a diferença entre o real e sua *encenação*, problematizando os elos “íntimos e necessários” que unem o real com a semelhança. Esses elos são, segundo Badiou, derivados do fato de que a semelhança é o que situa e identifica os efeitos e as conseqüências da contingência do real. Assim propõe: “Uma parte grande da grandeza do século encontrou-se no comprometimento de pensar a relação – frequentemente obscura no início – entre violência real e semelhança, entre o rosto e a máscara, entre nudez e disfarce. Esse ponto pode ser encontrado nos registros mais variados da teoria política à prática artística.” (p.48) No plano político, a noção marxista de *ideologia*, definida como a representação dissimulada da violência primordial nas relações sociais, é o principal exemplo desta compreensão. Para Badiou é o teatro de Brecht que de maneira privilegiado condensa e problematiza essa união entre o plano representativo e o político pois sua técnica visa à “exposição didática” de como a “violência do real só é eficiente na brecha entre os efeitos reais e sua representação dominante. O conceito de ideologia é em si a cristalização da certeza “científica” segundo a qual representações e discursos devem ser lidos como máscaras do real que ao mesmo tempo o denota e encobre.” (p.49) Na visão predominante do marxismo, de modo exemplar, em Althusser, as representações são compreendidas dessa maneira como sintomas do real que devem ser interpretadas e que são

subjetivamente travestidas de “reconhecimento errôneo” [méconnaissance]. O poder da ideologia é assim o poder do real enquanto poder de ocultação. Neste sentido o marxismo se aproxima da psicanálise e principalmente da visão lacaniana do sujeito como construção imaginária. Para a psicanálise o inconsciente é uma série de operações através da qual o real do sujeito só se torna legível nas transformações imaginárias do Ego. Na idéia brechtiana de *distanciamento* o objetivo é ficcionalizar o próprio poder da ficção, o poder eficiente da semelhança como real. É por esse motivo que Brecht para Badiou oferece o exemplo privilegiado de uma arte do século “reflexiva”, pois ao revelar os mecanismos da sua potencia ficcional, ao exhibir seu próprio processo e idealizando sua própria materialidade, o teatro de Brecht coloca em evidência a brecha entre o real e sua representação canalizando e expressando assim sua realidade. A arte e a literatura se torna real na medida em que desnude e exponha seu poder de ocultação. Ao mesmo tempo de revelar a ocultação, a arte reflexiva expressa a potência do real e exige assim realidade de seu conteúdo ao mesmo tempo de se realizar como máscara. Por outro lado, nada é suficientemente real para não ser confundido com a semelhança, para não ser suspeito de não ser real. Nada pode atestar o real a não ser o sistema de ficções dentro do qual joga seu papel e o que mais se apresente como real mais se exponha a essa suspeita de não ser real. A resposta a essa suspeita tem favorecido o investimento modernista na negatividade artística, pelos caminhos da destruição ou da subtração, instaurando por esse motivo a idéia do “fim da obra”, do “fim da arte” e, finalmente, do fim da representação entre os temas principais da arte e da literatura do século passado.

Em direção oposta ao distanciamento auto-referencial e auto-reflexivo, certa literatura procurava, durante o século, 20 um sentido mais radical de *semelhança* liberado do mimetismo referencial. Surgiu uma literatura e uma arte com a utopia de expressar a realidade diretamente, em sua conseqüência, rompendo as fronteiras da representação mimética sem por esse motivo se encerrar na reflexividade sobre seus próprios meios. De maneira radical essa arte demandava um novo realismo, não pelo caminho do realismo histórico, senão na

procura de uma arte e uma literatura performática capaz de interferir sem mediação no mundo e expressar sua realidade crua. Os limites do realismo representativo do século 19 já se concretizaram na máxima realização de seu projeto de *verossimilhança* mimética. Em *Madame Bovary* de Flaubert a submissão do estilo ao objeto e o recuo retórico da voz narrativa produziram uma nova autonomia da realidade literária, Barthes mostrou no seu estudo *O Grau Zero da Escrita*. Ironicamente, foi assim que o realismo ao invés de expressar um novo domínio representativo sobre a realidade abriu o caminho para a experimentação do modernismo e é assim que hoje podemos entender o realismo histórico como o último esforço desesperado de dominar uma crise da representação nascida no seio de seu regime epistêmico. Ao invés de fortalecer o efeito referencial a realidade começa a aparecer, no romance do final do século 19, absorvida pela interioridade subjetiva de um discurso indireto livre que se desenvolveu e radicalizou de Dostoievski¹ a Joyce e Woolf, criando um certo “realismo subjetivo”, fragmentado e anárquico, de uma visão de mundo em crise. Em 1921, Roman Jakobson, com apenas 24 anos, escreve um ensaio influente sobre o realismo (“On realism and Art”, 1921) em que questiona a ilusão inerente ao conceito universal de “realismo” ao sublinhar as limitações miméticas da linguagem. Contrário as artes plásticas, disse Jakobson, a literatura representativa não chega a criar uma convenção sólida de descrição do objeto como acontece, por exemplo, na imagem com o perspectivismo que fornece uma tradução universal quase automática das três dimensões em duas. A linguagem nunca consegue criar uma cópia sensível do real e, diferente do ilusionismo visual, não corre o perigo de ser confundido com seu objeto. É nessa limitação que aparece a importância da convenção histórica de *verossimilhança*, e a única representação realista na literatura, baseada na semelhança, disse Jakobson, descartando de modo radical sua possibilidade mimética, é o discurso que ao invés de imitar a realidade, toma outros discursos como objeto. Assim, a linguagem propriamente realista é aquela que copia a linguagem e não a

¹ Jakobson (1921) cita Dostoievsky dizendo: "Sou um realista, mas apenas num sentido mais elevado da palavra"

realidade, ou aquela escrita que transcreve a voz ao invés do mundo material². Mas para atingir os efeitos de realidade, diz Jakobson, o realismo procura freqüentemente a distorção do uso discursivo convencional e o próprio traço transgressivo, a distorção da norma artística, é concebido como uma aproximação à realidade. Uma parte significativa do realismo engajado, das décadas 20 e 30, se reconcilia, nessa perspectiva, com a literatura experimental modernista na ambição de criar ou recriar literariamente os discursos informais do povo, a linguagem das pessoas reais e de suas falas do cotidiano sofrido, sem abrir mão de suas dimensões épicas. O *neo-realismo* surgido na literatura brasileira na década de 60 dá continuidade a essa tendência, agora não nas falas de um Fabiano ou de um Riobaldo, mas na contundência expressiva do cobrador de Rubem Fonseca, do Zé Pequeno de Paulo Lins ou do Maíquel de Patrícia Melo. A semelhança coloquial já não é apenas o privilégio dos personagens; os narradores assimilam a mesma voz e juntos, escritor, narrador e personagem, forçam a expressão oral a sua extrema realização na denominação daquilo que não tem nome, do inarrável, do execrável e do insuportável em que a semelhança vai desaparecendo na confusão entre a forma representativa e seu conteúdo extremo.

Por esse caminho aparece uma outra concepção mais radical do realismo. No livro *The Return of The Real* (1994), o historiador de arte norte-americano Hal Foster caracteriza como “realismo traumático” uma tendência na arte moderna de expressar eventos com a menor intervenção e mediação simbólica, provocando fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. O resultado é, disse Foster, uma mudança em relação à conceituação tradicional do realismo "entendido como efeito de representação ao real entendido como um evento de trauma" (Foster, 1994, p.147). Desta maneira, o que o autor percebe, nas artes e na cultura contemporâneas, uma manifestação da modernidade, no seu extremo, como uma experiência traumática da história ou como a emergência de uma

² Jakobson faz a distinção entre um “realismo textual” em que a linguagem se imita através de anáforas, repetições, citações, metalinguagem, ironia, parodia etc. e um “realismo simbólico” que explora a possibilidade de representação icônica através do ritmo, do som e das figuras como por exemplo em onomatopéias e caligramas.

verdadeira "cultura da ferida"³ (Seltzer, 1997), e esta mudança de foco possibilita uma releitura da arte e da literatura, numa perspectiva que enfatiza a evocação do lado referencial da arte. Nessa visão a obra se torna referencial ou 'real' na medida que consiga provocar efeitos sensíveis às vezes tão violentos que a subjetividade do espectador se vê colocada em questão. Segundo Foster, a modernidade partiu de uma experiência fundamental de choque, o choque perceptivo da mudança, da velocidade, da desagregação e da alienação, assim como denunciado já por Baudelaire na sua análise da vida moderna das grandes cidades⁴. Na arte e na literatura contemporânea, o que Foster analisa é a tendência na arte moderna de exacerbar esse choque, expressando os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade, frequentemente, ligados a temas radicais de sexo e morte. Em vez de representar a realidade reconhecível e verossímil, surge um realismo que podemos chamar de "extremo" na medida em que expresse eventos sem intervenção e mediação simbólica, provocando fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. Ou seja, a obra ganha referencialidade e se torna 'real' ao conseguir provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade. Assim, a arte abandona sua distância da realidade e se propõe a ser um caminho aberto através de linguagens e imagens, através do simbólico e do imaginário, em direção a um encontro impossível com o real. O real aqui não tem nada a ver com o que na linguagem coloquial chamamos de realidade, pois adotado do tríade laciano do simbólico, imaginário e real, esse último termo se define por ser aquilo que resiste simbolização, aquilo que pela mesma razão não pode ser nem mesmo definido e muito menos representado e cuja mera existência provoca angústia e trauma. Em outras palavras, o real é para Lacan a

³ "The convening of the public around scenes of violence – the rushing to the scene of the accident, the milling around the point of impact – has become to make up a *wound culture*: the public fascination with torn and opened bodies and torn and opened persons, a collective gathering around shock, trauma and the wound." (1997, p. 3)

⁴ Hal Foster marca em outro ensaio de 1996 uma distinção entre a cultura modernista do choque e a cultura pós-moderna do trauma, diferenciando o choque como o evento exterior e seu efeito sobre o sujeito do trauma como uma ferida interior à ordem subjetiva. Ao invés de uma periodização na modernidade assim indicada consideramos que o trauma não pode ser separado de modo radical do choque, cujos efeitos também se dão sobre o sujeito. A diferença descreve uma nova organização da ordem entre o exterior e o interior em torno do trauma, em que a fronteira entre o espaço público e o privado é colocada em questão.

experiência impossível da coisa em si - do *pequeno objeto a* - cuja proximidade ameaça a subjetividade, mas que tem o poder de catalisar a simbolização, a produção posterior de significantes, em torno desse vazio irreduzível e opaco.

Dessa forma, o projeto do “realismo extremo” , na definição de Foster, parece paradoxal. querendo expressar o inexprimível e representar o irrepresentável, indo em direção ao mais repugnante e intolerável da nossa realidade em que a potencia da experiência se expressa em forma da impossibilidade de representação. No entanto, apesar da inovação de abordagem, a leitura de Foster recorre de fato a uma figura conhecida da estética moderna, isto é, ao sublime romântico como a transcendência da experiência estética na derrota das faculdades do juízo. Mas agora, não se trata de uma transcendência elevada, senão de uma aproximação ao mais baixo, degradado, repulsivo, violento e terrível da possível experiência humana. Visto nesta perspectiva, o realismo traumático de Foster certamente caracteriza uma arte e literatura que radicalizam o efeito chocante, que pelo poder negativo é capaz de romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo algo, um “choque do real”, que resiste à integração na cultura do espetáculo. Ocorre uma inversão significativa da idéia histórica do realismo, pois se o realismo representativo dependia da *verossimilhança* neutra e da objetividade transparente da linguagem, para Foster o “evento do trauma” denota a referência em decorrência da derrota da representação.

A literatura, e em particular a prosa brasileira das últimas décadas tem sido um campo de experimentação de como lidar com o real, na sua manifestação de violência, miséria e morte. Ao invés de descrever essa realidade extrema à distancia uma certa prosa inverte a lógica representativa, e procura manifestar a violência na própria expressão. Um exemplo recente da complexidade da relação representativa com o real encontramos na seguinte citação:

Eu nunca percebi isso, mas eu sou muito burro. Não parece nem eu que sou eu que estou pensando isso tudo que estou pensando agora. E muito menos que sou eu que estou pensando nessas palavras que estão saindo no papel. Eu não sei juntar as palavras e fazer com que essas palavras juntas, ganhem um

sentido. Eu não conheço gramática, nem nada dessas coisas de escrever. Eu não estou escrevendo. Eu só estou pensando que eu estou escrevendo. E que eu sou burro. Sabe por quê? Porque sou da policia. E na policia todo o mundo é burro. Tem que ser burro para ser da policia. (2007, 39)

A frase é do conto *A Lei* do escritor André Sant'Anna (2007), um dos escritores brasileiros que surgiram nos últimos anos do milênio com os livros *Amor* de 1998 e *Sexo* de 1999 e ganhou visibilidade com a participação importante nas antologias de contos *Os cem melhores contos brasileiros do século* (organizado por Ítalo Moriconi) e *Geração 90, os transgressores* de 2003 de Nelson de Oliveira. Em 2006 lançou seu romance mais ambicioso *O Paraíso é bem bacana* pela Companhia das Letras que também editou o livro *Sexo e Amizade* uma coleção de narrativas antigas e novas de 2007.

Trata-se nesse conto de um depoimento em primeira pessoa de um policial, uma espécie de monólogo interior *fake*, que se equilibra entre a terrível brutalidade de seu relato e a introspecção meta-lingüística provocada pela impossibilidade de dizer o que está sendo dito. É como se o relato aprofundasse no reino escuro do silêncio, auxiliado pela distancia criada entre um sujeito que fala e um outro que escreve, só que através de um jogo em que aquele que escreve finge não ser quem fala e vice-versa, deixando a origem do discurso vazia. Em vez da interioridade simulada do narrador em primeira pessoa, exterioriza-se a fala anônima da violência impessoal, um conteúdo inumano em contraste brutal com a simplicidade neutra do próprio discurso. Assim, frases como “Eu não estou escrevendo. Eu só estou pensando que eu estou escrevendo.” não deve ser entendida como uma auto-reflexão intimista de um sujeito de enunciação, senão pelo avesso, como a encenação em palavras escritas do que não pode ser pensado nem falado. George Bataille disse no livro *O Erotismo* sobre Marques de Sade que seu discurso libertino é o discurso da vítima apesar de usar as palavras dos carrascos, pois a sensibilidade que expressa não tem nada a ver com a razão anônima dos executores da violência. A originalidade perturbadora de Sade é exatamente a de flagrar a violenta razão da própria linguagem, mostrar que a violência se aloja na representação, e que a escrita literária é um caminho de inversão da violência em seu próprio terreno.

No caso de André Sant'Anna sua escrita se caracteriza por assumir a alienação e o estranhamento depositado na linguagem oral de personagens completamente afirmados pelos seus papéis sociais. Todos falam como se fossem máquinas, sem profundidade e sem interioridade, usando clichês e lugares comuns incessantemente e explorando as repetições em excesso num ritmo oral em que a narrativa é achatada e banalizada num esvaziamento de riqueza expressiva e na alegre afirmação de sua condição ideológica e alienada. É claro que há uma opção pela paródia do universo e da linguagem midiáticos, dos preconceitos populares e dos lugares comuns da nossa realidade pós-moderna consumista, inventariada por simulacros. No entanto, a narrativa de Sant'Anna ganha força poética pela qualidade da escrita, seu ritmo acelerado e contagioso, sua serialidade repetitiva e ironia contagiosa e sua superficialidade assumida e elíptica que nos deixa com a impressão constante de perda de segredo e de profundidade. Assumindo a condição alienada, Sant'Anna parece dar realidade literária ao artifício numa espécie de super-realismo discursivo em que a representação literária não toma a realidade como objeto, mas assume a realidade do próprio discurso numa construção sem objeto exterior nem interior subjetivo.

Nesse sentido é possível identificar um parentesco entre a literatura de Sant'Anna e as experiências da *POP-Art* das décadas de 60 e 70. Na tentativa de criar uma genealogia crítica mais convincente do super-realismo de Andy Warhol, Hal Foster observa como esse tipo de realismo não se deixa explicar adequadamente por nenhum dos dois modelos referenciais predominantes da crítica das últimas décadas: o modelo *referencial*, por um lado, e o *simulacral*, por outro. O primeiro modelo entende as imagens e os signos como ligados a referentes, a temas iconográficos ou a coisas reais no mundo da experiência, e o segundo, entende todas as imagens como meras representações de outras imagens o que converte todo sistema de representação, inclusive o realismo, a um sistema auto-referencial. Mas assim como Foster sugere no caso de Warhol, propomos aqui que a prosa de Sant'Anna, seu super-realismo particular, deve ser lida como ao mesmo tempo referencial e simulacral, pois ela cria imagens

literárias que são conectadas à realidade mas também desconectadas e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes. Para Hal Foster é essa possibilidade de coexistência simultânea dos dois modos de representação que constitui o que chama de realismo traumático. Sem aprofundar o argumento de Foster, devemos entender que sua leitura do trauma como um “encontro falho” com o real ganha uma amplitude além do subjetivo e do individual, pois Foster propõe que a experiência pós-industrial promove uma cultura traumática que impõe o “encontro falho” como condição geral. Diante dessa realidade a representação pode ser entendida como uma construção (tela, anteparo, biombo) que exhibe e esconde ao mesmo tempo. A representação nos guarda e protege contra o real em sua manifestação mais concreta (violência, sofrimento e morte) e simultaneamente indica e aponta para o real na criação de alguns de seus efeitos como efeitos estéticos. Central para a leitura de Foster é a compreensão da repetição que para ele, seguindo o pensamento de Lacan, não será apenas *Wiederkehr*, uma repetição do recalcado em sintoma ou significante, mas *Wiederholung*, uma repetição compulsiva do encontro traumático com o real, algo que resiste à simbolização, e que não constitui nenhum significante senão o efeito (tuché, tique) do real. Nesta perspectiva a repetição não deve ser vista apenas como reprodução no sentido de representação de um referente ou simulação de uma imagem pura, um significante isolado. Mesmo que a representação continue funcionando nessa forma de repetição, outra repetição, a repetição compulsiva da significação, “enquadra” o real e aponta para seu efeito traumático. No discurso do narrador de André Sant’Anna, o desdobramento da fala auto-reflexiva e repetido ironicamente e o distanciamento que no contexto moderno aponta para um reconhecimento da própria natureza artificial do discurso é acentuado e exagerado de maneira que desmonta a perspicácia crítica e reivindica uma certa burrice talvez necessária. Depois de uma longa fala sobre a linguagem e os estilos gramaticais da fala do personagem segue:

Mas eu não sei nada disso, porque eu sou falso, eu não existe, eu sou apenas um personagem na primeira pessoa, um personagem muito estranho, que é burro, é da polícia. É que o autor deste texto, que sou eu mas não sou eu

porque eu sou um burro da policia já que na policia todo mundo é burro e é violento e é corrupto e é covarde, está, ele, o autor que é legal, fazendo uma experiência. (36)

Assim se produz um duplo distanciamento em que a auto-reflexividade é absorvida pela ficção; o que parece indicar simultaneamente que tudo isso é fictício, mas também que tudo é real de modo que inverte a hierarquia representativa literária tradicional. No discurso narrativo realista, o narrador em terceira pessoa oferecia profundidade à intimidade da primeira pessoa, aqui, o narrador em primeira pessoa não expressa um maior grau de proximidade com a intenção subjetiva senão uma representação flagrada de uma terceira pessoa por trás da primeira. Assim, o desdobramento auto-reflexivo não funciona como um efeito de perspectiva que distingue o mundo de sua representação, senão como uma dobra dupla que dá densidade ao próprio artifício e realiza o signo.

Em outras narrativas esse mesmo exagero aparece na adoção radical do nível falatório e discursivo da realidade midiática contemporânea que é repetido na escrita literária, retomado incondicionalmente, como se transcrito ou gravado sem necessidade de distancia. Assim a linguagem literária reproduz a linguagem do lugar comum mecanicamente por objeto e desafia sua superficialidade por exagero e afirmação. Acontece na narrativa do livro *Sexo* que se desenvolve como se fosse construído por um programa de computação agrupando elementos substantivos em lugar de nomes próprios:

O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas esqueceu sua Noiva Loura, Bronzeada pelo Sol, e, uma noite, na boate jovem conheceu a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos.(260)

De lugar comum a lugar comum, a narrativa se desenvolve em pequenas histórias paralelas entre personagens como o *Executivo de Óculos Ray-Ban*, a *Gorda Com Cheiro De Perfume Avon*, o *Chefe Da Expedição Da Firma*, a *Mulher Loura, Bronzeada Pelo Sol*, *Magra De Seios Firmes Com Róseos Mamilos E Bunda Empinada*, o *Jovem Executivo Que Havia Feito Pós-Graduação Em Economia Na Universidade De Munique*, o *Adolescente Meio-Hippie*, o *Negro Que Fedia*, a *Esposa do Negro Que Não Fedia* e assim por

diante. Os personagens são reduzidos a uma espécie de mini-biografia publicitária ou irônica categoria sociológica que não só aparecem como abstração do preconceito, mas que também agem como se realizassem as fantasias mais sórdidas de um mundo de mercadoria. Circulam como mercadoria e interagem sintaticamente em histórias de extrema banalidade encenadas numa sobre-exposição pornográfica de excessiva repetição das descrições rotulares e também das ações previsíveis:

A Vendedora De Roupas Jovens Da Butique De Roupas Jovens lambeu o pau de Alex.

A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. Lambeu os peitos da Vendedora De Roupas Jovens Da Butique De Roupas Jovens.

Marquinhos colocou seu pau no cu da Vendedora De Roupas Jovens Da Butique de Roupas Jovens. (216)

O resultado é obviamente paródico ao mesmo tempo de blindar qualquer possibilidade de introspecção e interioridade psicológica. Os personagens são reduzidos a clichês e agem mecanicamente como fantoches primitivos realizando o lado hiper-real de uma cultura em que sonhos e imaginação virou matéria prima de super-exposição e se sobrepôs a qualquer possibilidade de efeito de profundidade reflexivo. O signo é a realidade, a realidade é desde já sígnica, tudo se reduz a mesma superfície pornográfica em que não há mais uma referencia exterior, mas em que tudo circula entre imagens clichês.

É assim que o super-realismo de André Sant'Anna consegue criar um jogo de alienação assumida em que provoca um distanciamento exagerado de seu objeto e através da repetição contínua de sua própria construção artificial acaba apontando para algo atrás do signo, algo terrível abaixo do banal, algo violentamente inumano por baixo de todo seu cinismo aparente. Mais do que uma crítica ideológica da alienação, opera-se na escrita de Sant'Anna uma inversão da alienação e do estranhamento em potência afirmativa - no lugar da falta de sujeito aparece uma subjetividade e em vez dos clichês banalizados e superficiais, sua repetição vigorosa faz emergir a sensação de uma realidade, traumática talvez, intolerável e dificilmente significável. A brutalidade das palavras e a sobre-carga de descrições no relato de André Sant'Anna, produzida

e repetida incessantemente num excesso de significação, tende a esvaziar a linguagem e torná-la clichê, banal, apontando para um conteúdo que as palavras não conseguem simbolizar.

Na criação de uma realidade cotidiana estereotipada e vulgar, sujeita à reprodução acelerada dos objetos de consumo, a literatura tenta assim injetar um mínimo nível de diferença, jogando com outros níveis de diferença e até mesmo com duas séries opostas em contraste, como ocorre na prosa de Sant'Anna: a série habitual do consumo a as séries instintivas de destruição e morte. Dessa forma a literatura de André Sant'Anna conecta o nível de estupidez e ignorância com o nível da crueldade, descobrindo por debaixo da consumação a violência e a morte. Esteticamente sua narrativa produz e reproduz num ritmo repetido e saturado as mistificações e fantasias que movem a sociedade de consumo numa repetição saturada e insistentemente banal, abrindo assim a possibilidade de que um mínimo de diferença finalmente pode ser expresso.

Bibliografia

- Badiou, Alain. *Le siècle*. Paris. Seuil. 2004
- Foster, Hal. *The Return of The Real*. October. New York. 1994
- “Death in America”, *October* 75 (Winter 1996)
- Jakobson, Roman. “On realism in art”. *Context*.
<http://www.dalkeyarchive.com/article/show/43> (1921)
- Lacan, J. *O seminário 11. (Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise)*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1998.
- Menninghaus, Winfried. *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. State University of New York Press. 2003
- Perniola, Mário. *Art and its Shadow*. New York / London. 2004.
- Ranciere, Jacques. *Le partage du sensible. Esthetique et politique*. Paris. Le Fabrique-Éditions. 2000.
- Sant'Anna, André. *Sexo e amizade*. São Paulo. Companhia das Letras. 2007.
- Schollhammer, Karl Erik. “Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea” in. Pereira, Miguel, Renato Cordeiro Gomes e Vera Lúcia Follain de Figueiredo. *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro. EdPUC. 2005.
- Seltzer, Mark. “Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere.” *October*, Vol. 80, (Spring, 1997), pp. 3-26