

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**TATIELE DA CUNHA FREITAS**

**O Novo Realismo e a experiência do horror: as narrativas de  
violência na América Latina**

**Uberlândia  
2019**

TATIELE DA CUNHA FREITAS

**O Novo Realismo e a experiência do horror: as narrativas de  
violência na América Latina**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivonete Santos Silva  
Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gloria Ignacia Vergara Mendoza

Uberlândia  
2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F866 Freitas, Tatiele da Cunha, 1984-  
2019 O Novo Realismo e a experiência do horror [recurso eletrônico] :  
as narrativas de violência na América Latina / Tatiele da Cunha  
Freitas. - 2019.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.  
Coorientadora: Gloria Ignacia Vergara Mendoza.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-  
graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2570>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Silva, Maria Ivonete Santos,1955-, (Orient.). II.  
Mendoza, Gloria Ignacia Vergara,1965-, (Coorient.). III.  
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos  
Literários. IV. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

**ATA DE DEFESA**

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Tese de Doutorado 09/2019 do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários				
Data:	07 de junho de 2019	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:20
Matrícula do Discente:	11513TLT013				
Nome do Discente:	Tatiele da Cunha Freitas				
Título do Trabalho:	O Novo Realismo e a experiência do horror: as narrativas de violência na América Latina				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Humanidades/desumanidades nos contos de Antônio Carlos Viana: perspectivas do conto brasileiro contemporâneo				

Reuniu-se no Bloco U, Sala 209, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Maria Ivonete Santos Silva da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp, orientadora da candidata (Presidente); Gloria Ignacia Vergara Mendoza da Universidad de Colima, Doutora em Letras Modernas pela Universidad Iberoamericana, DF-México (Coorientadora); André Tessaro Pelinser da Universidade Federal do Rio Grande do Norte / UFRN, Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG; Luís André Nepomuceno do Centro Universitário de Patos de Minas / Unipam, Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas / Unicamp; Karla Fernandes Cipreste da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG. Ressalta-se que a Professora Gloria Mendoza participou por videoconferência desde a cidade de Colima, México.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dra. Maria Ivonete Santos Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata ao título de doutora, Tatiele da Cunha Freitas, agradeceu a presença do público e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

**APROVADA.**

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 07/06/2019, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karla Fernandes Cipreste, Professor(a) do Magistério Superior**, em 07/06/2019, às 18:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivonete Santos Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 07/06/2019, às 18:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Tessaro Pelinser, Usuário Externo**, em 07/06/2019, às 18:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luís André Nepomuceno, Usuário Externo**, em 07/06/2019, às 18:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tatiele da Cunha Freitas, Usuário Externo**, em 07/06/2019, às 18:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1308456** e o código CRC **21917F33**.

À minha mãe, D. Cida,  
pelo apoio incondicional

À Ivonete, minha mentora,  
por todos os ensinamentos que  
me fizeram uma pessoa melhor  
e uma pesquisadora melhor

À Glória, cujo exemplo e postura foram  
uma inspiração em todos os âmbitos.

Aos amigos da 1ª turma do Curso de Doutorado  
em Estudos Literários, pelo suporte nas horas mais difíceis.

## AGRADECIMENTOS

Este é um trabalho de muitas mãos. Apesar de sentir que ainda estou no começo da minha vida como pesquisadora, a semente deste estudo nasce em 2009, na *Universidad de La Salle*, durante um intercâmbio feito na Colômbia, quando, nas interlocuções com o professor Dr. **Carlos-Germán Van Der Linde**, na minha vontade de realizar um estudo que possibilitasse um diálogo entre Brasil e Colômbia, surgiu a ideia de estudar o autor Fernando Vallejo. A ideia se transformou em um ensaio que posteriormente levei à professora Dr.<sup>a</sup> **Maria Ivonete** perguntando se aquele pequeno texto possuía alguma ideia interessante que pudesse se transformar em um projeto de mestrado. No início, meu objetivo era estudar os malandros, marginais e sicários, tendo as obras *Cidade de Deus* e *La virgin de los sicarios* como *corpus*.

Durante o mestrado, além da orientação da própria **Ivonete**, as aulas dos professores doutores **Eduardo Tollendal**, **Joana Muylaert**, **Leonardo Soares**, **Kênia Pereira** e **Gloria Vergara**, além das aportações valiosíssimas do professor Tollendal na qualificação, o projeto se transformou e resultou em uma dissertação em que me propus a discutir o *kitsch* em *La virgin de los sicarios*.

Da dissertação, permaneceu a vontade, tanto de continuar fazendo pontes entre a literatura brasileira e a hispano-americana, como seguir estudando as relações entre literatura e realidade, a partir desse contexto de violência e trauma. Assim, ao me deparar com as leituras de Schøllhammer, por intermédio da professora **Ivonete**, que discute essas relações a partir da ideia do Novo Realismo, descobri o ponto a partir do qual poderia seguir os estudos.

Estando no doutorado, as aulas dos professores doutores **Fábio Figueiredo**, **Joana Muylaert** e **Fernanda Sylvestre** foram muito proveitosas, tanto para estabelecer um levantamento bibliográfico a partir das sugestões de cada disciplina, quanto no aprofundamento de minha visão, especialmente, a respeito da literatura contemporânea. E a qualificação, com os apontamentos

dos professores doutores **Karla Cipreste** e **Leonardo Soares**, coroou minha pesquisa e orientou o recorte necessário a se fazer no trabalho.

Assim, agradeço profundamente todas essas mãos que ajudaram a compor a tese. Cada aula, cada discussão, cada apontamento serviram muito para aprimorar um ponto de vista crítico e estabelecer relações entre as obras, entre seus respectivos contextos, além do meu próprio lugar de fala diante de todas as questões que se apresentam no trabalho.

A este apoio soma-se aquele dado moralmente, como o dos **amigos do Curso de Doutorado, minha mãe, Cida Freitas, e meu irmão, Fernando Freitas**, os secretários acadêmicos **Maíza Pereira** e **Guilherme Gomes**, os professores **Ariel Novodvorski, João Bosco, Heloisa Mendes, Carolina Afonso** quem, na condição de amigos, ofereceram as palavras certas na hora certa — e aproveito para agradecer a todos os professores do Curso de Graduação em Letras/Espanhol que aceitaram minhas limitações, especialmente nesses últimos semestres.

Agradeço também aos amigos mexicanos: à professora **Dr.<sup>a</sup> Ada Sanchez**, à **Citlali Toledo** e ao **Alejandro Zepeda** pela companhia e pela ajuda, fazendo a minha passagem ao México mais divertida.

Por último, um agradecimento super especial à **Lara Rodrigues**, por revisar minha tese, mesmo se encontrando em situações adversas.

Este trabalho foi realizado com o apoio financeiro das Instituições FAPEMIG e CAPES, que me permitiram o desenvolvimento da pesquisa tanto aqui no Brasil como no México.

Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade.

Bakhtin

## RESUMO

A partir do estudo das produções literárias *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, da escritora brasileira Cecília Giannetti (2007), *Canción de tumba*, do mexicano Julián Herbert (2011) e *Casablanca la bella*, do colombiano Fernando Vallejo (2013), e de suas trajetórias como intelectuais comprometidos com realidades complexas devido a situações históricas e político-sociais de extrema gravidade, esta pesquisa visa a refletir sobre as experimentações da violência por parte do sujeito contemporâneo na América Latina, especialmente no Brasil, no México e na Colômbia. A ideia é problematizar as vivências dos narradores que se desdobram a partir do Novo Realismo, conceito trazido das artes plásticas para a literatura por vários especialistas, sobretudo pelo pesquisador Karl Erik Schöllhammer. Desse modo, pretendemos, no desenvolvimento desta pesquisa, responder às seguintes questões: como o Brasil, o México e a Colômbia traduzem em suas respectivas produções literárias, as experiências da violência? Em quais medidas essas obras, mesmo se apropriando de recursos expressivos mais comuns aos meios de comunicação (jornalismo, mídias eletrônicas, entre outros), apresentam diferentes contextos nos quais a violência deve ser problematizada? Por que essas produções, caracterizadas por uma relação tão estreita com o real, podem ser lidas como obras literárias? E, ainda: no tocante a uma estética da recepção, que efeitos essas novas formas de narrar causam no leitor contemporâneo? De que maneira ele se sente envolvido por essas obras?

PALAVRAS-CHAVE: Novo Realismo, Violência, Cecília Giannetti, Julián Herbert, Fernando Vallejo

## RESUMEN

A partir del estudio de las producciones literarias *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, de la escritora brasileña Cecília Giannetti (2007), *Canción de tumba*, del mexicano Julián Herbert (2011) y *Casablanca la bella*, del colombiano Fernando Vallejo (2013), y de sus trayectorias como intelectuales comprometidos con realidades complejas debido a situaciones históricas y político-sociales de extrema gravedad, este proyecto visa a reflexionar sobre las experimentaciones de la violencia por parte del sujeto contemporáneo en Latinoamérica, especialmente en Brasil, México y Colombia. La idea es reflexionar sobre vivencias que se despliegan a partir de la problemática del Nuevo Realismo, concepto que Karl Erik Schøllhammer trajo desde las artes plásticas para la literatura y que actualmente distintos investigadores brasileños lo estudian. De ese modo, pretendemos, en el desarrollo de esa investigación, responder a las siguientes cuestiones: ¿cómo Brasil, México y Colombia traducen en sus respectivas producciones literarias las experiencias de la violencia? ¿En cuáles medidas esas obras, aunque apropiándose de los recursos expresivos más comunes a los medios de comunicación (periodismo, medios electrónicos, entre otros), presentan diferentes contextos en los cuales la violencia debe ser problematizada? ¿Por qué estas producciones, caracterizadas por una relación tan estrecha con lo real, pueden ser leídas como obras literarias? Y, aún: en lo que se refiere a una estética de la recepción, ¿qué efectos esas nuevas formas de narrar causan en el lector contemporáneo? ¿De qué forma él se siente involucrado por esas obras?

PALABRAS-CLAVE: Nuevo Realismo, Violencia, Cecília Giannetti, Julián Herbert, Fernando Vallejo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1 PRODUÇÃO LITERÁRIA NA CONTEMPORANEIDADE: NOVO REALISMO E VIOLÊNCIA</b> .....	25
1.1 O Novo Realismo: das artes plásticas à literatura .....	25
1.2 A estetização da violência na América Latina .....	45
1.3 A experiência do sujeito contemporâneo: autor, narrador/protagonista .....	57
1.4 As narrativas contemporâneas e o problema da recepção .....	67
leitor/ espectador/ ouvinte .....	67
<b>2 VIOLÊNCIA NO BRASIL, NO MÉXICO E NA COLÔMBIA SOB A ÓTICA DE CECÍLIA GIANNETTI, JULIÁN HERBERT E FERNANDO VALLEJO</b> .....	75
2.1 Os temas impactantes e as técnicas narrativas: <i>kitsch, fait divers</i> e escrita <i>performática</i> .....	75
2.2 A experiência do horror, do trauma e do sofrimento .....	106
2.3 O tempo, a memória e o delírio .....	128
2.4 O esquecimento, o registro e a lembrança como elementos de reflexão de questões existenciais .....	137
<b>3 POSSIBILIDADES DE LEITURA DAS OBRAS DO NOVO REALISMO</b> .....	148
3.1 Questões estéticas: contextos sociopolítico e cultural .....	148
3.2 O intelectual e o espaço público: impasses e idiossincrasias .....	160
3.3 A ironia e o riso desconcertante do sujeito contemporâneo.....	169
3.4 Da sedução à traição: o efeito do impacto e a necessária cumplicidade do leitor/espectador/ouvinte.....	183
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	192
<b>5 REFERÊNCIAS</b> .....	198
<b>ANEXOS</b> .....	211
<b>Obras dos artistas do Novo Realismo</b> .....	211

I.	Yves Klein .....	211
II.	Arman (1928 – 2005) .....	213
III.	Jean Tinguely (1925 – 1991) .....	214
IV.	Daniel Spoerri (1939-). ....	215
V.	Jacques Villeglé (1926-). ....	216
<b>b)</b>	<b>Capas dos livros</b> .....	217
I.	Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi.....	217
II.	Canción de tumba .....	218
III.	Casablanca la bella.....	219

## INTRODUÇÃO

O ponto de partida para o trabalho que aqui se tece são as relações entre as produções literárias contemporâneas e a realidade. Muito embora não seja o único no Brasil, um dos críticos que têm se dedicado a estudar essa problemática é o professor da PUC-RIO e pesquisador Karl Erik Schøllhammer. Em seu livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), na tentativa de abarcar a heterogeneidade que caracteriza a atual produção brasileira, o crítico problematiza a visão do contemporâneo a partir de pensadores como Giorgio Agamben e Nietzsche, mostrando como em nosso país a crítica literária “ressalta insistenteemente o traço da presentificação [...] visível no imediatismo de seu processo criativo e na ansiedade de articular e de intervir sobre uma realidade presente conturbada.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.11-12). Retomando um conceito das artes plásticas e adaptando-o para o cenário das produções literárias, o crítico traz a cena o conceito de Novo Realismo para caracterizar uma tendência das narrativas contemporâneas. Concomitantemente, de acordo com ideias de Alain Badiou presentes no livro *O século* (2007), Schøllhammer, em seu texto *Além ou aquém do realismo de chocque* (2011), tenta defini-lo, distanciando-o da noção de Realismo representativo do século XIX:

Alain Badiou não se interessa pelo realismo num sentido tradicional e que o real, objeto da paixão do século, não deve ser confundido nem com a realidade da experiência comum nem com o realismo comprometido com uma tradição mimética. Pelo contrário, o real parece ser perceptível apenas como resultado de uma relação contrafactual entre realidade e representação que torce ou rompe com os laços de semelhança e apenas pode ser reconhecido indiretamente num ato de paixão reflexiva. (SCHØLLHAMMER, 2011, p.80).

Assim, para o pesquisador, o Novo Realismo se apresenta como uma forma de narrar que se torna responsável por uma incorporação de uma visão circunstancial da vida – como métodos narrativos que definiriam o romance hoje. Inclusive, o próprio Schøllhammer (2009) afirma que não está comparando os

escritores hodiernos (sobretudo os que publicaram depois de 2000, *corpus* central de sua pesquisa) estilisticamente com os escritores realistas do passado, pois está ciente de que atualmente não há um retorno às técnicas de verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa de outrora. Para o crítico, na prosa contemporânea, é possível encontrar

a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vistas marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, [...] de um realismo propriamente representativo; a diferença que mais salta aos olhos é que os “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade<sup>1</sup> por outros meios. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.53-54).

Ao remeter aos “pontos de vistas marginais e periféricos”, Schøllhammer não somente desloca a visão de uma ideologia dominante ressaltando outros pontos, periféricos, mas desloca também a própria mirada a um determinado objeto, tornando nítido aquilo que escapa à vista, o que é captado por uma visão periférica, muitas vezes de modo indistinto.

Pode-se concluir que a noção de Novo Realismo tem uma tendência a ser referencial. Tal predisposição não o faz, todavia, necessariamente representativo ou engajado a nenhuma corrente político/ideológica específica.

Havendo hoje um grande interesse da mídia a respeito da realidade, o que Schøllhammer (2009) chama de “demanda pelo real”, ou seja, o grande

---

<sup>1</sup>Sobre o efeito de real, retomamos a definição de Barthes em *O efeito de real* (1971, p. 43): “Semioticamente, o ‘detalhe concreto’ é constituído da colusão direta de um referente e de um significante; o significado é expulso do signo, e com ele, bem entendido, a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, certamente, narrativa, mas o é porque nela o realismo é somente parcelar, errático, confinado aos “detalhes” e porque o discurso narrativo mais realista que se possa imaginar se desenvolve de acordo com os caminhos irrealistas). A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significação de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada mais que isto: somos o real; é a categoria do “real” (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito de único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade”. Ou seja, o efeito de real, de acordo com Barthes pressupõe que haja uma forma de significado e não um significado propriamente dito.

interesse dos espectadores pelas notícias sensacionalistas e pelos *reality shows*, os escritores se deparam

com o problema de como falar sobre a realidade brasileira quando todos o fazem e, principalmente, como fazê-lo de modo diferente, de modo que a linguagem literária faça uma diferença. É possível mostrar que a busca por um efeito literário ou estético, com força ética de transformação, de fato existe e se apresenta claramente na preocupação em colocar a realidade na ordem do dia. Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 56-57).

Percebemos, dessa maneira, o desafio enfrentado por esses escritores ao retratarem “a vida como ela é” — e aqui igualmente percebemos onde está a referencialidade do Novo Realismo: ou seja, a maneira como os artistas aqui citados ambicionam outros modos de expressarem essa realidade. Pretendem, portanto, distinguirem-se das formas, majoritariamente clichês e estereotipadas, realizadas pelos meios de comunicação. A prosa, por exemplo, de Cecília Giannetti, em seu livro de estreia, lançado em 2007, *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, atende a proposta de apresentar um realismo sem os chavões propagados pelos meios de difusão de informação em massa.

O romance de Cecília Giannetti (2007) tenta narrar o trauma depois de uma experiência de violência extrema, testemunhada por uma jovem repórter (obcecada pela aparência e casada com um poeta esquálido) em uma zona periférica do Rio de Janeiro. O livro, que começa com a frase “um dia as coisas pararam de acontecer” (sob o capítulo de título “Registro”) mostra como o mundo, depois da experiência traumática com a realidade, começa a perder sua definição. Por mais que a protagonista tivesse consciência dos altos índices de violência no Rio de Janeiro, o que é sempre noticiado seja pelo “rádio na cozinha” ou “pela TV na sala”, é no instante em que está gravando uma reportagem sobre os problemas de uma favela na Ilha do Governador, bairro carioca, que ela é interrompida por um acontecimento absurdo, impossível de ser interpretado: a

chegada de um menino baleado carregado pelo irmão e depositado no chão da sala. A partir daí, como afirma Schøllhammer em uma breve consideração acerca do romance, “o que era registro de uma curiosidade jornalística, mesclando cenas de observação com representações midiáticas, entra numa rota de alucinação e desequilíbrio” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 159). A protagonista tem seu mundo destruído pelo choque com a experiência de presenciar a morte do menino e, no desenrolar da narrativa, o leitor passa a acompanhar o mundo que surge a partir das ruínas daquele anterior à experiência vivida. Na obra, a protagonista não é uma vítima direta da violência ocorrida, mas sofre suas consequências.

Ressalta-se, no entanto, não ser, essa “vontade de realidade” existente entre os autores contemporâneos, apenas um fenômeno brasileiro. A escritora argentina Josefina Ludmer (2011), ao discorrer sobre as literaturas que chama de “pós-autônomas” na América Latina, em seu ensaio *Literaturas postautónomas 3.0: escrituras latinoamericanas de los últimos años: otros modos de pensar y de imaginar*, propõe o termo *realidadficción* para essa produção literária que

*cambia el estatuto de la ficción y la noción misma de realidad en literatura, que deja de ser meramente una “realidad histórica” y se hace puro presente y pura “realidad cotidiana”: una categoría capitalista y tecnológica. La literatura absorbe la mimesis del pasado (contiene la historia del realismo) para fabricar presente y realidad en la era de los medios y de la industria de la lengua. Así leo hoy las escrituras latinoamericanas postautónomas: como “fábricas de realidad”.* (LUDMER, 2011, p.75-76)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Muda-se o estatuto da ficção e a noção própria de realidade na literatura, que deixa de ser meramente uma “realidade histórica” e se faz puro presente e pura “realidade cotidiana”: uma categoria capitalista e tecnológica. A literatura absorve a mimesis do passado (contém a história do realismo) para fabricar presente e realidade na era dos meios de comunicação e da indústria da língua. Assim, leio hoje as escritas latino-americanas pós-autônomas: como “fábricas de realidade”. (LUDMER, 2011, p. 75-76).

**Obs:** Todas as traduções das citações cujos tradutores não foram referenciados são de minha autoria.

Para a escritora, na contemporaneidade existe um apagamento de fronteiras que, na produção literária, resultará em um “desfazimento” das fronteiras entre realidade e ficção, processo que ela chama de *desdiferenciación*. Assim, já não é possível ter clareza se o que se conta aconteceu ou não, se as personagens são reais ou não. Como consequência desse apagamento, nas palavras da autora: “*Tienden a desaparecer oposiciones como literatura realista o fantástica, social o pura, rural o urbana: tiende a desaparecer el mundo imaginado y pensado como bipolar*” (LUDMER, 2011, p. 75)<sup>3</sup>, o que mudará também as formas de narração, os sujeitos e a linguagem narrativa. Obviamente, considerando a trajetória dos estudos literários da tradição à contemporaneidade, observamos que, em determinados períodos, sobretudo na modernidade e contemporaneidade, esse desfazimento aparece nas produções narrativas de forma contundente, ou seja, tal recurso não se configura como uma característica inovadora nas produções contemporâneas, no entanto, é tido como um forte traço das manifestações literárias de nossa época.

Em suma, a escritora, em seu ensaio, considera que na contemporaneidade há o estabelecimento de outro regime narrativo que, em relação ao sujeito, aparece um indivíduo transversal às divisões e classificações nacionais e sociais (como ocorreu no século XIX e primeira metade do século XX). Já em relação à linguagem utilizada, muitas narrações tomam a forma de blocos de tempo com interrupções, fraturas e repetições sem que esses fragmentos se unifiquem ou se “fechem”. O tempo da narrativa se torna, então, uma espécie de agora cotidiano, daquilo que não é histórico nem filosófico nem literário, em diálogo com a forma narrativa dos meios de comunicação e do melodrama, transformando-se em “*próprio presente puro [...] que expropria todos los pasados en forma de nostalgia, memoria o duelo*” (LUDMER, 2011, p. 77)<sup>4</sup>. É

---

<sup>3</sup> “Tendem a desaparecer oposições como literatura realista ou fantástica, social ou pura, rural ou urbana: tende a desaparecer o mundo imaginado e pensado como bipolar” (LUDMER, 2011, p. 75).

<sup>4</sup> “um presente puro [...] que expropria todos os passados em forma de nostalgia, memória ou luto” (LUDMER, 2011, p. 77).

o que acontece tanto na obra de Fernando Vallejo, *Casablanca la bella* (2013), quanto na obra de Julián Herbert, *Canción de tumba* (2011). A obra de Vallejo narra mais um retorno do seu narrador à cidade de Medellín, dessa vez para reconstruir a casa onde havia passado sua infância, que ele chama de Casablanca. O velho narrador é personagem recorrente de suas obras e inevitavelmente se confunde com a figura do Vallejo escritor, fazendo com que a narrativa passe a impressão de uma autobiografia, desdobrando-se nas “desdiferenciações” propostas por Ludmer, já mencionadas.

Como é possível observar em obras anteriores de Vallejo, mais uma vez o retorno a Medellín para “morrer” é uma tentativa de superar um trauma, o que só seria possível através do esquecimento. Porém, Vallejo e seu narrador não “esquecem”, daí a recorrência estilística e temática de suas obras, a recordação melancólica de sua infância perdida. Por mais que isso esteja sendo mal recebido por alguns críticos literários, que ressaltam sempre essa característica do recalque do autor, é importante analisar de maneira crítica essa repetição, especialmente sob o viés de um “realismo traumático” a respeito do qual também fala Schøllhammer, retomando as ideias de Hal Foster, a partir de sua obra *O retorno do real* (2014) ao propor:

Assim, surge uma produção artística que abandona a distância da realidade e se propõe a ser uma via para um encontro com ela no seu aspecto mais cru, abrindo caminho através de linguagens e imagens, através do simbólico e do imaginário em direção a um encontro impossível com o real. O conceito de real aqui não tem nada a ver com o que na linguagem coloquial chamamos de “realidade”, pois, adotado da tríade lacaniana do “simbólico, imaginário, real”, esse termo último é definido por ser aquilo que resiste à simbolização, aquilo que pela mesma razão não pode ser nem mesmo definido e muito menos representado e cuja mera existência e emergência produz angústia e trauma. Em outras palavras, o real é para Hal Foster, como é para Lacan, a experiência impossível da coisa em si. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 83).

A casa, na nova narrativa de Vallejo, remete de maneira inconfundível à Colômbia. Sua reconstrução, e posterior queda, pode ser vista como a

materialização da sua experiência traumática<sup>5</sup> que termina em fracasso, ou seja, a resistência à simbolização que mencionamos é dada nesse movimento da tentativa de construção de algo que é destruído no fim da obra.

A obra *Canción de tumba* (2011), do autor mexicano Julián Herbert, além de muito bem recebida pela crítica mexicana, foi considerada uma das produções mais relevantes da literatura no México dos últimos anos. A história é narrada por Julián (personagem que também se confunde com a figura do escritor) cuja mãe (que também se chama Guadalupe Chávez, como a mãe do escritor) era prostituta quando jovem. No momento da narração, Guadalupe sofre com um câncer terminal e está internada, lugar de onde o narrador inicialmente fala, quase no escuro. O ponto alto da narrativa de Herbert é que

*Mientras el cuerpo de la madre del narrador se descompone bajo los efectos de una leucemia, este documenta también la descomposición de su propia identidad (en recuerdos contradictorios, visiones, equívocos burocráticos y fabulaciones amables o terribles) y su memoria, pero también (y significativamente) la de su propio país.* (PRON, 2012, online)<sup>6</sup>.

O romance *Canción de tumba* é dividido em três partes: a primeira trata da composição familiar disfuncional do narrador; a segunda, narra vários aspectos de sua vida entrelaçada à da mãe. E, na terceira, retrata-se a realidade mexicana “*donde los ciudadanos comunes son víctimas del crimen organizado, del tráfico de armas y de droga, lo que lleva al narrador a la conclusión de que 'lo humano es una enfermedad'.*” (ANZOLA, 2011, s/p)<sup>7</sup>. É curioso pensar que em *Canción de tumba* (2011), conforme as palavras do narrador “*lo importante*

---

<sup>5</sup> Discutiremos de forma mais detida sobre este ponto na seção 3.2 do presente trabalho.

<sup>6</sup> Ao mesmo tempo em que o corpo da mãe do narrador se decompõe sob os efeitos de uma leucemia, este documenta também a decomposição de sua própria identidade (em lembranças contraditórias, visões, equívocos burocráticos e fabulações amáveis ou terríveis) e de sua memória, mas também (e significativamente) a de seu próprio país. (PRON, 2012).

<sup>7</sup>Em que os cidadãos comuns são vítimas do crime organizado, do tráfico de armas e de droga, o que leva o narrador à conclusão de que ‘o humano é uma doença’. (ANZOLA, 2011, s/p).

*no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sean*<sup>8</sup> (HERBERT, 2011, p. 120)

Diante do que foi explicitado, é possível perceber a relação da literatura latino-americana com a realidade, sobretudo a partir de um ponto de marginal e violento, tomando como espaço referencial o cenário das grandes cidades. Fica evidente, no *corpus* selecionado para este trabalho, que esses autores narram os contornos do presente e real, sem firmarem um compromisso representativo com “uma realidade histórica reconhecível” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 158). Mesmo quando esses autores se propõem a narrar relatos memorialísticos, é possível distinguir uma complexidade temporal e os métodos narrativos por meio da própria linguagem utilizada para a composição dessas histórias, encerrando aqui seus valores literários.

Para a escrita dessa tese, pensamos em desenvolver uma segunda seção de cunho teórico para cercar os conceitos que pretendemos trabalhar ao longo das análises das obras e contextualizar o “caminho” para suas realizações. Assim, a fim de refletir sobre a problemática do Novo Realismo, tanto nas artes plásticas como na literatura, além do aporte do professor Schøllhammer, buscaremos o apoio de autores como os filósofos Alain Badiou, em seu livro *O século* (2007); Hal Foster, com a obra *O retorno do real* (2014) e de autores como Slavoj Žižek, Florencia Garramuño e Josefina Ludmer. Para discutir a teoria do efeito será essencial o respaldo de teóricos da hermenêutica, como Jauss, com a obra *A história da literatura como provação à teoria literária* (1994) e dos pensadores Wolfgang Iser, Hans-Georg Gadamer e Roman Ingarden.

Na terceira seção, pretendemos analisar as três obras de modo mais aprofundado a partir das orientações teóricas pesquisadas. Sobre os estudos realizados acerca de Giannetti, no Brasil, as pesquisas normalmente giram em torno da autoficção e do hibridismo entre a escrita e os meios eletrônicos, tendo em vista que o blog foi o espaço tanto de estreia da escritora como do

---

<sup>8</sup>o importante não é que os fatos sejam verdadeiros: o importante é que a doença ou a loucura sejam.

desenvolvimento de sua carreira literária. Acerca da obra do escritor mexicano Julián Herbert, é importante ressaltar que ele, apesar de reconhecido e famoso em seu país de origem, além das notas nos jornais sobre os lançamentos dos seus livros e de entrevistas, ainda não é muito estudado na academia. Os estudos sobre seus livros problematizam a relação entre autobiografia e autoficção, como também as dinâmicas sociais e familiares a partir das falas do narrador sobre a família e os grupos narcotraficantes do México. Por último, em relação a Fernando Vallejo, é importante mencionar que, dos três autores cujas obras se pretende investigar neste trabalho, ele é o que possui uma trajetória literária mais vasta, escrevendo romances, ensaios, biografias, roteiros e, inclusive, um livro de filologia. É, do mesmo modo, o que possui uma fortuna crítica mais completa, compreendendo não somente estudos de várias partes do mundo, mas, também, sob diferentes perspectivas, em distintas áreas do conhecimento e fundamentados em bases teóricas diversas. A grande maioria das pesquisas se refere à análise de seu livro mais famoso: *La virgen de los sicarios*, obra que lhe deu notoriedade, considerada um dos quatro pilares do que na Colômbia é denominado “Romance do Sicariato”<sup>9</sup> mas existem vários outros trabalhos importantes sobre suas obras tanto as mais recentes quanto as mais antigas.

Acerca de Fernando Vallejo, grande parte das pesquisas realizadas se refere à autoficção e às relações entre a ficção e a realidade. Outro eixo amplo de pesquisa que envolve a obra do escritor colombiano tem a ver com as relações entre a linguagem, a violência e seus desdobramentos, o que é muito visível, de modo especial, ainda que não exclusivo, na obra *La virgen de los sicarios*. Há pesquisas, do mesmo modo, sobre o autor, que discutem a representação religiosa em suas obras, a representação da morte e da pátria, além de estudos que remetem ao queer, ao kitsch e ao melodrama. Trabalhos

---

<sup>9</sup>A terminologia “romance do sicariato”, na Colômbia, refere-se a obras literárias cuja temática gira em torno à figura do sicário, os assassinos de aluguel que tiveram seu auge na época de Pablo Escobar.

que envolvam uma estética da recepção e a análise do efeito dessas narrativas não foram encontrados durante o levantamento bibliográfico realizado, o que torna este trabalho pertinente, pois apresenta uma nova leitura e uma nova perspectiva das obras relacionadas como *corpus* literário.

Na quarta seção, pretendemos construir uma proposta de leitura das obras do Novo Realismo. Desse modo, faremos as análises comparativas dos três livros analisados nos capítulos anteriores, estudando suas interrelações e seus significados para a elaboração de nossa proposta. Pretendemos, por conseguinte, discutir sobre os recursos utilizados, de acordo com nossa leitura, para composição dos livros que constituem nosso *corpus* e sobre o efeito que esses recursos causam no leitor contemporâneo a partir dos preceitos teóricos da Estética da Recepção e do recurso da Estética da Violência.

Propomos, ao final, uma reflexão crítica, não somente sobre o que encontramos nas análises realizadas, mas, igualmente, sobre os caminhos que se abrem a partir da nossa contribuição para pensar a literatura sobre violência produzida no Brasil e na América Latina.

# 1 PRODUÇÃO LITERÁRIA NA CONTEMPORANEIDADE: NOVO REALISMO E VIOLENCIA

Esta segunda seção, que servirá de fundamento para as análises a serem realizadas, tem por objetivo se acercar a uma noção do termo *Novo Realismo*. Buscamos entender as ideias de Schøllhammer a partir de suas leituras, que nos levou ao movimento referente às artes visuais denominado *Novo Realismo* – surgido na Europa e levado aos Estados Unidos na década de 1960. Empreendendo essa via contrária, pretendemos contextualizar este termo, além de mostrar o seu deslocamento para o âmbito literário, na tentativa de responder “Por que *Novo Realismo*?”. Ainda, ampliaremos essa noção para o cenário da literatura hispano-americana contemporânea, especialmente para o México e a Colômbia, elencando-a com a problemática da violência, no sentido de mostrar suas camadas e como elas se revelam em cada obra analisada, sem deixar também de refletir sobre os seus desdobramentos no que tange à experiência do sujeito contemporâneo e na posição do leitor das obras do Novo Realismo.

## 1.1 O Novo Realismo: das artes plásticas à literatura

Ao discutir sobre a proposta do Novo Realismo na literatura brasileira contemporânea, o professor Karl Erik Schøllhammer (2009) parte das ideias presentes no livro *O retorno do real*, de Hal Foster (2014). Por sua vez, sendo um crítico de arte, Foster (2014), no livro mencionado, reflete sobre um retorno do real nas artes plásticas, na década de 60, partindo de um movimento surgido na França, principalmente no âmbito da pintura e da escultura, denominado Novo Realismo. Considerado um novo estado de espírito, esse movimento artístico possuía no gesto de apropriação do real sua força, sendo este gesto ligado a um fenômeno quantitativo da expressão. Nas palavras de Pierre Restany (1979, p. 102), que foi não somente um artista do movimento, mas seu principal teórico:

O gesto bruto de apropriação, seja a que nível do real for, se encarna no modo quantitativo de expressão. Um metro quadrado de azul é mais azul que selo de correio e assim por diante... até um limite misterioso, para além do qual o excesso de realidade é desnaturalizante, desmaterializante. (RESTANY, 1979, p. 46).

Ou seja, tratava-se, de acordo com esses artistas, um novo modo de perceber o mundo, concretizado por meio de uma “higiene da visão” (RESTANY, 1979, p. 46). Tendo isso em conta, podemos perceber que o Novo Realismo é tido como uma nova metodologia da percepção, fundamentada na constatação de uma natureza moderna, por meio do uso de objetos disponíveis no próprio cotidiano, sendo este urbano. Consequentemente, questiona os sistemas de produção e de consumo da arte.

É importante ressaltar que o Novo Realismo é considerado, nas artes plásticas, uma das transformações mais importantes ocorridas no século XX, fazendo uma transição da modernidade à pós-modernidade. Trata-se de uma corrente com grande multiplicidade de manifestações em favor de um novo discurso sobre a arte e seus conceitos. Aqui, a noção de arte se desloca do objeto em si e se concentra no processo mesmo de criação artística, enquanto os sistemas de produção e consumo da arte são questionados.

O grupo de artistas que se denominava Novos Realistas surgiu depois de uma reunião em Paris, no apartamento de Yves Klein, em que escreveram a giz sua primeira declaração. O documento, assinado por Arman, Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques de la Villeglé, anuncia a premissa geral do movimento: “Na quinta-feira 27 de outubro de 1960, os Novos Realistas tomaram consciência da sua singularidade coletiva. O que é o novo realismo: um novo aproximar-se perceptivo do real”. (RESTANY, 1979, p. 29). Esta “singularidade coletiva” era marcada por uma mudança radical no que tangia às correntes artísticas vigentes da época, como o abstracionismo, considerado pelos novos realistas como uma arte de evasão da realidade.

No entanto, Restany aponta no seu livro “Novos Realistas” (1979) que o

movimento, ao longo de sua breve história, tornou-se algo maior e esteve mais próximo do que se pode chamar de uma tendência aberta.

Eles partem da releitura de Duchamp e dos seus *ready-made*, isto é, para os novos realistas, Duchamp é quem introduz a noção do “batismo artístico do objeto” e isso é de importância capital para o movimento. Restany explica este termo (1979, p. 88):

O novo realismo considera o batismo artístico do objeto como um acontecimento capital e dele extrai a lição transcendental. O objeto usual, qualquer que seja ele é subtraído ao reino da contingência: por invocação, isto é, pelo simples fato da escolha voluntária, torna-se uma obra de arte, mas uma obra de arte dotada de um potencial de expressividade absoluta e geral. O conceito de *ready-made* muda assim de sentido, ou melhor, é levado ao limite extremo de sua extensão. Não apenas o urinol de Duchamp é *uma* escultura, mas é toda a escultura, ao alcance da mão. O objeto é transcendido de sua quotidianidade pelo simples gesto, que lhe dá plena e total vocação artística.

Esses artistas ditam, a partir disso, a consciência de uma nova natureza moderna. Igualmente, a linguagem artística que reclamam, se relaciona à realidade sociocultural do pós-guerra, da hegemonia norte-americana, da ascensão das máquinas, da cultura de massas e de informação, da publicidade e da sociedade de consumo. Assim, a arte já não é mais algo das margens, todavia aparece para interligar homem e sociedade. Por meio da introdução de objetos do cotidiano no âmbito artístico, a produção dos novos realistas consistia, sobretudo, nas colagens, nas instalações ou *décors*, nos *happenings*, nas acumulações – como é possível observar no conjunto da obra de Arman; nas compressões – principalmente de Cesar; nos quadros-armadilhas – trabalhados por Daniel Spoerri; nos registros industriais – marca do trabalho de Tinguely; nos ‘pacotes’ – sobretudo de Christo, nas aplicações de resíduos de cartazes de rua – trabalho desenvolvido por Hains, Villeglé e Dufrère; nos métodos de percepção e comunicação sensível a serviço de uma intuição cósmica – principal marca da

proposta artística de Klein; e na arte de *assemblage*<sup>10</sup> como um dos meios mais fundamentais.

A grande questão inserida pelos novos realistas no âmbito artístico talvez tenha sido o senso de espetáculo e o modo fenomenológico de conceber a arte, assim como o fato de reclamarem constantemente uma arte de participação popular, associando-a diretamente ao fragmento. Nas palavras de Restany (1979, p. 118-119):

Toda a pesquisa experimental atual reage violentamente contra esse reflexo intelectual passivo. Como vencer essa preguiça intelectual e provocar a participação do espectador? [...] Uma imagem rompida, animada, recortada, confusa, superposta sobre vários planos produz sobre o espectador uma série de choques visuais fragmentários que se ordenam e se reconstituem na memória de acordo com os circuitos ultrarrápidos, próximos em suma ao trabalho dos cérebros eletrônicos.

Não é de se espantar, dessa forma, que no Novo Realismo fossem revalorizadas as performances, a arte experimental e de caráter efêmero, realizada com novos tipos de materiais, e o deslocamento das manifestações artísticas dos museus para as ruas ou para as pequenas galerias.

Houve três manifestos do novo realismo: o primeiro foi escrito em Milão, em 1960, e o enfatizava como um movimento de apropriação do real. Entretanto, essa apropriação não acontece por meio de uma transcrição conceitual ou por meio da representação pictórica, mas por meio da apropriação direta dos objetos cotidianos, investindo-os de um potencial expressivos em si mesmos e trabalhando-os como signos de uma nova linguagem<sup>11</sup>. O segundo foi escrito em

---

<sup>10</sup>O termo origina-se do francês e significa montagem. [...] é um trabalho no qual o artista une objetos, por colagem ou encaixe, expressando o seu imaginário. Os objetos que fazem parte das obras permanecem em seu estado original, mas, unidos, parecem diferentes. [...] Ao se utilizar de diversos materiais como papéis, tecidos, madeira “colados” a uma tela o artista consegue ultrapassar as limitações da superfície, rompendo assim o limite da pintura, criando uma junção da pintura com a escultura. (IMBRIOSI, 2016, online).

<sup>11</sup>Que nos é proposto, além disso? A apaixonante aventura do real percebido em si e não através do prisma da transcrição conceitual ou imaginativa. Qual é a marca disto? A introdução de uma escala sociológica no estádio essencial da comunicação. A Sociologia vem em auxílio da

1961, em Paris, e, sendo um complemento do primeiro, discorria sobre a descoberta do folclore industrial da contemporaneidade e sobre suas possibilidades expressivas em relação à natureza moderna<sup>12</sup>. E o terceiro, também um complemento, publicado em 1963 no festival de Munique, discursava sobre a arte da *assemblage*, sobre a arte cinética e sobre a superação dos gêneros tradicionais que culminou numa estética do objeto no seu condicionamento espacial<sup>13</sup>.

Em suma, os novos realistas procuraram desenvolver ações positivas sobre uma questão chave, que está em sua primeira declaração, mencionada no início deste tópico, sobre o movimento se caracterizar como novas formas de percepção do real.

Hal Foster (2014), ao discutir os modelos críticos na arte e na teoria da arte a partir de 1960, retoma o movimento do Novo Realismo, refletindo sobre a questão dos retornos históricos ocorridos na linha temporal da história da arte, prática, de acordo com ele, antiga, tendo como fundadora o Renascimento, que retoma a Antiguidade Clássica. Ou seja, ao contrário do que pensavam os artistas novos realistas em relação à novidade ou originalidade de suas propostas, Foster demonstra em seu livro que se trata de algo a ser retomado,

---

consciência e do acaso, quer seja no nível da escolha ou da laceração do cartaz, da *allure* de um objeto, de sujeira doméstica ou de um detrito de salão, do desencadeamento da afetividade mecânica, da difusão da sensibilidade para lá dos limites da sua percepção (RESTANY, 1979, p. 144).

<sup>12</sup>Os novos realistas consideram o mundo como um quadro, a grande obra fundamental de cujos fragmentos dotados de significação universal se apropriam. Mostram-nos o real em seus aspectos diversos de sua totalidade expressiva. E por intermédio dessas imagens específicas, é a realidade sociológica completa, o bem comum da atividade dos homens, a grande república nossos intercâmbios sociais, de nosso comércio em sociedade que é intimado a comparecer. (RESTANY, 1979, p. 146).

<sup>13</sup> Descobrindo a verdadeira natureza moderna, os novos realistas abriram a brecha do conformismo abstrato. Pelo extremismo de suas tendências, simbolizam uma mudança radical de orientação do pensamento criador, ao nível da segunda geração pós-guerra. Pela repercussão de sua ação coletiva, esses artistas europeus aceleraram o processo evolutivo geral coincidindo assim com toda uma corrente americana centrada no folclore urbano e o fetichismo da *junk culture*. [...] Nos Estados Unidos, o novo realismo apareceu como um excelente rótulo, vindo superpor-se às outras terminologias em uso, o neodadá e a *pop'art*, as duas vagas de uma mesma geração. Depois da *action painting*, os Estados Unidos encontraram um segundo estilo nacional: *american new realism*. (RESTANY, 1979, p.148-149).

contudo, sem deixar de discutir as contribuições que essa retomada traz para o cenário contemporâneo. Pergunta o crítico de arte (2014, p.11): “o que produz um presente como diferente, e como o presente, por sua vez, enfoca o passado?” Assim, partindo da ideia do *efeito a posteriori* freudiano, explicado como “um acontecimento traumático [que] só é registrado mediante a um acontecimento anterior que o recodifica retroativamente” (FOSTER, 2014, p.10), Foster propõe que a importância dos acontecimentos é produzida de maneira análoga, ou seja, mediante uma complexa alternância de antecipação de reconstrução<sup>14</sup> — “questões de repetição, diferença e adiamento; de causalidade, temporalidade e narratividade” (Foster, 2014, p. 48).

O crítico também aponta que não é possível, na arte contemporânea, indicar aspectos da tradição mimética, o que também é observado nas propostas dos artistas novos realistas, uma vez que existe uma apropriação do real, mas não uma vontade de representá-lo ou, de desenhar ou emoldurar um quadro das coisas como são. O contemporâneo<sup>15</sup> marca uma ausência de centro e de presença. O próprio Duchamp já tinha mostrado a “instabilidade do signo” (Foster, 2014, p. 89).

Então, se não existe símbolo, existe alegoria:

---

<sup>14</sup>É pertinente lembrar que esses retornos, condicionados pela objetualidade e fenomenalidade do objeto artístico já atravessavam a obra de Edmund Husserl, no estabelecimento de sua escola fenomenológica.

<sup>15</sup> A propósito da diferenciação dos termos “contemporâneo” e “pós modernista”, citamos Eagleton: A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universa, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autorreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a “cultura popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana. (EAGLETON, 1996, p. 7).

a arte pós-modernista é alegórica não só por sua ênfase nos espaços em ruínas (como nas instalações efêmeras) e nas imagens fragmentárias (como em apropriações da história da arte e dos meios de comunicação de massa), mas, acima de tudo, por seu impulso para subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica -- em suma, por seu impulso para explorar a lacuna entre significante e significado (Foster, 2014, p. 92).

Justamente por explorar esses vazios entre significante e significado que o novo paradigma da arte seria marcado pelo “retorno do real”, que remete a uma estética embrenhada nos fenômenos sociais e no trauma, configurando-se numa tentativa de se acercar a um suposto real, que se torna um fator fundamental para entender a arte contemporânea. Para ilustrar essa questão, Foster sinaliza a obra de Warhol, e como “o real” lacaniano aparece, ou seja, as imagens de acidentes retratados por Warhol e suas repetições conformam o que ele chama de “realismo traumático”. É necessário ter em conta que para Lacan existe uma dimensão do sujeito que escapa, uma espécie de ponto cego irrepresentável, ou seja, para o qual não há imagem que o ajude a assimilar, conduzindo o sujeito a um encontro traumático com a realidade. Todavia, se, por via do trauma, o sujeito não pode reclamar seu objeto perdido, ao menos pode sondar a ferida que permanece. Nas palavras do teórico:

Lacan define o traumático como um encontro falso com o real. Enquanto perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido. *Wiederholen*, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de repetição em Freud, “não é *Reproduzieren*” (p.52); repetir não é reproduzir. (Foster, 2014, p.128).

Lacan, em seu Seminário *Livro 11: Os quatro princípios fundamentais da psicanálise* (2008), demonstra que o anteparo da repetição permite ao sujeito, no ponto da imagem, contemplar o objeto, no ponto da luz. De outra forma seria impossível ver sem esse anteparo, pois este sujeito seria cegado pelo olhar ou tocado pelo real. Assim, os artistas contemporâneos, para Foster, tentam atacar esse anteparo, seja para rasgá-lo ou para sugerir que ele está rasgado, o que remete a suprir uma distância entre o real e a representação. Por outro lado, se

o real é o vazio, o irrepresentável, tentar diminuir essa distância resulta nesse encontro que o teórico chama de traumático: “É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsátil, ou ao menos evocar essa condição sublime.” (FOSTER, 2014, p.136).

Assim, na leitura de Warhol feita por Foster, a repetição warholiana não se dá no sentido de uma representação – de um referente – ou simulação – de uma imagem ou significante isolado –,serve, porém, para proteger do real ao mesmo tempo que aponta para ele, fazendo com que esse real rompa com o anteparo da repetição. “É uma ruptura não tanto no mundo como no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem.” (Foster, 2014, p. 128-129). Tendo isso em conta, a ordem simbólica inscreve-se numa economia psíquica, por meio desse acontecimento traumático. E se os objetos artísticos são contaminados pelo olhar, do mesmo modo contaminam o olhar de quem o vê, e a arte se torna uma espécie de “domesticção” do olhar.

Desse modo, para muitos artistas, trabalhar com essas lacunas do simbólico para “descobrir” a verdade que existe atrás desse olhar tornou-se uma forma de subverter o poder imposto da linguagem e do símbolo. E isso propiciou um giro para o grotesco e para o abjeto, levando em consideração ser possível entender que o real se encontra nos corpos deformados ou doentes, naqueles que estão fora do padrão. Ainda, é na abjeção que se torna dominante a ideia de sobra, de resíduo, de baixeza – na utilização de elementos como pelos, sangue, fezes e vômitos. Nesse ponto, essa forma artística que prima pelo retorno do real atacou a crise da significação ao renunciar o simbólico, enfrentando a cena representada, em que não existe um anteparo para proteger o espectador do real, com os próprios materiais de descarte dos quais o sujeito quer esquecer.

A mudança de direção na arte contemporânea estaria associada também ao que Foster chama de virada etnográfica, pois, de acordo com ele, dela viria a crítica à instituição capitalista e a volta para a alteridade e para a cultura, além

de presentificar predicados contextuais, conciliar posições interdisciplinares e ser autocrítica. Assim, até o momento, Foster e os Novos Realistas, por meio do que Restany registrou em seu livro, além de discutirem um “retorno do real” nas artes, coincidem na questão residual, na apropriação do real e até mesmo na questão quantitativa, pensando nessa como um exagero das formas, na tentativa de escapar do padrão, que remete ao hábito e ao automatismo.

Slavoj Žižek, em seu livro *Bem-vindo ao deserto do Real* (2003) problematiza a diferença entre realidade e real, ao trazer como ilustração o filme Matrix (2000), das irmãs Wachowski frente à catástrofe do atentado de 11 de setembro de 2001 ocorrido nos Estados Unidos:

"Matrix" (1999), o hit dos irmãos Wachowski, trouxe essa lógica ao seu ápice: a realidade material que todos nós experimentamos e vemos à nossa volta é uma realidade virtual, gerada e coordenada por um gigantesco megacomputador ao qual estamos todos conectados; quando o herói (papel desempenhado por Keanu Reeves) desperta na "realidade real", ele vê uma paisagem arrasada plena de ruínas queimadas -o que restou de Chicago após uma guerra mundial. O líder da resistência Morpheus pronuncia a saudação irônica: "Bem-vindo ao deserto do real". Não foi algo da mesma ordem que ocorreu em Nova York no dia 11 de setembro? Seus cidadãos foram apresentados ao "deserto do real" - para nós, corrompidos por Hollywood, a paisagem e as cenas que vimos das torres arruinadas não puderam deixar de nos lembrar das sequências mais impressionantes dos grandes filmes de catástrofe. (ŽIŽEK, 2003, p. 31).

A afirmação de Žižek retorna à ideia de “paixão do real” de Badiou, ou seja, o acesso ao real por meio da retirada violenta das camadas enganadoras da realidade que o mascaram. No entanto, Žižek percebe o real como algo que está contido no simbólico, sendo o próprio real das máscaras. Assim como Lacan, Žižek percebe este real como o simbólico impossível de representar, de sistematizar, de totalizar. Ele não estaria no plano do inatingível, mas o que, dentro do simbolismo não se simboliza. Vladimir Safatle, no posfácio ao *Bem-vindo ao deserto do Real* reitera essa questão:

Ela [a paixão pelo real] explicaria a motivação que teria animado os empreendimentos políticos que quiseram fundar uma nova ordem

coletiva por meio de uma ciência do real capaz de fazer a crítica radical da aparência (como a ação revolucionária marxista, por exemplo). Em outro campo, ela explicaria também a paixão que animou as vanguardas contemporâneas na tentativa de fazer advir a Coisa real através dos protocolos de crítica à representação, à distinção estruturada em som e ruído, à mimesis, entre outros. A paixão pelo Real seria, pois, paixão estético-política pela ruptura, niilismo ativo apaixonado pela transgressão, pela radicalidade da violência como sinal do aparecimento de uma nova ordem cujo programa positivo nunca foi exaustivamente tematizado" (Safatle, 2003, p. 187).

Dessa maneira, não devemos destruir as camadas da aparência para compreender a violência que nos cerca, uma vez que "a implacável busca do Real que há por trás das aparências é o estratagema definitivo para evitar o confronto com ele" (Žižek, 2003, p. 45). Isto é, pensar o real da violência é ir ao encontro dela, confrontá-la.

Pensando na literatura, de modo mais específico, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), o professor Karl Erik Schøllhammer, a fim de demonstrar que a literatura brasileira contemporânea é guiada por uma demanda de realismo, coloca em evidência dois eixos de discussão: o de mapear temáticas e estilos das obras publicadas no Brasil, na contemporaneidade, e o de responder a uma pergunta que se relaciona com os contornos de uma identidade nacional nessas produções literárias. O ponto-chave que ele pretende evidenciar é que essa demanda de realismo é correlata a uma inadequação ao presente por parte dos escritores brasileiros que veem na literatura um meio marginal para se chegar à realidade, no sentido de que a literatura hoje é vista como um discurso a mais que compete com distintos discursos, especialmente com aqueles ligados ao entretenimento, como o cinema e as produções seriadas. No entanto, isso não se dá pelo retorno a formas conhecidas de realismo, mas "na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva". (SCHØLLHAMMER, 2009, p.11).

Para alcançar sua primeira meta, Schøllhammer traça um panorama das produções literárias mais relevantes a partir da segunda metade do XX. Segundo seus apontamentos, a escolha desse período relaciona-se com o avanço da

urbanização no Brasil, processo acompanhado de perto pela literatura, uma vez que as obras produzidas nessa época, especialmente aquelas escritas no início dos anos 1960, tomam como cenário as cidades em franco desenvolvimento e denunciam o lado obscuro do progresso, como a miséria e a violência.

Schøllhammer aponta que a década de 1970 é de crucial importância para entender a literatura brasileira, haja vista formar um cânone que até os dias de hoje serve como inspiração para os escritores brasileiros. O principal autor, para ele, é Rubem Fonseca, responsável por iniciar o romance brutalista na literatura brasileira que se caracteriza por um mergulho nos aspectos marginais da sociedade, descrevendo e recriando de modo cruel a violência social entre bandidos e prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Se antes a sociedade era cingida entre o campo e a cidade, na literatura de Fonseca a quebra passa a ser entre a cidade (e a história) oficial e a cidade (e a história) marginalizada.

É importante mencionar que, mesmo o realismo tendo sido uma grande tendência na literatura brasileira, ele não é a única. Houve escritores importantes na época que se utilizaram da autobiografia, marcando em suas obras uma desconfiança diante da compreensão de fenômenos históricos, como a globalização, por exemplo. Inclusive, a vertente da autobiografia também apresenta seus próprios desdobramentos no século XXI.

A década de 1980 é marcada, de acordo com o teórico, como a da literatura pós-moderna. Ele coloca como sua principal característica o entrelaçamento da cultura erudita com a cultura popular. Do mesmo modo, a literatura se aproxima de outros discursos da comunicação, sobretudo dos meios visuais, como a fotografia, o cinema e a publicidade, o que torna a literatura um discurso multimidiático. Nas manifestações culturais dessa época prevalece um discurso cuja subjetividade é vazia de conteúdo psicológico, sem profundidade de projeto ou proposta. Ainda que haja uma retomada de algumas formas tradicionais como os romances de formação, esta se dá pelo viés do pastiche, mostrando a falha nos grandes projetos do passado.

A perda de direcionamento se prolonga nas narrativas da década de 1990. Por mais que a geração de 90 tivesse sua consolidação graças a uma jogada mercadológica, é possível observar, em grande parte, tramas em que as personagens são mostradas como fantoches de situações inumanas, uma preferência por intensificar o hibridismo literário, o uso de clichês próprios dos romances menores e um convívio entre as características do realismo regionalista da década de 1930, além de uma retomada inovadora de formas e temas próprios da década de 1970<sup>16</sup>.

Por último, a geração “00” é caracterizada, por Schøllhammer, como aquela que segue os passos da geração de 1970, porém seus escritores estão mais conscientes em relação ao ecletismo de suas obras e estilos. Desse modo, o pesquisador evidencia como traço similar desses escritores a busca pela liberdade de criação que se apoia, não de maneira superficial, numa escrita que segue um caminho que ele chama de “desabusado” por apostar na fabulação.

Observamos nas reflexões feitas pelo professor que um dos traços marcantes da literatura brasileira é a tendência à abordagem de temas referentes à violência urbana pelo viés realista. De acordo com Schøllhammer (2009), e como foi possível observar nos parágrafos antecedentes, o realismo fez seu retorno no século XX sob a forma de Surrealismo, Realismo Fantástico, Realismo Marginal, *New Realism*, Hiperrealismo, entre outros, e todas essas formas se deram marcadas por uma grande distinção com o Realismo representativo do século XIX, motivo pelo qual o teórico busca classificar as obras contemporâneas que retomam os temas referentes ao entorno social sob o viés realista com o termo *Novo Realismo*. Este seria caracterizado como a vontade dos novos escritores de retratar a realidade atual da sociedade brasileira desde uma perspectiva marginal. Tais obras procuram provocar no leitor efeitos de realidade por meios que não aqueles dos movimentos realistas

---

<sup>16</sup> As questões referentes à periodização da literatura brasileira são, de fato, mais complexas, porém, nesta pesquisa, a referência a outros períodos literários e, consequentemente, seus desdobramentos e problematizações são mencionados, apenas, como referência para contextualização do leitor.

predecessores. Logo, existe não só uma diferença entre o Realismo do século XIX e o Novo Realismo, como também este se distingue das reformulações do Realismo que são as literaturas tanto da década de 1930 como da década de 1970:

o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser referencial, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.54).

Na busca por causar efeitos de realidade no leitor por outros meios, os escritores do Novo Realismo tentam conciliar duas vertentes da história literária brasileira: sendo, uma delas, a modernista, de cunho experimental; a outra, a realista, de cunho engajado. E essa tentativa possui um pano de fundo midiático, caracterizado pela “demanda do real”, isto é, o real, atualmente, é de grande interesse do público, o que é visto na proliferação das autobiografias, *reality shows*, notícias de ordem sensacionalista, etc. No entanto, a realidade almejada pelos escritores do Novo Realismo é justamente aquela que a mídia não conseguiu alcançar por não ser considerada espetáculo. Sendo assim, o apoio que esses artistas buscam não estará no verossímil, mas no efeito estético da leitura que visa a envolver o leitor na realidade da narrativa, sendo este o diferencial apresentado em relação ao que se fazia na literatura na década de 70:

Se houver um esforço de independência, iremos encontrá-lo num certo recuo diante do uso das técnicas de provocação e de choque e na reconciliação com a liberdade experimental da construção literária, que permitem que a prosa contemporânea se diferencie de uma evocação simples da brutalidade da tragédia humana, tão frequente nos gêneros semi-jornalísticos especializados na revelação chocante dos dramas do cotidiano nas grandes cidades. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.59).

Assim, para os escritores do Novo Realismo, sobretudo os da geração mais recente, podemos observar que existe um desafio de reinventar as formas do realismo literário que evidenciam as condições de miséria, de corrupção e do crime da sociedade contemporânea. O realismo propriamente dito é insuficiente para abarcar a complexidade das diferentes faces e versões da realidade.

Ao se cruzarem a aproximação da literatura brasileira com a realidade marginal e violenta dos grandes centros urbanos e a liberdade de criação dos escritores contemporâneos, observa-se um rompimento do compromisso representativo com a realidade histórica reconhecível que propicia a recriação dos contornos de um real presentificado. Mesmo quando se tratam de narrações memorialísticas, é possível observar uma complexificação dos seus aspectos temporais e dos processos narrativos que são colocados em evidência pelas vias da elaboração da linguagem. Nas palavras de Schøllhammer (2009, p.159): “A realidade não é objeto exterior à ficção, mas a potência de transformação e de criação que nela se expressa”. Mesmo nas narrativas de cunho introspectivo, como são as obras que compõem o nosso *corpus*, é possível observar que o sofrimento individual e coletivo se justapõem<sup>17</sup>.

Ampliando o cenário a respeito do qual podemos pensar o Novo Realismo, na América Hispânica, essa noção é corroborada pelas ideias de críticos e escritores como Josefina Ludmer e Reinaldo Laddaga. Ambos estudaram as tendências da produção literária latino-americana e coincidem em suas proposições. Ludmer (2007, 2009, 2011) escreve um artigo chamado *Literaturas posautónomas* (2007) e depois o atualiza duas vezes, colocando, depois do título principal, 2.0 (2009) e 3.0 (2011). As mudanças efetuadas são poucas e a ideia central – apresentada mais adiante – se mantém nas três versões. Na primeira, cita as leituras em que se baseia para sua proposta, os livros *Bolivia construcciones*, de Bruno Morales (2007); *La villa*, de César Aira (2001); *Monserrat*, de Daniel Link (2006); *Ocio*, de Fabián Casas (2006); *Desubicados* e

---

<sup>17</sup> É possível comprovar tal leitura na análise das obras selecionadas como *corpus* da pesquisa.

*Idea crónica* (que, inclusive, trata-se de um livro de “não ficção” escrito por escritores de ficção), de María Sonia Cristoff (ambos de 2006).

Na segunda e terceira versões, esse parágrafo inicial que menciona as obras com as quais ela trabalha não aparece e ela inicia a reflexão com sua proposta, a saber: a de que existe um desfazimento de fronteiras entre a ficção e o real e que este fenômeno impacta tanto as produções literárias contemporâneas como as suas respectivas leituras, pois essas fronteiras se deslocam e mudam um paradigma, isto é, deixa de se saber o que é real e o que é ficção na mesma medida em que deixa de importar ambas as categorias no texto. Como resultado, as obras deixam de se configurar como um registro de algo que passou e passam a ser provas de um presente, “fábricas de realidade”. Conforme Ludmer (2009): “Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido”<sup>18</sup>. Por mais que as produções literárias apareçam como literatura, de acordo com ela, já não é mais possível lê-las utilizando os critérios tradicionais de autor, obra, estilo, texto e sentido, haja vista que elas sofrem um processo drástico de esvaziamento, ocupado pela ambivalência. Sendo produzidas em um contexto que marca o fim da autonomia literária, ou seja, em que a literatura passa a competir com outros discursos midiáticos, como o cinema, a televisão, por exemplo, existe a necessidade de se buscar novas formas de circulação e novos espaços de leitura. Por isso Ludmer (2007, 2009, 2011) denomina-as “literaturas postautónomas”. Essas produções literárias estariam caracterizadas:

*Las literaturas postautónomas [esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano] se fundarían en dos [repetidos, evidentes] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad. (LUDMER, 2006, s/p)<sup>19</sup>.*

---

<sup>18</sup>Se instalaram localmente e em uma realidade cotidiana para ‘fabricar presente’ e este é precisamente seu sentido.

<sup>19</sup>As literaturas pós-autônomas [essas práticas literárias territoriais do cotidiano] se fundariam em dois [repetidos, evidentes] postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que tudo o que é

Além disso, a escritora propõe um segundo termo para caracterizar as produções do início do século XXI: *realidadficción*. E o processo de confusão, desfazimento das fronteiras, que resulta nessa *realidadficción* – chamado *desdiferenciación* – faz com que surja uma mudança tanto nas maneiras de narrar, como nos sujeitos e na linguagem veiculada pelas obras produzidas na contemporaneidade, todas elas resultado dessa aproximação entre arte e vida. Em relação aos sujeitos, Ludmer (2011, p. 76) afirma:

*Hoy aparece un tipo de sujeto transversal a las divisiones y clasificaciones nacionales y sociales, que se define territorialmente y por su condición exterior-interior respecto de alguna esfera: la ciudad, la nación, la sociedad, el trabajo, la ley o la razón. Están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera y atrapados simbólicamente en el interior. O no están afuera del todo porque ya no hay afueras<sup>20</sup>.*

Observamos, então, a falta de uma voz que representa uma nação ou uma época, mas que está inserida em um determinado contexto, percebendo-o de longe, seja desde um lugar privilegiado, seja das próprias margens. No que diz respeito aos modos de narrar, Ludmer (2011, p.77) pontua:

*Ahora el pasado está puesto en el presente y la temporalidad no es la histórica sino la de la vida cotidiana: muchas narraciones toman la forma de una serie de bloques de tiempo con interrupciones, fracturas y repeticiones. Los fragmentos narrativos fluyen en sucesión en una serie que no se unifica ni se totaliza<sup>21</sup>.*

---

cultural [e literário] é econômico e tudo o que é econômico é cultural [e literário]. E o segundo postulado dessas escritas seria que a realidade [se ela é pensada a partir dos meios, que a constituiriam constantemente] é ficção e que a ficção é a realidade. (LUDMER, 2006, s/p).

<sup>20</sup>Hoje aparece um tipo de sujeito transversal às divisões e classificações nacionais e sociais, que se define territorialmente e por sua condição exterior-interior a respeito de alguma esfera: a cidade, a nação, a sociedade, o trabalho, a lei ou a razão. Estão fora e dentro ao mesmo tempo: fora e presos simbolicamente no interior. Ou não estão totalmente fora porque já não há exterior. (LUDMER, 2011, p.77)

<sup>21</sup>Agora o passado está posto no presente e a temporalidade não é a histórica, mas, sim, a da vida cotidiana: muitas narrações tomam a forma de uma série de blocos de tempo com interrupções, fraturas e repetições. Os fragmentos narrativos fluem em sucessão em uma série que não se unifica nem se totaliza (Ludmer, 2011, p.77).

O tempo da narrativa se torna, assim, uma espécie de agora cotidiano, daquilo que não pode ser considerado nem histórico nem filosófico ou tampouco literário. Ainda, esse novo modo de narrar dialoga com a forma narrativa dos meios de comunicação e do melodrama, transformando-se em uma espécie de puro presente cujo embate com o passado se dá na forma da nostalgia da memória ou mesmo do luto.

Por último, em relação à linguagem: *“La literatura es un medio puramente verbal sin imagen, pero se imaginariza en las escrituras territoriales de ahora: el lenguaje se hace visual y espectacular”* (LUDMER, 2011, p. 78)<sup>22</sup>. Poderíamos afirmar que essa “imaginarização” da literatura é dada também pela apropriação de objetos e cenários cotidianos, o que contribui para causar esse “efeito de real” mencionado. Isso é visível nos três autores que compõem o nosso *corpus*, pois Giannetti (2007) coloca notícias de jornal e da televisão em vários momentos, apontando para um contexto específico; Herbert (2011) menciona datas e lugares que podem ser encontrados no mapa; Vallejo (2013), por sua vez, descreve, com precisão, os lugares pelos quais seu narrador caminha na cidade de Medellín.

Além de Ludmer, os teóricos Florencia Garramuño e Reinaldo Laddaga (2007) observam, também, o mesmo fenômeno no cenário latino-americano. Garramuño (2008, p. 199), em seu artigo *La opacidad de lo real*, demonstra no seguinte trecho a problemática dos limites entre ficção e realidade, o interior e o exterior:

*toda una miríada de prácticas artísticas que surcaron el paisaje cultural de las décadas de 1970 y 1980 en Brasil y Argentina y que establecieron una serie de relaciones problemáticas entre la noción de obra y su afuera o exterioridad. La explosión de la subjetividad, la poesía marginal, [...] la proliferación de “formas híbridas” y textos anfibios que se sostienen en el límite entre realidad y ficción, son todos ejemplos de una fuerte impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma [...], suplantada por prácticas artísticas que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior y que resultan*

---

<sup>22</sup>A literatura é um meio puramente verbal sem imagem, mas se “imaginariza” nas escritas territoriais de agora: a linguagem se faz visual e espectacular. (LUDMER, 2011, p. 78).

*atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia.*<sup>23</sup>

A escritora e pesquisadora argentina também concorda com os novos realistas, e com Schøllhammer, quando afirma que há uma vertente da arte e da literatura contemporânea que trabalha com os “restos do real”, ou seja, o que consideramos como materiais de descarte: o abjeto, aquilo que o sujeito evita ver, o que rejeita. São aspectos que torna mais complexo o cotidiano, uma vez que abrange situações, ou relações, ignoradas ou negligenciadas pelos sujeitos.

Laddaga (2007), por sua vez, no seu livro *Espectáculos de realidad*, pensando nas obras de alguns renomados escritores que publicaram no final do século XX e início do XXI (ressalta-se, aqui, sete destes: Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Fernando Vallejo, João Gilberto Noll, Osvaldo Lamborghini, César Aira, e Mario Bellatin) aponta também uma tendência nessa produção contemporânea por meio da sua ideia de confluência. Isto é,

*la [confluencia] de algunos de los escritores latinoamericanos centrales (la de escritores que han suscrito algunas de las obras más complejas, novedosas, inventivas del presente) que, en el curso de unos pocos años de comienzos de milenio, han publicado libros en los cuales se imaginan—como se imagina un objeto de deseo—figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de ‘espectáculos de realidad’, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos en los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales. Estos escritores toman los modelos para las figuras que describen menos de la tradición [...] que [...] de las artes contemporáneas, tanto*

---

<sup>23</sup>toda uma miríade de práticas artísticas que marcaram a paisagem cultural das décadas de 1970 e 1980 no Brasil e na Argentina e que estabeleceram uma série de relações problemáticas entre a noção de obra e seu afora ou exterioridade. A explosão da subjetividade, a poesia marginal, [...] a proliferação de “formas híbridas” e textos anfíbios que se sustentam no limite entre realidade e ficção, são todos exemplos de uma forte impugnação à categoria de obra de arte como forma autônoma e suplantada por práticas artísticas que se reconhecem abertas e permeadas pelo exterior e que resultam atravessadas por uma forte preocupação pela relação entre arte e experiência. (Garramuño, 2008, p. 199).

*que es posible preguntarse si no obedecen secreta o abiertamente a una fórmula... (LADDAGA, 2007, p. 13-14)*<sup>24</sup>.

A noção de confluência de Laddaga também poderia ser relacionada com o fato de esses autores, assim como vários outros na contemporaneidade, buscarem, em suas respectivas produções literárias, unir questões sobre o sujeito, a sociedade e sobre a própria realidade em que estão inseridos, tudo isso por meio de uma escrita que resiste às formas tradicionais (ou seja, esses autores exploram o fluxo, a fragmentação e a aleatoriedade), que versa sobre histórias inconclusas ou abertas, com personagens oblíquos e que enfatiza as imperfeições, cobrando do leitor um alto grau de participação, uma vez que demanda dele esforço para compreender aquilo que está lendo. E nesse ponto, o autor apresenta algo interessante, indo mais além dos teóricos mencionados, ao refletir sobre a posição do leitor e sua relação com as obras contemporâneas.

Afirma ele, apontando como exemplo a obra de Mario Bellatin:

*A todos aquellos que estén familiarizados con la obra de Mario Bellatin debe pasárselo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a estos mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado antes los mismos nombres asociados a las mismas, pequeñas, truncadas historias. Y a la vez notará otra cosa: que hay como una obstinación en el libro en incorporar en su trama las informaciones del lugar y el tiempo en el que se han realizado las invenciones que reúne, y las informaciones concernientes al individuo concreto que ha compuesto el objeto con el cual el lector se ha confrontado, como si se quisiera que este objeto conservara las huellas de su construcción (incluso si toman las formas de marcas irregulares, de sellos incompletos); como si se quisiera que en el momento en que los actores de la pieza ingresan a la escena, se vieran, a la vez, las bambalinas. “Esta historia exorbitante, esta*

---

<sup>24</sup> a [confluência] de alguns dos escritores latino-americanos centrais (a de escritores que escreveram algumas das obras mais complexas, inovadoras, inventivas do presente) que, no curso de uns poucos anos no começos do milênio, tem publicado livros nos quais são imaginadas – como é imaginado um objeto do desejo – figuras de artistas que são menos artífices de construções densas de linguagem ou criadores de histórias extraordinárias, que produtores de ‘espetáculos de realidade’, determinados a montar cenas nas quais são exibidas, em condições estilizadas, objetos e processos nos quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais. Estes escritores tomam os modelos para as figuras que descrevem menos da tradição [...] que [...] das artes contemporâneas, tanto que é possível perguntar se não obedecem secreta ou abertamente a uma fórmula... (LADDAGA, 2007, p. 13-14).

*construcción imposible, ha sido realizada en tal momento, en tales condiciones, por MB*": esto es lo que el texto (los textos de Bellatin de los últimos años) monótonamente repiten, a la vez que repasan historias "vulgares, necias, deprimentes, de sirvientas", invenciones extraordinarias, sí, pero menos próximas a las de un Jorge Luis Borges que a las de esa suerte de sombra suya, de reductor de sus procedimientos, que era Juan Rodolfo Wilcock. (LADDAGA, 2007, p. 11)<sup>25</sup>.

Iremos refletir mais detidamente sobre o papel do leitor das obras do Novo Realismo na subseção 4 deste trabalho, pensando-o à luz da estética da recepção e da teoria do efeito de Iser. Já é possível notar, contudo, a partir da reflexão de Laddaga, um desdobramento do papel do leitor sob a perspectiva de que vivemos na contemporaneidade um "*trance de formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba la idea de una literatura moderna*" (LADDAGA, 2011, p. 21)<sup>26</sup> em que tanto os papéis dos autores nas composições das suas histórias como o papel do leitor se deslocam. Ou seja, este é colocado em cena, aproximando-se muitas vezes do espectador, ora observando, ora sendo partícipe e cúmplice do que se passa, sendo arrebatado afetivamente por meio dos vários sentidos que essa linguagem próxima, cotidiana, embora, ao mesmo tempo, fragmentada, opaca, sinestésica traz à tona.

---

<sup>25</sup>Deve acontecer com todos aqueles que estejam familiarizados com a obra de Mario Bellatin o que aconteceu comigo poucos minutos depois de começar *Lecciones para una liebre muerta*: que lhes parece que já leram o que estão lendo, que já viram estes mesmos personagens fazendo as mesmas coisas, que já encontraram antes os mesmos nomes associados às mesmas, pequenas, truncadas histórias. E, ao mesmo tempo, notará outra coisa: que há como uma obstinação no livro em incorporar na sua trama as informações de lugar e de tempo em que se realizaram as invenções que reúne, e as informações concernentes ao indivíduo concreto que compôs o objeto com o qual o leitor confrontou como se quisesse que este objeto conservasse as pegadas de sua construção (inclusive se tomam as formas de marcas irregulares, de selos incompletos); como se quisesse que no momento em que os atores da peça ingressam à cena, fossem vistas, ao mesmo tempo, as cortinas. "Esta história exorbitante, esta construção impossível, foi realizada em tal momento, em tais condições, por MB": isso é o que o texto (os textos de Bellatin dos últimos anos) monotonamente repetem, ao mesmo tempo em que repassam histórias "vulgares, néscias, deprimentes, de serventes", invenções extraordinárias, sim, mas menos próximas à de um Jorge Luis Borges que as dessa sorte de sombra sua, de reductor de seus procedimentos, que era Juan Rodolfo Wilcock. (LADDAGA, 2007, p. 11).

<sup>26</sup> *trance de formação de um imaginário das artes verbais tão complexo como o que tinha lugar há dois séculos, quando cristalizava a idéia de uma literatura moderna*. (LADDAGA, 2011, p. 21).

Portanto, nesta subseção, buscamos refletir sobre a emergência de um Novo Realismo na literatura. Partimos do contexto das artes plásticas do final da década de 1950 e início de 1960, pensando tanto o cenário brasileiro, por meio das ideias de Schøllhammer, um dos principais pensadores dessa questão no Brasil, como o contexto hispano-americano, assinalando suas semelhanças e particularidades. Tais questões serão desenvolvidas de modo mais profundo nas seções subsequentes.

## 1.2 A estetização da violência na América Latina

Aproximando-nos de uma definição do termo “violência”, Benjamin, em seu ensaio *Para una crítica de la violencia* (1995), classifica-a, de modo geral, como um meio, não uma finalidade. Entretanto, devemos transcender a ilusão de que, se a violência é um meio, seu critério para a crítica já está dado, ilusão esta que se resume a pensar se os meios violentos servem para alcançar fins justos ou injustos. Por isso, no livro *Violência* (2014), o pesquisador esloveno Slavoj Žižek se propõe a aprofundar nessa problemática, ao discutir sobre as diversas camadas de violências que acometem a sociedade contemporânea. O estudioso alerta que, se quisermos compreendê-las, devemos nos livrar do efeito fascinante que a “violência subjetiva”, conceito a ser explicado logo adiante, exerce sobre nós, de forma que possamos adotar uma postura de reflexão e reconhecer “a violência que subjaz aos nossos próprios esforços que visam combater a violência e promover a tolerância” (2014, p. 17).

De início, Žižek desdobra o conceito de violência em três camadas. A primeira é a violência subjetiva, considerada pelo autor como a visível, materializada na ação direta de um agente específico que intimida e amedronta. Vale ressaltar que a violência subjetiva é justamente aquela que aparece nos

telejornais, em especial nos de cunho sensacionalista<sup>27</sup>. Nas palavras de Žižek (2014, p. 2), ela é “vista como uma perturbação do ‘normal’, do estado pacífico das coisas”. A segunda, invisível, situada em um nível latente, é chamada de violência objetiva ou sistêmica e está sustentada em uma “normalidade do nível zero com a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (ŽIŽEK, 2014, p. 18). Este tipo de violência surge a partir dos efeitos desastrosos dos sistemas políticos e econômicos pautados na injustiça e nas desigualdades. A respeito da camada invisível da violência, Žižek (2014, p. 26) discorre:

essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas ‘más’ intenções, mas é puramente ‘objetiva’, sistêmica, anônima. Encontramos aqui a diferença lacaniana entre a realidade e o Real: a ‘realidade’ é a realidade social dos indivíduos efetivos implicados em interações e nos processos produtivos, enquanto o Real é a inexorável e ‘abstrata’ lógica espectral do capital que determina o que se passa na realidade social. Podemos experimentar tangivelmente o fosso entre uma e outro quando visitamos um país visivelmente caótico. Vemos uma enorme degradação ecológica e muita miséria humana. Entretanto, o relatório econômico que depois lemos nos informa que a situação econômica do país é ‘financeiramente sólida’: a realidade não conta, o que conta é a situação do capital.

Por último, a camada mais profunda de violência é a simbólica, considerada pelo teórico como “a mais fundamental forma de violência” (ŽIŽEK, 2014, p. 7). Esta, manifestada no plano da própria linguagem (que, segundo o estudioso, impõe determinado universo de sentidos), naturaliza comportamentos e resulta em atitudes machistas, racistas, homofóbicas, entre tantas outras. O perigo desta violência resulta no fato de que, por ser naturalizada, passa, na maioria das vezes, despercebida. E o ponto fundamental do livro de Žižek é justamente trazer à tona a cegueira diante dessas duas camadas invisíveis da violência.

A proposta de Žižek nos remete às ideias do sociólogo norueguês Johan Galtung (1998, p.15) que, em seu livro *Tras la violencia, 3R: reconstrucción*,

---

<sup>27</sup>Existe uma conexão entre a violência subjetiva e sua forma de exposição, entre as quais se destacam o Fait Divers, termo sobre o qual discutiremos na seção 3 deste trabalho.

*reconciliación, resolución*, desenha um triângulo, colocando no topo a “violência direta” e, nas bases, a “violência cultural” e a “estrutural”. Segundo este:

*La violencia directa, física y/o verbal, es visible en forma de conductas. Pero la acción humana no nace de la nada, tiene raíces. Se indican dos: una cultura de violencia (heroica, patriótica, patriarcal, etc.) y una estructura que en sí misma es violenta por ser demasiado represiva, explotadora o alienadora; demasiado dura o demasiado laxa para el bienestar de la gente.*<sup>28</sup>

Assim, para o teórico, poderíamos relacionar a violência direta de Galtung (1998) à violência subjetiva de Žižek (2014); a cultural à simbólica; a estrutural à sistêmica. Além disso, as três categorias mantêm uma relação viciosa integrada, uma vez que os efeitos da violência direta – descritos pelo sociólogo como “*los muertos, heridos, desplazados, daños materiales, todos golpeando cada vez más a la población civil*” (GALTUNG, 1998, p.16); os efeitos invisíveis das violências estrutural – nesta não há um culpado diretamente falando; e cultural – aquela cujos aspectos simbólicos da nossa esfera são usados para legitimar a violência direta ou estrutural, são ainda mais cruéis e capazes de gerar mais violência direta.

No que tange à violência simbólica, esta, atuando no nível da linguagem, tem o medo como fator estruturante. Para explicar esse conceito, Žižek usa a figura do vizinho, do outro, e mostra que na contemporaneidade os indivíduos são regulados por uma “biopolítica pós-política”. Isto é, “pós-política” no sentido de que abandona as velhas lutas ideológicas em favor de uma administração doméstica e “biopolítica” no que tange à regulação do bem-estar e da segurança das vidas humanas como prioridade. Nesta dinâmica, o único jeito de mobilizar as pessoas é através do medo. Assim, a tolerância com os outros é posta em contraste com o temor de ser assediado e o outro só é aceito quando sua

---

<sup>28</sup>A violência direta, física e/ou verbal, é visível na forma de condutas. Mas a ação humana não nasce do nada, tem raízes. Indicam-se duas: uma cultura da violência (heroica, patriótica, patriarcal, etc.) e uma estrutura que em si mesma é violenta por ser demasiado repressiva, exploradora ou alienadora; demasiado dura ou demasiado frouxa para o bem-estar das pessoas.

presença não é intrusiva. O outro, então, é tido como uma ameaça constante de assédio, ao mesmo tempo em que ele é reduzido a uma *vida nua*, através da negação dos seus direitos.

A questão do “outro imponderável” é resultado de uma contradição do capitalismo fundamentada pelo desencontro entre o global e o doméstico. Para Žižek (2014, p.73),

É talvez aqui que podemos situar um dos principais perigos do capitalismo: embora seja global, embora abranja o mundo todo, mantém uma constelação ideológica stricto sensu ‘destituída de mundo’, negando à grande maioria das pessoas qualquer cartografia cognitiva dotada de significado. O capitalismo é a primeira ordem social e econômica que destotaliza o sentido: não é global ao nível do sentido [...], e sua dimensão global só pode ser formulada ao nível da verdade-sem-significado, como o ‘Real’ do mecanismo do mercado global.

Assim, é posto em evidência que a categoria do vizinho é incompatível com a universalidade. Žižek (2014, p. 59) cita Freud para provar seu ponto de vista ao afirmar que o vizinho é “uma coisa, um intruso traumático, alguém cujo modo de vida diferente nos perturba, que desequilibra a harmonia de nosso modo de vida, quando chega muito perto, este pode ocasionar uma reação agressiva que objetiva livrar-se do intruso perturbador”. Ou seja, o “vizinho” remonta, na contemporaneidade, ao medo que o estrangeiro (intruso) sempre significou.

Trata-se de uma espécie de movimento dialético, uma vez que uma questão depende da outra. Ou seja, esse capitalismo destituído de mundo resulta no esmorecimento das relações necessárias quando se trata de possibilitar processos (que pelo menos têm a intenção de ser) coletivos. Por isso o medo aparece, pois, além de ser um sentimento capaz de mobilizar as pessoas, ele se insere “[n]uma política [...] que se centra na defesa contra o assédio ou a vitimização potenciais” (ŽIŽEK, 2014, p. 45).Ainda que suscite à existência uma contradição entre a forma como o discurso constitui o verdadeiro âmago da identidade do sujeito e a ideia de que este âmago é um abismo que sobrepassa

o ‘muro da linguagem’, há, para Žižek (2014, p.73) uma solução simples, a saber: “o ‘muro da linguagem’, que sempre me separa do abismo do outro sujeito é, simultaneamente, o que abre e sustenta este abismo – o verdadeiro obstáculo que me separa do Além é o que cria sua miragem”.

Além da violência simbólica, interessa-nos, igualmente, o conceito de violência divina, proposto inicialmente por Walter Benjamin, em *Para una crítica de la violencia* (1995), resgatado por Žižek. Benjamin (1995) aponta que tanto o direito como a justiça são tangíveis na sociedade diante de uma perturbação da normalidade. E no que diz respeito em particular ao Direito, é importante lembrar que tanto os meios como os fins são fundamentais para o ordenamento jurídico. A violência, para Benjamin, é colocada no âmbito dos “meios” e daí a necessidade de investigar a legitimidade ou não dos fins a fim de trazer à tona e refletirmos sobre como se constrói o poder. Em oposição à violência divina, Benjamin afirma existir a violência mítica (esta, sim, um meio para estabelecer a ordem social legal).

Ao retomar esse conceito, Žižek demonstra que a violência divina não se refere ao âmbito religioso ou fundamentalista, muito menos a uma violência pura de cunho anárquico; ela se encontra, em realidade, no domínio do acontecimento, sendo definida como a explosão violenta do ressentimento que vai dos linchamentos ao terrorismo propriamente dito. Em suas palavras:

A violência divina deveria ser assim concebida como divina no sentido preciso do velho adágio latino *vox populi, vox dei*: não no sentido perverso do “fazemos isto enquanto simples instrumentos da Vontade do Povo”, mas no sentido de uma assunção heroica da solidão da decisão soberana. Trata-se de uma decisão (matar, arriscar ou perder a própria vida) levada a cabo numa solidão absoluta, sem cobertura por parte do Grande Outro. Se é extramoral, não é “imoral”, não autoriza simplesmente o agente a matar com uma espécie de inocência angélica. Quando os que se encontram fora do campo social estruturado ferem “às cegas”, reclamando e impondo justiça/vingança imediata, eis a violência divina. Lembremos o pânico que se apoderou do Rio de Janeiro quando massas de favelados desceram do morro para as regiões ricas da cidade e começaram a saquear e a incendiar supermercados. Isto era de fato a violência divina... Os assaltantes eram como gafanhotos bíblicos, um castigo divino pelas ações pecaminosas dos homens. (ŽIŽEK, 2014, p.128).

A violência divina, então, não é um meio, mas um sinal de injustiça no mundo que está desarticulado eticamente, ainda que seja difícil de separar esses dois contextos, dependendo às vezes do ponto de vista. Em outras palavras, Žižek (2014) mostra que uma mesma atitude pode ser vista como um ato de violência mítica para algum observador alheio à situação e como violência divina para alguém diretamente envolvido nela.

Ainda, faz-se importante mais um aspecto da violência, discutido pelo pesquisador colombiano Raúl Darío Sánchez Quijano (2004, p.4). Pensando no contexto da cidade de Medellín, o autor reflete sobre o conceito de violência a partir de um viés psicanalítico, a saber:

*La violencia remite a una agresión excesiva y no dialectizable, inherente a toda sociedad, que por la crudeza de sus manifestaciones despierta el interés por interrogar, desde la perspectiva psicoanalítica, el componente subjetivo puesto allí en juego, el cual constituye el saber de un sujeto que tiene algo que decir sobre la violencia; un decir que no sólo lo vincula con el Otro porque constituye en sí mismo una manera de hacer lazo social sino que también revela su posición particular frente a la violencia y al mismo lazo social. La posición del sujeto reflejada en su decir puede indicar cómo aquél contribuye a la degradación, modificación o reconstrucción del lazo social sirviéndose de la violencia<sup>29</sup>.*

É necessário ressaltar, dessa citação, o termo “excessivo”, que remete à tese do professor Carlos Alberto Giraldo (1993), em seu livro *Rasgando velos: Ensayos sobre la violencia en Medellín*. Conforme o estudioso, a violência teria como algo essencial e constitutivo o excesso, traço que, além de mostrá-la como fascinante e perturbadora, também a torna ambígua, sendo esse caráter fonte de dificuldade para definir os critérios para sua conceituação e avaliação, o que

---

<sup>29</sup>A violência remete a uma agressão excessiva e não “dialetizável”, inerente a toda sociedade, que pela crueza de suas manifestações desperta o interesse por interrogar, a partir da perspectiva psicanalítica, o componente subjetivo posto ali em jogo, o qual constitui o saber de um sujeito que tem algo a dizer sobre a violência; um dizer que não só o vincula com o Outro porque constitui em si mesmo uma maneira de criar laço social, mas que também revela sua posição particular frente à violência e ao mesmo laço social. A posição do sujeito refletida em seu dizer pode indicar como aquele contribui à degradação, modificação ou reconstrução do laço social se servindo da violência.

faz com que as tentativas de compreender a sua lógica resultem em mais confusão e até mesmo em esgotamento.

Pensando nessas questões a partir do nosso *corpus*, é possível observar que em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, a personagem de Giannetti lida com efeitos da violência subjetiva que a atinge diretamente na cena em que Doca é levado morto, no momento de sua entrevista. Antes disso, a protagonista, mesmo sendo uma jornalista e lidando o tempo todo com os acontecimentos violentos no mundo, tentava evitar que o seu trabalho a afetasse:

Cada dia, uma luta sem aliados contra um mundo cada vez mais perverso, povoado por uma espécie astuta, naturalmente mal-intencionada. Há uma legião descontente inteira contra um anjo apenas. Prefere prevenir-se. Eliminar o mal pensando no mal. Constantemente. Uma, duas, três vezes antes de sair para o trabalho. A TV ligada. Todas as calamidades, uma, duas, três e mais vezes antes de se jogar no mundo. (GIANNETTI, 2007, p. 16).

É importante marcar que essa narração começa no livro em terceira pessoa, até o momento da cena em que ela é exposta à violência; a partir daí, a narradora assume a primeira pessoa. A violência que ela vive, ao mesmo tempo em que a faz mergulhar dentro de si, também a chama para se conectar ao mundo que a rodeia. Essa ideia fica bastante clara quando, no capítulo “descer”, ela salta da janela do duplex onde vive, caindo em plena feirinha na rua de sua casa. Essa verticalização marca não somente um mergulho dentro de si enquanto ser subjetivo, mas também a necessidade de sair da “torre de marfim” e lidar com o mundo.

Em *Canción de Tumba*, podemos observar que o que prevalece é a violência sistêmica. Mãe e filho são produtos de um sistema que os obrigam a reagir e a sobreviver como podem, não como gostariam. O narrador de Herbert está continuamente refletindo sobre a trajetória da sua mãe ao mesmo tempo que reflete sobre a sua própria pátria:

*Nadie sabía nada de Román Guerra. Nadie quería saber nada. Como si preguntar por uno de los miles de cadáveres que nos debe el Partido Revolucionario Institucional llevara implícito un insulto contra la Suave Patria. Como si el signo de interrogación estuviera tipificado como delito federal. Apenas, en el periódico, desempolvé los testimonios (muy a toro pasado) de Pilar Rodríguez y Rosario Ibarra de Piedra, y un artículo periodístico que consignaba información de una denuncia en contra de cuatro de los presuntos asesinos: el capitán Bonifacio Álvarez, el juez auxiliar suplente Félix Estrada y los sindicalistas charros Agustín Gómez Reza y Alfonso Escalera<sup>30</sup>. (HERBERT, 2011 p.162).*

A maneira com que Hebert (2011) chama o México “*Suave Patria*” revela a ironia em seu discurso. O termo refere-se a um poema de Ramón López Velarde escrito em 1921 para o centenário da consumação da independência do México. Na homenagem, Velarde expressa os valores nacionalistas à moda de Virgílio e exalta a pátria mexicana. O escritor, por outro lado, retoma o termo usando-o pejorativamente.

*Casablanca la bella* (2013), de Fernando Vallejo, fecha o círculo, lidando tanto com a violência simbólica como com a violência divina. Se o seu narrador acredita ser vítima de uma violência divina, uma injustiça no mundo a quem não é possível culpar, ele reage, na obra, usando de palavras, estruturas sintáticas e referências que remetem a outro tempo e outra cultura, muitas vezes nada dizendo aos mais próximos.

*¡Ah, Casablanca qué bien te ves, casa de mancebía! Mi muchachita hermosa, mi putica, la niña de mis ojos. ¡Con qué lindos pechos cargas, te echan hacia adelante! Dos mameclas rosicler como la aurora. Y esa rañurita divina que te dio Dios para enloquecer a los hombres. Juntos vamos a dormir, hoy, mañana y siempre, en la más pura y casta unión. Casablanca la de las siete llaves, ¿a quién querés? Decímelo, pero no me lo digás que ya lo sé, me lo dicen tus fuentes: la fuente de Castalia*

---

<sup>30</sup>Ninguém sabia nada de Román Guerra. Ninguém queria saber nada. Como se perguntar por um dos milhares de cadáveres que nos deve o Partido Revolucionário Institucional carregasse implícito um insulto contra a Suave Pátria. Como se o ponto de interrogação estivesse tipificado como delito federal. Apenas, no jornal desempoeirei os testemunhos (muito tardios) de Pilar Rodríguez e Rosario Ibarra de Piedra, e um artigo jornalístico que continha a informação de uma denúncia contra os quatro supostos assassinos: o capitão Bonifacio Alvarez, o juiz auxiliar suplente Félix Estrada e os sindicalistas pelegos Agustín Gómez Reza e Alfonso Escalera. (HERBERT, 2011 p.162).

*y la fuente de Juvencio, que no hay que confundir con Juvencio Fuentes.*  
(VALLEJO, 2013, p.106)<sup>31</sup>.

Todavia, como essa violência, tida como um sistema de várias camadas, caracterizada pelo excesso e pela ambiguidade, aparece esteticamente nos textos literários, de modo a suscitar algo no leitor, além de se concatenar com o Novo Realismo? Sobre a relação entre violência e literatura, o professor Federico Alvarez (1998, p. 407), da Universidade Autônoma do México, ao contextualizar o tema sobre a violência e a literatura afirma:

*Desde los poemas homéricos hasta la última novela de guerras galácticas, la violencia está presente como un denominador común, tal vez el único realmente común, en la inmensa mayoría de los textos de creación literaria que forman el capital maravilloso de nuestras bibliotecas. Las excepciones (novela pastoril, novela sentimental, poesía lírica, cuentos infantiles – aunque hay en estos mismos géneros, numerosas y crudas excepciones que todos conocemos-) son muestras de géneros considerados siempre como fantásticos o subjetivos, es decir, no referidos directamente al mundo real sino a un mundo inventado, no referidos al mundo exterior sino a la interioridad del autor*<sup>32</sup>.

Dessa forma, a relação entre violência e literatura é de uma profunda conexão, especialmente no que tange à expressão do realismo. Assim, não é de se surpreender que essa estética tenha ressurgido no século XX — ou nunca

---

<sup>31</sup> Ah, Casablanca que bem te vês, casa de mancebia! Minha menininha linda, minha putinha, a menina dos meus olhos. Que lindos peitos carregas, levam-te adiante! Dois mamilos rosados como a aurora. E essa ranhurinha divina que Deus te deu para enlouquecer os homens. Juntos vamos dormir, hoje, amanhã e sempre, na mais pura e casta união. Casablanca a das sete chaves, quem amas? Diga-me, mas não me diz que já sei, dizem-me tuas fontes: a fonte de Castália e a fonte de Juvêncio, que não há que confundir com Juvêncio Fontes. (VALLEJO, 2013, p.106).

<sup>32</sup> Desde os poemas homéricos até o último romance de Star Wars, a violência está presente como um denominador comum, talvez o único realmente comum, na imensa maioria dos textos de criação literária que formam o capital maravilhoso de nossas bibliotecas. As exceções (romance pastoril, romance sentimental, poesia lírica, contos infantis — ainda que haja nestes mesmos gêneros, numerosas e cruas exceções que todos conhecemos) — são demonstrações de gêneros considerados sempre como fantásticos ou subjetivos, ou seja, não referidos diretamente ao mundo real, mas a um mundo inventado, nem ao mundo exterior, mas à interioridade do autor

tenha desaparecido, de fato: no Brasil, sob a forma do romance de 30, romance reportagem; na Colômbia, cujo realismo termina apenas na década de 1950, sob o romance de testemunho, denunciando as mazelas da *Violência*, e o romance do sicariato; no México, com o romance da revolução, romance do norte e narcoliteratura.

No artigo *Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático* (2012), Schøllhammer marca as diferenças entre o “Novo Realismo” e o realismo representativo do século XIX, dadas as dificuldades de se liberar do lastro marcante das definições do Realismo recebidas ao longo da história. Para ele, enquanto o Realismo Histórico se define por estar comprometido com uma determinada realidade, por incluir temas da vida real antes tidos como não dignos das artes e por estar comprometido com uma linguagem representativa transparente, verossímil, objetiva e distanciada — em suma, o realismo se encontra numa identificação com o objeto; o Novo realismo não requer aceitar essa premissa. Segundo Schøllhammer (2012, p. 134):

Falar do realismo, hoje, não significa aceitar a premissa representativa em relação à identidade da realidade indicada literariamente. Ela pode ser identificada historicamente com precisão, como, por exemplo, numa terça-feira, 9 de maio de 2000, em São Paulo, no romance ‘Eles eram muitos cavalos’, de Luiz Ruffatto, ou pode perder sua distinção temporal, geográfica e cultural, como nas minicrônicas de João Gilberto Noll e Fernando Bonassi.

Também, o Novo Realismo se distancia do regionalista (neorrealismo), crítico ou social do século XX, pois o que existe hoje é uma conciliação entre a vocação realista e experimentação modernista de formas expressivas. O pesquisador reconhece a dificuldade de uma simples diferenciação entre um realismo representativo que remete a uma realidade exterior e um realismo não-representativo que procura se tornar real. Para ele, isso não esclarece o conceito de um “novo realismo”, muito pelo contrário, obscurece-o, pois “introduz uma questão ontológica de “realidade” que não deve esperar sua solução no contexto

da teoria da literatura" (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 135). Schøllhammer acrescenta:

Muitos alegariam, e com certa razão, que essa noção de "realidade" na literatura define algo próprio ao conceito "literatura", assim como foi concebido na modernidade, ou seja, na definição da literatura como diferente de outras produções textuais pela sua potência de intervenção na realidade em que é recebida. A "literariedade" na sua origem foi exatamente percebida no poder poético de tornar algo fictício "real" para o leitor, criar a ilusão de realidade, de maneira que visava transformar a compreensão do mundo do leitor e, eventualmente, auxiliar na escolha das opções mais adequadas de ação. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 135).

Esse sentido de realismo foi crucial para a hermenêutica, aponta Schøllhammer (2012), no entanto, o que ele pretende definir não se pautaria pela via hermenêutica, no sentido da identificação entre uma voz narrativa e uma posição existencial receptiva. Ao contrário, o Novo Realismo seria performático e atuaria não por meio de uma consciência receptiva, mas por um nível não exclusivo da comunicação racional que não poderia se configurar hermenêutico. Esse realismo teria ambições de ser referencial sem ser necessariamente representativo, e de ser também engajado, porém sem estar inscrito em nenhum programa ideológico. Estaria ligado, melhor dizendo, a duas pressuposições complementares: "uma que responde à necessidade referencial por meio do que podemos chamar de um *realismo indicial* ou *indexical*; outra que situa a representação apenas como um elemento no agenciamento afetivo da complexa maquinaria textual dentro do que chamaríamos de *realismo performático*. (SCHØLLHAMMER, 2012, p.136). Esse conceito de realismo performático, Schøllhammer, além de retomar Foster (2014) e o que foi dito a respeito do realismo traumático, retoma também o ensaio *O efeito de real* de Barthes e a noção de índice de Pierce, caracterizada pela "relação física e existencial entre objeto e signo" (Schøllhammer, 2012, p. 137) no sentido em que "o índice aponta para, e sempre está no limite da realidade não semiótica" (Schøllhammer, 2012, p. 138).

Na produção literária, a inclusão de fotografias ou desenhos, nomes de pessoas, cartas entre outros se configuram como elementos de indexação e servem para desestabilizar a relação entre ficção e documento: “São todos elementos de uma indexação do relato, índices reais que projetam sua própria sombra no texto e permitem a passagem de um realismo descritivo para um performativo.” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 139). Mas é necessário ter em conta que o movimento feito por esses escritores não é aquele de incluir a realidade na literatura, muito pelo contrário, trata-se de um movimento oposto, ou seja, Schøllhammer (2012) aponta para a tentativa dos escritores desse novo realismo de “levar a poesia à vida”, fazer disso uma forma de intervir sobre aquilo que se encena ficcionalmente.

Em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* podemos observar a referenciação de lugares e acontecimentos reais que passam a todo instante na televisão ligada, misturando a ficção com o fato jornalístico. Tanto em *Canción de Tumba*, como em *Casablanca la bella*, os narradores nomeiam lugares e pessoas reais, misturando as próprias vidas na narrativa que se constrói ao longo da obra e todos os casos mencionados, mudando a relação do leitor com a história lida, no sentido de aproximá-los de algo que “aconteceu”, de que algo que está no mundo.

Com relação à linguagem literária, mais especificamente, lidar com o índice implica reduzir radicalmente a descrição, subtrair a construção sintática de ação e valorizar a oralidade contundente do discurso “à procura do impacto cruel da palavra-corpo” (SCHØLLHAMMER, 2012, p.140).Isto vai resultar no impacto afetivo, sendo o afeto entendido como uma transformação de ordem sinestésica que se produz diante de uma situação, coisa ou evento. Para discutir essa questão, Schøllhammer (2012) retoma as ideias de Deleuze e Guattari presentes na obra “O que é filosofia”, em que os teóricos apontam que os afetos devem ser entendidos como sendo distinto da experiência sensível e cognitiva de um sujeito fenomenológico. Ainda:

os afetos operam numa dinâmica de desejos dentro do agenciamento da obra ou do texto, como uma força expressiva que intervém performaticamente, manipulando sentidos e relações, informando e fabricando desejos, gerando intensidades e produzindo outros afetos. Os afetos descrevem as forças em geral, e nas obras de arte e na literatura em particular, que atuam na produção social e seus poderes fisiológicos, ontológicos e éticos. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 140).

Em síntese, apesar de não existir no Novo Realismo uma ruptura total com a representação, ela passa a ter um papel secundário, haja vista que o importante não é aquilo que o texto representa, mas a realidade que o texto traz. E isso aparece na escrita quando o próprio processo criativo é inserido na narrativa, além da recorrência de

enumerações de elementos semânticos, das listas de nomes e substantivos em cadências repetidas, das estruturas fragmentadas e metonímicas sem progresso narrativo, das vozes cruzadas sem emissor nem receptor, das aglomerações ou das coleções de imagens que dão uma poeticidade peculiar às experiências textuais contemporâneas. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 142-143).

É necessário não perder de vista, inclusive de acordo como próprio Schøllhammer, que o que foi explicitado até o momento pertence ao âmbito da experiência estética e não se configura uma novidade propriamente dita dentro da literatura, tampouco é encontrado apenas na literatura realista. O que se objetiva, ao estudar a literatura produzida no final do século XX e nas primeiras décadas do século XXI é mapear algumas tendências, e na literatura realista pode-se notar, observando muitos escritores, a urgência em relacionar a arte e a literatura com os problemas sociais da miséria, das desigualdades e da violência, por meio do índice – que marca a realidade como evidência – e da performance – que marca a recepção como uma forma de intervenção poética no mundo.

### **1.3 A experiência do sujeito contemporâneo: autor, narrador/protagonista**

No livro *Os tempos hipermodernos* (2004), o pensador Gilles Lipovetsky problematiza o conceito de “pós-modernidade”, apontando seu envelhecimento frente aos tempos atuais. Sua ideia central questiona o termo “pós-moderno”, na medida em que carrega certa ambiguidade, tendo em vista referir-se a uma época que está além da modernidade, indicando uma ruptura em relação aos fundamentos da própria noção de individualismo moderno. Lipovetsky afirma que a pós-modernidade pode ser considerada uma fase de transição entre a modernidade e o momento subsequente, marcando o surgimento de um indivíduo autônomo, desapegado dos valores institucionais e da tradição, aspectos que fizeram parte da modernidade<sup>33</sup>.

A fase pós-moderna ocorre, de acordo com o pesquisador, entre os anos 1960 e 1980, de modo que ele se pergunta se após isso os sujeitos ainda estariam submetidos ao mesmo modelo de individualismo narcisístico — lembrando que o narciso é o ícone pós-moderno, caracterizado como um indivíduo *cool*, flexível e libertário. Sua hipótese é a de que a época posterior a 1980 seria mais bem caracterizada pelo termo *hipermodernismo*, fundamentado em uma cultura do excesso, no imediatismo, na fluidez, na decadência das estruturas tradicionais de sentido, na efemeridade, no hiperconsumismo, que dita o caráter utilitário e superficial das relações estabelecidas e na busca pelo prazer hedonista.

O indivíduo que surge, então, a partir dessa sociedade é o *hipernarcisista*, tido como mais responsável que o narciso pós-moderno, no entanto, caracterizado pela infantilidade e irresponsabilidade. Nas palavras do teórico:

---

<sup>33</sup>Sobre a Modernidade, a pesquisadora Maria de Lurdes de Sousa Macedo, na sua tese *A Modernidade para além da utopia tecnológica* (2007, p. 13), coloca-a “como um projecto alicerçado em dois pilares fundamentais: a regulação e a emancipação. Estes pilares apresentam-se de forma complexa, já que cada um deles assenta em três vectores distintos. O pilar da regulação sustenta-se no princípio do Estado, no princípio do mercado e no princípio da comunidade. O pilar da emancipação, por sua vez, encontra o seu cimento em três lógicas de racionalidade distintas: a racionalidade estético-expressiva da arte e da literatura, a racionalidade moral-prática da ética e do direito, e a racionalidade cognitivo-instrumental da ciência e da técnica”.

Narciso maduro? Mas se ele não para de invadir os domínios da infância e da adolescência, como se se negasse a assumir a sua idade adulta! Narciso responsável? Pode-se realmente pensar isso quando os comportamentos irresponsáveis se multiplicam, quando as declarações de intenção não se concretizam? O que dizer [...] desses empreiteiros que exaltam a qualidade de suas construções muito embora elas desabem ao menor abalo sísmico? [...] Narciso eficiente? Que seja, mas ao custo de distúrbios psicossomáticos cada vez mais frequentes, de depressões e estafas flagrantes. Narciso gestor? É de duvidar, quando se observa a espiral de endividamento das empresas. Narciso flexível? Mas se é a tensão nervosa o que o caracteriza no âmbito social. (LIPOVETSKY, 2004, p. 27).

Assim, os indivíduos, hoje, ao mesmo tempo em que valorizam as atitudes mais responsáveis, são eles mesmos mais irresponsáveis. São os que mais possuem acesso à informação, mas também são os mais desinformados. São, ao mesmo tempo, mais adultos e mais instáveis, caracterizam-se pelo ceticismo, contudo, igualmente pela superficialidade, seguindo modas e desprovidos de valores morais e éticos.

Lipovetsky (2004) determina que as mudanças ocorridas se deram como resultado de uma relação do sujeito com o presente, ou seja, a dissolução da tradição não teve como consequência a emancipação, mas uma tensão nervosa, repercutindo no medo, que passou a importar e dominar um futuro incerto. Consequentemente, tudo assusta e angustia: no âmbito social, o terrorismo internacional, o desemprego, a poluição, a violência nas periferias; no âmbito pessoal, tudo aquilo que põe em risco o equilíbrio mental e físico. “Em resumo, a profissão de fé não é mais ‘Goze sem entraves’, e sim ‘Tenha medo em qualquer idade’” (LIPOVETSKY, 2004, p. 29).

Essa dissolução também resultou em uma instabilidade na escrita literária, segundo a escritora e pesquisadora Florencia Garramuño (2011), que se pauta pela “desauratização” da arte e se afasta de qualquer convicção, o que, por sua vez, resulta no enfraquecimento da noção tradicional da experiência. De acordo com a pesquisadora (2011, p. 32), os textos contemporâneos:

desestruturam gêneros e subjetividades [...], narrativas que insistem numa primeira pessoa, muito embora desestimem toda pulsão

biográfica [...], composições que fazem referências a eventos e acontecimentos contemporâneos à escritura, repletas de nomes de pessoas e locações reais.

E são produções intensamente poéticas, carregadas de forte lirismo que, inclusive poderia causar a impressão de uma “artificialidade ‘sublime’” (GARRAMUÑO, 2011, p. 34). Tal característica está presente nos três autores que compõem nosso *corpus*. A narradora de Giannetti, ao contar como se separou do marido poeta, diz:

Coloco o homem porta afora. Bêbado, vai fácil. Giro a chave três vezes e fecho ainda outro trinco acima da fechadura. [...] Subo as escadas do duplex até o quarto, adivinhando que agora ele gasta como ninguém a cara de cachorro perdido, bufando na calçada deserta a aporrinhação que me desbotaria o sangue, caso eu me deixasse abater. (GIANNETTI, 2007, p. 63).

No fragmento acima, a profusão de imagens suscitadas no ato de expulsar o marido de casa, mostra uma outra relação com o mundo que a rodeia. Ao colocar o marido porta afora, decide ela girar a chave *três vezes*. O número três é rico em simbologia, remetendo ao triângulo, à unidade divina, e à própria humanidade. Em seguida, a narradora “sobe” as escadas. Depois de vários momentos no livro que remetem à descida, este é um dos poucos em que ela faz referência a “subir”. E enquanto está no quarto, adivinha as atitudes do marido e pensa em como antes ele conseguia convencê-la a não o expulsar, “desbotando-lhe” o sangue, tirando-lhe a sua própria energia e humanidade, característica que ela percebe ter depois do ocorrido com Doca.

O narrador de *Canción de Tumba* inicia sua história com uma memória infantil, em que justifica o fato de que quando era menino, acreditava que a Terra era poligonal, e não redonda:

*Mamá fue la culpable. Viajábamos tanto que para mí la Tierra era un polígono de mimbre limitado en todas direcciones por los rieles del tren. Vías curvas, rectas, circulares, aéreas, subterráneas. Atmósferas ferrosas pero leves semejando una catástrofe de cine donde los hielos del polo chocan entre sí. Límites limbo como un túnel, celestes como*

*un precipicio tarahumara, crocantes como un campo de alfalfa sobre el que los durmientes zapatean. (HERBERT, 2011, p. 13)<sup>34</sup>.*

Ou seja, para o menino Julián, a Terra era um polígono de vime, uma rede entreamada de caminhos composta pelos trilhos do trem. Nesse mesmo entremeado estariam todas as formas, as direções, o céu, o purgatório e o inferno. Estariam as percepções das imagens e os sentidos. Desde cedo, para o narrador criança, a Terra era um texto.

E, por fim, o narrador de Vallejo (2013) conta uma corrida inusitada de táxi<sup>35</sup>:

*A la vera de Bombay, en el camino, un viejo nos hizo señas de que paráramos.*

—*¿Van para Envigado?* —preguntó.

—*Vamos para Medellín, pasando por Envigado* —contesté.

*Que si lo podíamos llevar. [...] Y claro que lo podíamos llevar. [...]*

*Después de la cantina Bombay la carretera empezó a no llevar a ninguna parte.*

*No habían dejado un solo punto más de referencia.*

—*Señor* —le pregunté a nuestro nuevo compañero de embotellamiento o viaje—, *¿sabe a qué altura de la carretera vamos?*

*No contestó. Era sordo.*

—*Ponga el localizador satelital entonces* —le pedí a mi chofer.

—*Finca de Carlos Vélez* —dijo el localizador satelital.

*¿Dónde está que no la veo? Sólo veo edificios.*

*—Finca San Rafael.*

*¿Dónde está que no la veo? Estoy viendo más edificios.*

*—Finca de las Brujas.*

*¿Dónde está que no la veo? Veo más edificios.*

*—Casa de los Mejías.*

*¿Dónde está que no la veo? Sólo edificios.*

*—Finca de las Hermanas de la Presentación.*

*¿Dónde está que no la veo? Sólo edificios.*

*—Finca de Avelino Peña.*

*¿Dónde está que no la veo? Sólo edificios.*

*—Finca de Santa Anita.*

---

<sup>34</sup>Mamãe foi a culpada. Viajávamos tanto que para mim a Terra era um polígono de vime limitado em todas as direções pelos trilhos do trem. Vias curvas, retas, circulares, aéreas, subterrâneas. Atmosferas ferrosas, mas leves, assemelhando-se a uma catástrofe de cinema onde os gelos polares chocam entre si. Limites limbo como um túnel, celestes como um precipício *tarahumara*, crocantes como um campo de alfafa sobre o qual os dormentes sapateiam. (HERBERT, 2011, p. 13).

<sup>35</sup>Com o perdão da citação extensa, optamos por não a resumir de modo que o trabalho poético de Vallejo ficasse evidente, sobretudo pela repetição.

*El corazón me dio un vuelco y le dije al chofer que parara. Paró y me bajé del taxi. Santa Anita no estaba, por supuesto, ya sabía que la habían tumbado. Entonces descubrí algo que se salía de la infame realidad: dos metros del muro de piedra que contenía el altico en que se alzaba la casa y que daba a la carretera. Dos metros a lo sumo, de piedras, perdidos en el lodazal del Tiempo.*

—Señor —le dije a mi chofer volviendo al taxi—, lo engañaron con ese localizador satelital: no es espacial: es temporal. (VALLEJO, 2013, p.30)<sup>36</sup>.

O narrador de Vallejo, ao fazer uso da repetição, marca não somente ritmo na sua narrativa, mas também evidencia a expectativa de algo que marca no localizador do taxista e que, por sua vez, coincide com seus anseios, frente ao cenário irreconhecível diante dos seus olhos. O que há na presente cidade de Medellín são os edifícios do presente que massacraram seu passado. E isso se torna irremediavelmente melancólico quando, no final do fragmento, o narrador se dá conta de que o taxista foi enganado com um localizador que encontrava o

---

<sup>36</sup>À beira de Bombay, no caminho, um velho acenou, pedindo carona.

— Vão para Envigado? — perguntou.

— Vamos para Medellín, passando por Envigado — respondeu.

Que se podíamos levá-lo. [...] Claro que podíamos levá-lo. [...]

Depois da cantina Bombay a estrada começou a não levar para lugar nenhum.

Não haviam deixado um ponto de referência sequer.

— Senhor — perguntei a nosso novo companheiro de engarrafamento ou viagem —, sabe a que altura estamos?

Não respondeu. Era surdo.

— Ponha o localizador satelital — pedi ao meu motorista.

— Fazenda de Carlos Vélez — disse o localizador satelital.

Onde está que não vejo? Só vejo edifícios.

— Fazenda San Rafael.

Onde está que não vejo? Estou vendo mais edifícios.

— Fazenda das Bruxas.

Onde está que não vejo? Vejo mais edifícios.

— Casa dos Mejías.

Onde está que não vejo? Só edifícios.

— Fazenda das Hermanas de la Presentación.

Onde está que não vejo? Só edifícios.

— Fazenda de Avelino Peña.

Onde está que não vejo? Só edifícios.

— Fazenda de Santa Anita.

O coração revirou e eu disse ao motorista que parasse. Parou e desci do táxi. Santa Anita não estava, claro, já sabia que tinha sido derrubada. Então descobri algo que saía da infame realidade: dois metros do muro de pedra que continha o nível em que se alçava a casa e que dava para a estrada. Dois metros no máximo, de pedras, perdidos no lodaçal do Tempo.

— Senhor — disse ao meu motorista voltando para o táxi —, te enganaram com esse localizador satelital: não é espacial: é temporal. (VALLEJO, 2013, p.30).

tempo e não o espaço. O engano do taxista é o mesmo engano seu de buscar por baixo dos edifícios o real que ele conhecia.

Para provar seu ponto de vista, e apontar caminhos, partindo da literatura contemporânea, Garramuño (2011) retoma as ideias de Martin Jay (2009) presentes no livro *Cantos de experiencia*, em que o autor situa historicamente esta noção do termo “experiência”, assim como suas transformações ao longo do tempo. O estudioso, em um texto anterior de nome *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva* (2003), já demarcava, problematizando as ideias de pensadores como Adorno, Agamben, Bataille e Benjamin, as possibilidades da experiência frente a uma subjetividade descentrada, supostamente colocada como “experiência interior”, de acordo com Bataille, “meia voz”, segundo Barthes, ou “experiência limite”, conforme Foucault. O teórico parte do conceito etimológico do termo, mas não apenas busca a raiz latina, investiga a grega e a alemã. Afirma ele:

*La “experiencia” puede implicar conocimiento empírico y experimentación; puede sugerir lo que nos sucede cuando somos pasivos y cuando estamos abiertos a nuevos estímulos y lo que obtenemos cuando integramos esos estímulos en el conocimiento acumulado que nos ha dado el pasado; también puede connotar un viaje, a veces una travesía peligrosa y difícil, con obstáculos y riesgos, que acaso lleve a un resultado al final del día; al mismo tiempo puede connotar una interrupción dramática en el curso normal de nuestras vidas, cuando sucede algo más vital, algo más intenso, no mediado.* (Jay, 2003, p. 23-24)<sup>37</sup>.

Jay (2003, 2009) se empenha em três pontos: primeiro, em discutir a possibilidade de comunicar uma experiência; segundo, a possibilidade de um acontecimento dramático poder causar comoção e ser passível de ser transmitido a outros que não viveram aquilo; terceiro, a possibilidade, e a forma,

---

<sup>37</sup>A “experiência” pode implicar conhecimento empírico e experimentação; pode sugerir o que nos sucede quando somos passivos e quando estamos abertos a novos estímulos e o que obtemos quando integramos esses estímulos no conhecimento acumulado que nos tem dado o passado; também pode connotar uma viagem, às vezes uma travessia perigosa e difícil, com obstáculos e riscos, que por acaso leve a um resultado no final do dia; ao mesmo tempo pode connotar uma interrupção dramática no curso normal de nossas vidas, quando sucede algo mais vital, algo mais intenso, não mediado. (Jay, 2003, p. 23-24).

de exprimir algo que parece ir além da linguagem, o indizível. A relação entre literatura e experiência nos permite pensar, por um lado, até que ponto certas noções de experiência priorizam determinadas formas literárias, por outro, de que maneira certas formas literárias contribuem para a concepção de determinada experiência. Além disso, pensando em um conceito mais amplo: “de que forma um determinado conceito histórico de experiência resulta em formas literárias que se adequem a essas concepções de experiência?” (GARRAMUÑO, 2005, p.35). De acordo com a pesquisadora:

No decorrer dos anos, a literatura tem se relacionado de diferentes maneiras com o que cada um desses momentos se chamou experiência. No seu modo de relação com a experiência, no gênero e na forma que a literatura adquire para falar dela, na forma pela qual a literatura constitui experiência, definem-se também os diferentes conceitos do que é literário e do que não é, do que é a literatura e qual é a sua função e o seu papel na sociedade. (GARRAMUÑO, 2011, p. 34).

Garramuño, retomando as ideias de Jay, afirma que, ao contrário de uma pobreza da experiência, houve mais a necessidade do surgimento de outras formas, no mesmo nível de intensidade, mas sem estarem, forçosamente, relacionadas com uma narração linear que dê conta da totalidade dessa experiência. Essa dissociação entre a experiência e o vivido fará com que os textos literários contemporâneos aumentem o poder de afetação, colocando-se a si mesmos como formas de produzir experiência, “alicerçando na presença a possibilidade de uma narração das fraturas mesmas que constituem essa experiência histórica e pessoal, sem tentar sanar essas fraturas” (GARRAMUÑO, 2011, p. 35). Assim, essa presença torna inócua a ideia de representação, uma vez que a incorporação da proximidade física e do que a pesquisadora chama de “tatilidade”, rejeita a distância que fundamenta a representação.

A narradora de *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, no início do livro, encontra-se num estado tal de destruição que a narração dos primeiros capítulos do livro é feita em terceira pessoa. Apenas no momento do impacto

vivido ela mergulha em uma jornada de autoconhecimento, virando-se para dentro de si mesma, perseguida pela presença do fantasma de Doca, como podemos observar no seguinte fragmento: “Baiano não percebe a atividade de Doca, o menino é apenas uma sombra num canto do quarto. De olhos fechados, Baiano pensa somente nos próprios movimentos.” (GIANNETTI, 2007, p. 27). Já em *Canción de Tumba*, a presença da mãe, tão entranhada à própria pátria mexicana, é um rastro que orienta as atitudes e reflexões do narrador não somente em relação à própria família, mas diante do próprio mundo. E o velho protagonista de *Casablanca la bella*, ao tentar comunicar a sua melancolia em relação ao passado e ao lugar de sua infância, conta ele do encontro que teve com o velho que subiu ao táxi e que mais tarde também descobrimos ser um fantasma:

*Al subir al carro advertí que el viejo estaba llorando.*  
—*¿Por qué llora? —le pregunté.*  
—*Porque me tumbaron la finca —contestó.*  
—*¿Cuál finca?*  
—*Santa Anita. La mía. La más hermosa.*  
—*No me diga que usted es el dueño de Santa Anita.*  
—*Yo soy —contestó orgulloso—. Leónidas Rendón Gómez, a su mandar.*  
—*Y me dio la mano quitándose el sombrero.*  
—*Señor: en una Libreta de los Muertos que llevo para anotar a los que se me van yendo tengo ese nombre: Leónidas Rendón Gómez. En la ere. Murió viejísimo, como de setenta años. Se vestía de traje oscuro como usted. Desde que lo conocí (siendo yo un niño) estaba calvo como usted y medio sordo como usted. Era mi abuelo.*  
*No me oyó. Bajó del carro y se despidió con una inclinación de cabeza.*  
*Y mientras se alejaba se iba poniendo el sombrero.* (VALLEJO, 2013, p.33)<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup>Ao entrar no carro percebi que o velho estava chorando.

— Por que você está chorando — perguntei.  
— Porque derrubaram a minha fazenda — respondeu.  
— Qual fazenda?  
— Santa Anita. A minha. A mais bela.  
— Não me diga que o senhor é o dono de Santa Anita.  
— Eu sou — respondeu orgulhoso —. Leônidas Rendón Gómez, ao seu dispor.  
E me deu a mão, tirando o chapéu.  
— Senhor: em uma Caderneta dos Mortos que levo para anotar os que vão partindo dessa para a melhor tenho esse nome: Leônidas Rendón Gómez. No erre. Morreu velhíssimo, como aos setenta anos. Vestia-se de terno como o senhor. Desde que o conheci (sendo eu menino) estava calvo como o senhor e meio surdo como o senhor. Era meu avô.

O avô morto, presente no momento da narração, marca a presença desse passado do qual o narrador não quer desistir e comunica, ao mesmo tempo, de modo palpável, sua melancolia em relação a um tempo irrecuperável. Desse modo, são experiências que extirpam o sujeito dele próprio. Nas palavras de Garramuño (2011, p. 35):

localizadas não só fora da representação, mas também fora da existência vivida, distantes dessa noção tão problemática. É por isso que nesses textos perambulam sujeitos espetrais, que se definem por uma leveza estendida e uma espécie de esvaziamento, desarmando toda possibilidade de se aglutinar numa identidade fixa, estável, e numa história que o constitua.

Na perda da integridade do indivíduo hipermoderno, a questão do sujeito adquire novamente importância, mas para evidenciar uma sombra, a fragmentação e desmembramento desse sujeito. Pensar a experiência baseada na tatividade e na presença significa, então, pôr em relevo uma grande transformação da relação entre a arte, sobretudo a literatura, e a experiência. Garramuño (2011) cita uma fala do artista plástico Hélio Oiticica para mostrar o caminho que aponta quando ele afirma não querer isolar experiências sensoriais, mas querer dar um sentido global que remeta a um novo comportamento de ordem ético-social, capaz de trazer ao sujeito um novo sentido das coisas.

Em outras palavras, frente à perda da “aura” da literatura e da arte, há um deslocamento da ideia de valor estético para dar lugar àquilo que afeta o leitor, o espectador ou o ouvinte. A experiência que surge a partir das manifestações artísticas tanto no Brasil quanto na América Latina não é respaldada pela ideia da transmissão de conhecimento, mas, ao contrário, só pode ser acessada de forma fraturada, duvidosa, daí a fragmentação, a interrupção, pois se tratam de textos que não são concebidos com finais ou mesmo com acabamentos definidos. Aqui a ideia central seria de que esses textos, ao tentar captar um

---

Não me ouviu. Desceu do carro e se despediu com uma inclinação de cabeça. E enquanto se afastava ia colocando o chapéu. (VALLEJO, 2013, p.33).

sujeito e uma experiência imprecisos, colocam-se de forma indistinguível do real. De acordo com Garramuño (2011, p.38):

a escritura recusa-se à sutura dos desvios e escolhe, em troca, operações diversas, a figuração dessa fratura, desenhando uma continuidade - sem dúvidas problemáticas - entre arte e vida. Essa captação bruta, direta, sem mediações do real, pode ser incompreensível e desesperançadora - quando não é descarada e politicamente problemática -, mas sem dúvida desarma uma ideia da arte que se erigiria como contestação, sublimação ou promessa de felicidade de uma vida sem sentido. Ou que responderia, dessa maneira, a uma prévia pobreza de experiência.

A escrita literária, então, abandona as aspirações redentoras, de buscar ordem e sentido, e abre-se para a vulnerabilidade do sujeito diante do mundo, colocando o sujeito não só como uma sombra de si mesmo, mas como a sombra de outros sujeitos de igual maneira, colocando em evidência que não existe a autonomia de um indivíduo, de um autor ou narrador. Sendo renegada essa autonomia, as manifestações literárias contemporâneas estabelecem uma reflexão sobre “as lógicas diferentes e heterogêneas que regem o espaço social. Objetiva e subjetiva” (GARRAMUÑO, 2011, p. 39). Assim, se trataria de uma literatura que se manifesta apenas a partir das “lógicas heterogêneas sobre as quais se desdobra”(GARRAMUÑO, 2011, p. 39).

#### **1.4 As narrativas contemporâneas e o problema da recepção: leitor/ espectador/ ouvinte**

No Novo Realismo, sabemos que o desafio para os escritores é fazer o leitor refletir sobre a realidade de um modo diferente do que é feito pelos meios de comunicação que têm devolvido clichês — encontrar outras formas de expressar essa realidade, que incluam um maior envolvimento por parte do leitor, ao trazê-lo “para dentro das obras” por meio de um efeito afetivo.

Nesse aspecto, pensadores como Hans Robert Jauss (1921–1997) e Wolfgang Iser (1926–2007), fundadores da Estética da Recepção, podem aportar ao nosso trabalho, haja vista que seus estudos, realizados no final da década de 1960 do século passado, questionam a passividade do papel do leitor/receptor das obras de arte. Partindo de vários segmentos da filosofia, como a ideia platônica do *arrebatamento da arte*, a *catarse* aristotélica, assim como a *indeterminação* e a *concretização* de Roman Ingarden, a distinção entre *artefato* e *objeto estético* de Mukarovsky e a ideia de *horizonte* de Gadamer, Iser e Jauss, com suas respectivas particularidades, pressupõem a arte por meio de um sistema definido pela sua produção, recepção e comunicação, interligando, dessa maneira, autor, obra e leitor. A Estética da Recepção coloca a figura do leitor/receptor em destaque, conferindo-lhe o papel de produtor de sentidos, como construtor de significados em seu contato com a obra de arte.

Assim sendo, o universo existente em um texto dialoga com o conjunto de conhecimentos prévios do receptor/leitor, o que vai criar, de acordo com a terminologia empregada por Jauss, um *horizonte de expectativas*, isto é:

[um] sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática. (JAUSS, 1994, p.29).

Tal sistema pode ser satisfeito ou rompido durante o ato da leitura, porém é a ruptura, a não correspondência com esse horizonte de expectativas, a força capaz de indicar o carácter artístico de uma obra, a que ele chama de *distância estética*. Se esta não acontece no ato da leitura, a obra pode ser considerada, de acordo com próprio Jauss, *arte culinária*, ou seja, destinada à mera diversão. Em suas palavras:

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a "mudança de horizonte" exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida

que essa distância se reduz, [...], a obra se aproxima da esfera da arte culinária ou ligeira. Esta última deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de [...] simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis - na condição de sensação - as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para solucioná-los no sentido edificante, qual questões já previamente decididas. (JAUSS, 1994, p. 32-33).

É importante ressaltar que o horizonte de expectativas enquanto conceito objetivável – Jauss assim coloca para não escapar das confusões a respeito de noções psicologistas – se constrói a partir das obras lidas anteriormente pelo receptor. O leitor, então, se move a partir de um horizonte de expectativas também já dado pelo autor<sup>39</sup>.

Iser (1987), por sua vez, considera a literatura como *estrutura comunicativa*, uma vez que permite ao leitor vivenciar uma experiência estética, a partir da qual ele estabelece conexões que o fazem pensar sobre seu lugar na sociedade. Concorda com Jauss (1994) quando este afirma que, para ocorrer essa experiência, a literatura não pode se carregar de aspectos didáticos, nem oferecer um caminho fechado que oriente o leitor. Muito pelo contrário, é pelos vazios deixados na obra, ou pelas indeterminações (conceito retomado a partir de Roman Ingarden), ainda que fazendo alusões a referências, que o indivíduo se sente impulsionado a perceber durante a leitura certos aspectos do mundo antes adormecidos pelo hábito e pelo cotidiano.

Para o pensador, literatura e realidade pragmática possuem uma relação imbricada, no sentido de que a realidade da literatura desestabiliza a estrutura dessa realidade plausível, pois, mesmo que o universo da ficção faça menções às regras dos sistemas sociais, não mantém o mesmo sistema vertical

---

<sup>39</sup>Sobre a caracterização dos horizontes de expectativas do autor e do leitor, afirma o professor Adolfo Sánchez Vázquez (2005, p.38): Mais adiante, em outro trabalho, de 1980, [Jauss] fará uma diferenciação, que ainda não está nessas teses, entre os horizontes de expectativas: um [...] do autor, inscrito na obra e que não será mudado ao longo do tempo. E outro, o do leitor, que muda, já que a obra, através do tempo, será lida a partir de “diferentes horizontes de expectativas”, ao estar estes condicionados por diferentes situações históricas.

equilibrador das normas, e essa desestabilização ocorre quando a literatura é construída em repertório e estratégias. O repertório se relaciona com as referências da estrutura verbal que são apresentadas de formas distintas, como alusões literárias, convenções sociais e históricas, dados do contexto cultural, enfim, qualquer indicador da realidade extratextual, mas sem referenciá-lo diretamente tampouco rejeitá-lo. Nas palavras de Iser:

*El repertorio de los textos de ficción no sólo consta de aquellas normas extratextuales, sacadas de los sistemas de sentido de una época; en más o menos relevante medida, también introduce en el texto la literatura precedente, frecuentemente incluso todas las tradiciones, en la condensación de las citas. Los elementos del repertorio se ofrecen siempre como una mezcla de la literatura precedente y las normas extratextuales. Incluso se podrá decir que en tales relaciones de mezclas se fundamentan las diferencias de géneros literarios. Existen aquellos que se refieren con vigor a los datos empíricos, con lo que se incrementa en el repertorio la parte de las normas extratextuales: esto rige, ante todo, en la novela. Pero existen también aquéllos en los que la literatura anterior se convierte en el acopio del repertorio, como puede observarse en la lírica. (ISER, 1987, p.132)<sup>40</sup>.*

Se o repertório tem como função situar a obra num contexto referencial, as estratégias organizam essa relação. Caracterizadas como técnicas narrativas de narrador, personagem, enredo e leitor fictício (as “perspectivas” de Iser), não só remetem ao texto, mas também se encontram relacionadas ao papel do leitor. Iser define as estratégias da seguinte maneira:

*Deben indicar las relaciones entre los elementos del repertorio, y esto significa proyectar determinadas posibilidades de combinación de tales elementos con el fin de producir la equivalencia. Pero también deben fundar relaciones entre el contexto de referencias del repertorio que organizan y el lector del texto que tiene que realizar el sistema de*

---

<sup>40</sup>O repertório dos textos de ficção não somente consta daquelas normas extratextuais, tiradas dos sistemas de sentidos de uma época; em mais ou menos relevante medida, também introduz no texto a literatura precedente, frequentemente, inclusive todas as tradições, na condensação das citações. Os elementos do repertório são oferecidos sempre como uma mistura da literatura precedente e as normas extratextuais. Inclusive, é possível dizer que em tais relações de mescla são fundamentadas as diferenças entre os gêneros literários. Existem aqueles que se referem com vigor aos dados empíricos, incrementando no repertório a parte das normas extratextuais: isso rege, antes de tudo, o romance. Mas existem, também, aqueles em que a literatura anterior se converte na acumulação do repertório, como pode ser observado na lírica. (ISER, 1987, p.132).

*equivalencia. Consecuentemente, las estrategias organizan la previsión del tema del texto, así como sus condiciones de comunicación. Por tanto, no deben equivaler exclusivamente ni a la presentación ni al efecto del texto. Más bien, son ya siempre previas a esta separación de carácter realista de la estética. Pues en ella coincide 1a organización del repertorio inmanente al texto con la iniciación de los actos de comprensión del lector.* (ISER, 1987, p. 143)<sup>41</sup>

Desse modo, enquanto as regras do mundo estão, para Iser, dispostas verticalmente, a estrutura ficcional do repertório literário é colocada por meio de estranhas combinações, através do que pode ser chamado de *reagenciamento horizontal*, fazendo com que, na literatura, elas estejam desprovidas da validade que possuem no contexto referencial. Isso quer dizer que na literatura o que é oferecido é uma visão aberta dos fatos sem que haja uma resposta ou opção para a verdade confrontada pelas personagens em uma determinada trama. Ao apresentar os conflitos por meio de indeterminações ou vazios, promove-se uma desfamiliarização do que a realidade havia posto como automático para o indivíduo na sociedade.

No entanto, para que a desfamiliarização aconteça, é necessário que seja acrescentado ao repertório o papel desempenhado pelas estratégias que são constituídas pelas perspectivas textuais do narrador, enredo e personagens, haja vista ser estas perspectivas as bases para que o leitor passe pelo efeito estético, que está no nível do significado e consiga elaborar uma resposta a esse efeito, chegando, por conseguinte, ao nível da significação. A partir daí o leitor é capaz de escolher um caminho entre os muitos oferecidos pela obra.

Jauss (1996) questiona a noção de experiência estética e suas manifestações na história, além de sua importância. Para o pensador, essa

---

<sup>41</sup> Devem indicar as relações entre os elementos do repertório, e isso significa projetar determinadas possibilidades de combinação de tais elementos com o fim de produzir a equivalência. Mas também devem fundar relações entre o contexto de referências do repertório que o leitor do texto organiza e que tem de realizar o sistema de equivalência. Consequentemente, as estratégias organizam a previsão do tema do texto, assim como suas condições de comunicação. Portanto, não devem equivaler exclusivamente nem à apresentação nem ao efeito do texto. Melhor dizendo, são sempre prévias a esta separação de caráter realista da estética. Pois nela coincide a organização do repertório imanente ao texto com a iniciação dos atos de compreensão do leitor. (ISER, 1987, p. 143).

noção, de grande importância para a teoria da arte contemporânea, possui grandes indeterminações, de modo que precisa ser repensada. E, ao repensá-la, fundamentando-se não somente em Aristóteles, mas também em Kant, Jauss (1996) observa que o prazer estético ocorreria por meio da criação artística, da recepção e do efeito catártico. Assim, a *poiesis* – criação artística – se refere à consciência produtora do autor; a *aesthesia* – recepção – se refere à consciência do leitor que recebe essa obra e confirma ou renova sua percepção da realidade tanto interna quanto externa ao texto e a ele próprio; e a *katharsis* – efeito provocado no leitor – se refere à experiência subjetiva transformada em experiência intersubjetiva.

De todos os modos, é importante pensar sobre que análise faz a Estética da Recepção quando se refere ao leitor. Iser, no primeiro capítulo de *El acto de leer*, faz uma reflexão sobre essa ideia, afirmando que, de um modo geral, a crítica literária possui várias noções a respeito do leitor, invocado quando se torna necessário atestar o efeito de determinada obra, sendo os tipos mais proeminentes, o leitor ideal e o de época, “*aunque una invocación directa a ellos frecuentemente se produce con reservas porque el primero está afectado por la sospecha de ser una mera construcción y el otro, aunque existente, es difícil de que sea concebido como construcción necesaria para afirmaciones generalizadoras*” (ISER, 1987, p. 55)<sup>42</sup>. Essas categorias, por sua vez, desdobram-se, ao serem estudadas pela crítica literária no “*archilector (Riffaterre), el lector informado (Fish) y el lector pretendido (Wolff)*” (ISER, 1987, p. 59)<sup>43</sup>, entre outras. O teórico discute todas elas, apresentando suas respectivas contribuições e problemáticas, mostrando que ao mesmo tempo em que uma teoria dos textos literários não pode sobreviver sem pensar a figura do

---

<sup>42</sup>ainda que uma invocação direta a eles frequentemente seja produzida com reservas porque o primeiro está afetado pela suspeita de ser uma mera construção e o outro, ainda que existente, é difícil de ser concebido como construção necessária para afirmações generalizantes (ISER, 1987, p. 55).

<sup>43</sup>arquileitor (Riffaterre), o leitor informado (Fish) e o leitor pretendido (Wolff) (ISER, 1987, p. 59).

leitor, até o momento as noções têm se dado de modo incompleto. O autor questiona se

*esto significa que el lector ha avanzado a ser la referencia sistemática de aquellos textos que cobran su pleno sentido sólo en los procesos de reelaboración que ellos mismos han ocasionado. Pero ¿qué clase de lector es el aquí presupuesto? ¿Es una mera construcción o fundamenta acaso en un sustrato empírico? (ISER, 1987, p.64)<sup>44</sup>.*

Assim, o teórico introduz a noção de leitor empírico como sendo uma categoria inscrita no próprio texto. O leitor implícito de Iser não possui uma existência real, mas encarna uma totalidade que parte das orientações que o texto oferece aos possíveis leitores. Por isso não podemos relacioná-lo a uma figura empírica. Se os textos literários apenas se fazem realidade no ato de leitura, no processo mesmo de criação devem ser atribuídas a ele condições de atualização<sup>45</sup> que permitam o texto de ser reconstituído na consciência de recepção do receptor.

*Por ello, el concepto de lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano, y la ocupación de esta forma cóncava tampoco puede ser impedida cuando los textos en razón de su ficción de lector, de manera explícita, parecen no preocuparse de un receptor o incluso pretenden excluir a su posible público por medio de las estrategias utilizadas. De esta forma el concepto de lector implícito pone ante la vista las estructuras del efecto del texto, mediante las cuales el receptor se sitúa con respecto a ese texto y con el que queda ligado, debido a los actos de comprensión que éste promueve. (ISER, 1987, p. 64)<sup>46</sup>.*

---

<sup>44</sup>isto significa que o leitor avançou a ser a referência sistemática daqueles textos que cobram seu sentido pleno apenas nos processos de reelaboração que eles mesmos ocasionaram. Mas, que tipo de leitor é aqui suposto? É uma mera construção ou fundamenta por acaso em um substrato empírico? (ISER, 1987, p.64).

<sup>45</sup>Sobre o conceito de atualização, afirma o próprio Jauss (1994, p.25): a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.

<sup>46</sup> Por isso, o conceito de leitor implícito descreve uma estrutura do texto em que o receptor já está pensado sempre de antemão, e a ocupação desta forma côncava tampouco pode ser impedida quando os textos em razão de sua ficção de leitor, de maneira explícita, parecem não se preocupar por um receptor ou, inclusive, pretendem excluir a seu possível público por meio das estratégias utilizadas. Desta forma, o conceito de leitor implícito põe à vista as estruturas do

As afirmações de Iser a respeito do leitor implícito nos mostram que podemos entendê-lo como uma espécie de representação das condições primárias de leitura, servindo como uma orientação básica. O Novo Realismo nas artes plásticas e a Estética da Recepção, como movimentos que surgiram na década de 1960, possuem pontos em comum, especialmente em seus aspectos principais de enfatizar a figura do receptor, seja o espectador, seja o leitor. Também valoriza o aspecto performativo da arte, uma vez que Iser (2011), no estudo *O jogo do texto*, já apontava uma crítica voltada para esse âmbito, ao afirmar:

Sistemas fechados, como o cosmos do pensamento grego ou da imagem de mundo medieval, priorizavam a representação como mimesis por considerarem que todo o existente - mesmo que se esquivasse percepção - deveria ser traduzido em algo tangível. Quando, no entanto, o sistema fechado e perfurado é substituído por um sistema aberto, o componente mimético da representação declina e o aspecto performativo assume o primeiro plano. (ISER, 2011, p.105).

O Novo Realismo enquanto tendência literária segue essas mesmas diretrizes, constituindo-se como um sistema aberto e cobrando uma participação mais ativa dos leitores, por meio da fragmentação, dos espaços vazios que são capazes de levar o leitor para dentro da obra, tornando-os cúmplices do que se passa na história, isso por uma via não-hermenêutica, como propõe Schøllhammer, mas por uma via afetiva. Iser (1993) corrobora essa ideia, ao refletir em *La estructura apelativa de los textos*, sobre o papel da hermenêutica tradicional que reduz a interpretação apenas à busca de significados no texto, quando ele considera a interpretação uma experiência, concordando com a célebre frase de Susan Sontag em *Contra a Interpretação*, quando ela afirma: “Em lugar de uma hermenêutica, necessitamos uma erótica da arte” (SONTAG, 1965, p. 6), experiência buscada pelos autores do Novo Realismo.

---

efeito do texto, mediante as quais o receptor se situa com respeito a esse texto e com o qual fica ligado, devido aos atos de compreensão que este promove. (ISER, 1987, p. 64).

## 2 VIOLÊNCIA NO BRASIL, NO MÉXICO E NA COLÔMBIA SOB A ÓTICA DE CECÍLIA GIANNETTI, JULIÁN HERBERT E FERNANDO VALLEJO

Na seção anterior, refletimos sobre o Novo Realismo como uma tendência aberta dentro da literatura latino-americana – mais especificamente no Brasil, México e Colômbia –, sobretudo nas produções literárias que tratam da violência e têm como cenário principal o ambiente urbano. Procuramos contextualizar o Novo Realismo como movimento artístico, além de mostrar suas semelhanças com as ideias tratadas por Schølhammer no livro *Ficção brasileira contemporânea*, seguindo com uma reflexão do conceito de violência, de como essa violência é transposta para a literatura na contemporaneidade. Por fim, discorremos sobre a importância da figura do leitor e de como ela é pensada na Estética da Recepção, uma corrente crítica muito importante e que norteia nosso trabalho, no sentido de pensar o efeito dessa literatura.

Nesta seção buscaremos, a partir do *corpus*, refletir sobre alguns dos recursos expressivos usados na composição das obras e que são característicos do Novo Realismo. Também, discutiremos a configuração do tempo, do espaço e da experiência a partir da trajetória dos respectivos narradores protagonistas.

### 2.1 Os temas impactantes e as técnicas narrativas: *kitsch*, *fait divers* e escrita performática

*Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, de Cecília Giannetti, narra o trauma depois de uma experiência de violência extrema, testemunhada pela jovem repórter – a narradora personagem da obra – na zona periférica do Rio de Janeiro. Ao entrevistar uma senhora, mãe de família moradora da periferia carioca, no meio da reportagem, um dos filhos da entrevistada aparece gritando com o irmão nos braços, sangrando, baleado. O menino agoniza e morre ali. A citação subsequente demonstra o impacto sofrido pela narradora protagonista:

A mulher [mãe dos meninos] farejava sangue nos gritos e já gritava também quando os dois se tornaram o foco principal da matéria. O menorzinho perdia sangue pelo chão, tinha um buraco de bala em cada uma das mãos e outro na cabeça, e antes de uma ambulância ser chamada já estava desacordado ou morto. O garoto maior gritava engasgado nas lágrimas, abraçado pela mulher, que também se agarraava ao corpo do outro filho. Num canto do quadro a repórter tossiu, o rosto amarfanhado, murcho, e então ela se curvou para a frente. Queijo, pão, pasta, café e o golinho de nada de suco, a devolução no segundo plano, por cima da blusa verde e da empatia do microfone com o logotipo da emissora, golhou cercada pelo garoto em choque, pelo morto esburacado, pela entrevistada. (GIANNETTI, 2007, p. 23).

A reação da jornalista, perplexa diante do ocorrido, é vomitar tudo o que ela tinha consumido no café da manhã, sendo este ato de “devolver” uma resposta a tudo o que ela havia consumido até então, o que inclui não somente o que ela havia comido no café da manhã, senão tudo o que havia consumido a respeito do mundo que ela conhecia.

Entretanto, no desenvolver da narração, comenta-se apenas que essa parte da cena foi editada sem prejudicar a reportagem original — que se tratava das invasões de policiais nas favelas e do fato de eles, muitas vezes, consumirem os víveres dos moradores sem autorização. Aqui, é possível notar como que, na cena devidamente televisionada, há espaço para a espetacularização do episódio, mas não há espaço para o horror humanamente sentido.

A partir dessa cena, o menino baleado permanece na memória da jornalista, sendo vivenciado constantemente por ela, sobretudo pelo fantasma dele, Doca, que a persegue em alucinações:

Doca um dia vendeu doce, mas agora tem as mãos furadas. Não poderia segurar mais nem os trocados nem o produto. Doca cresceu apenas até a altura do meu peito, é preto, preto, preto, e tem o cabelo pintado de loiro, com a raiz escura começando a aparecer. Tem o pixaim aparado bem rente na altura das orelhas, como militar, com um chumaço mais fofo de cabelo amarelo oxigenado que cresce para o alto, e três buracos de bala: um no meio da mão esquerda, outro no meio da mão direita, outro na têmpora, do lado esquerdo, onde a carapinha é rasa. Doca quer cerveja.

— Não só mais quiança.

— Então fala direito, não é bebezinho também. (GIANNETTI, 2007, p. 117-118).

Depois de uma tentativa de suicídio, a protagonista abandona o marido, abandona toda sua vida anterior e inicia um romance supererotizado com Baiano, o motorista do veículo que a levava para as reportagens:

Baiano sobe sem ser convidado. Pouco a pouco se insinua, entra, fica. [...] Passo a sentir que enquanto ele estiver por perto, poderei sorrir com meus próprios dentes, minhas gengivas continuarão novas e livres de doenças senis, meus dentes serão os meus e poderei morder com força, minha pele não refletirá as rugas do pensamento. Baiano torna-se, sem aviso, meu esconderijo playground recreio, onde eu permaneceria eternamente presa a um joystick, se a mim coubesse a escolha. (GIANNETTI, 2007, p. 99).

Além disso, passa a frequentar com ele a Central do Tédio, um clube montado aleatoriamente, em que os indivíduos se encontram para não fazerem nada.

A Central do Tédio é o refúgio das crianças eternas que, secretamente, imaginam terem fracassado em algum setor da vida, ou em vários. Sustentam a juventude numa pose de quem sabe que uma coisa muito boa espera por eles mais à frente. Mesmo que tudo em volta sejam destroços e seus dentes sejam de porcelana, postiços. A central do Tédio fica no meio de lugar nenhum. [...] Agora aparece e desaparece em locais diferentes a cada semana, sob a ameaça implacável da chegada da polícia, que provavelmente deseja apenas ter seus homens aceitos como sócios. (GIANNETTI, 2007, p. 107).

O livro, que começa com a frase “um dia as coisas pararam de acontecer” (sob o capítulo de título “Registro”), mostra como o mundo, depois da experiência traumática com a realidade vivida pela jornalista, vai perdendo sua definição, sendo isso marcado pela própria linguagem que vai se tornando cada vez mais complexa:

O céu de fogo do fim da tarde é sugado pela pretidão de Doca e ele torna a evocar seu funkinho de lei, seu ponto de macumba sem terreiro. Cantarola sugando todo o vermelho do sol, que queima as últimas

pontas atrás de mais um edifício podre, puxa o refrão com a boca carnuda e enquadrada a bola de fogo no vão da palma da mão esquerda, levantada para o alto. Roubou uns goles de cerveja, está alto, fala em virar Erê. Para Baiano, o menino é uma sombra de amendoeira à beira da calçada. Prometo ao moleque, Baiano tem contatos, mas ele tem que ter fé. (GIANNETTI, 2007, p.118).

Ao final da obra, o nome da protagonista, Cristina, é revelado, assim que ela supostamente decide fazer terapia. Quando isso acontece, o fantasma de Doca a abandona e o mundo começa a adquirir contornos outra vez ao seu redor:

Eu poderia dizer, olhando para dentro da câmera, para dentro de sua casa: Conheci uma pessoa feliz. Lembro bem, é uma história cheia de não. Ela não tem história. De tudo que vive, diz apenas que passou. As escolhas que fez modificaram a sua vida, mas ela não imagina nem por um segundo o que poderia ter feito se. [...] A pessoa feliz não carrega o passado ladeira acima; prefere assisti-lo rolar até embaixo, sem se deixar levar pelo peso que abandona. Age no presente instintivamente, como um cachorro abanando o rabo. Não tem um museu. [...] Seu papel na história é seguir adiante. A felicidade é assim: aconteceu. (GIANNETTI, 2007, p. 223-224).

*Canción de tumba* (2011), do autor mexicano Julián Herbert, é uma trama narrada pelo personagem, escritor, Julián, que se propõe a escrever um livro sobre a vida, e morte, da mãe, Guadalupe Chávez, prostituta quando jovem, mas sofrendo, na velhice, de leucemia, em estado terminal. O narrador inicia a história da seguinte maneira:

*Estoy en en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo escribiendo casi a oscuras. Escribiendo con los dedos en la puerta. Mi personaje yace yonkeado a causa de la Leucemia Mielítica Aguda (LMA, la llaman los doctores) mientras yo recopilo sus variaciones más ridículas. Su ceño fruncido en la penumbra reprueba tácitamente el destello de mi laptop mientras añora en sueños, quizá, la ternura asexuada de sus hijos.* (HERBERT, 2011, p. 21)<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Estou no quarto 101 do Hospital Universitário de Saltillo escrevendo quase no escuro. Escrevendo com os dedos na porta. Minha personagem jaz destruída por causa da Leucemia Mielítica Aguda (LMA, dizem os doutores) enquanto eu recompilo suas variações mais ridículas. Seu cenho franzido na penumbra reprova tacitamente o *flash* do meu laptop enquanto sente saudade em sonhos, talvez, da ternura assexuada de seus filhos. (HERBERT, 2011, p. 21).

A obra é dividida em três partes: a primeira, cujo título é *I don't fucking care about spirituality*<sup>48</sup>, trata da composição familiar disfuncional do narrador, formada de quatro irmãos – cada filho de um pai diferente – sendo Julián o terceiro; o segundo mais velho vive no Japão e a mais velha saiu de casa quando ele tinha sete anos e, portanto, ele não a conhece. Sobre isso, o narrador Julián conta:

*El único método con que cuento para evaluar su vida amorosa es observarla a contraluz de los vástagos que tuvo, cada uno de un padre diferente. Mi hermana mayor, Adriana, es hija bastarda de Isaac Valverde, empresario y lenón excepcional, accionista de un prostíbulo legendario: La huerta. [...] Mi hermano mayor es hijo de una madrina de la judicial de Monterrey que, a principios de los ochenta, se había convertido ya en el comandante Jorge Fernández jefe del grupo de la DIPD. [...] De las antípodas nació mi hermano menor, Saíd, hijo de Don B. Don B era un goodfella regiomontano de no muy alta monta, pero muy querido por el gremio. [...] Mis recuerdos infantiles los sitúan comprándome juguetes y tratándome con el máximo y más puro afecto que recibí jamás de un hombre adulto, así que se trata de algo así como mi padre platónico. [...] A principios de los ochenta, mamá tuvo una hija con Armando Rico, baterista de sesión apodado La Calilla. Él no llegó a conocer Diana, mi hermana pequeña: vivía tan deprimido que, luego de una discusión amorosa, se llenó la panza de barbitúricos. Yo soy el hijo de en medio. Mi padre, Gilberto Membreño, es el novio menos espectacular que tuvo Marisela. (HERBERT, 2011, p. 19-21)<sup>49</sup>.*

---

<sup>48</sup>Não dou a mínima pra essa merda de espiritualidade.

<sup>49</sup>O único método com queuento para avaliar sua vida amorosa é observá-la à contraluz dos rebentos que teve, cada um de um pai diferente. Minha irmã mais velha, Adriana, é filha bastarda de Isaac Valverde, empresário e cafetão excepcional, acionista de um prostíbulo lendário: La huerta. [...] Meu irmão mais velho é filho de um informante da judicária de Monterrey que, a princípios dos anos oitenta, tinha se convertido já no comandante Jorge Fernández chefe do grupo da DIPD. [...] No extremo oposto nasceu meu irmão mais novo, Saíd, filho de Don B. Don B era um goodfella regiomontano de não muita alta monta, mas muito querido pelo grêmio. [...] Minhas memórias infantis o colocam me comprando brinquedos e me tratando com o máximo e mais puro afeto que recebi de um homem adulto, então se trata de algo como meu pai platônico. [...] A princípios dos anos oitenta, mamãe teve uma filha com Armando Rico, baterista de sessão apelidado La Calilla. Ele não chegou a conhecer Diana, minha irmã caçula: vivia tão deprimido que, depois de uma discussão amorosa, se entupiu de barbitúricos. Eu sou o filho do meio. Meu pai, Gilberto Membreño, é o namorado menos espetacular que Marisela teve. (HERBERT, 2011, p. 19-21).

A segunda parte, intitulada *Hotel Mandala*, narra vários aspectos da vida do narrador entrelaçados à vida da mãe, como é possível observar um exemplo no seguinte fragmento:

*Mamá tuvo, que yo sepa, un solo amor platónico. Un guerrillero del que apenas conocimos un apodo [...]: el profesor de karate. [...]. Sucedío poco después de mi tercer cumpleaños, así que puede considerárseme una fuente dudosa. Pero no lo inventé: estoy seguro de que lloró cuando supo de su muerte. [...] Lo conoció a través de Kito, el hermano menor de mi madrina Jesu. No podría precisar cuánto tiempo después aprehendieron a Kito en un fallido atraco a un banco de Acapulco. Mamá y yo y mi madrina fuimos a verlo al penal, que estaba apenas a la vuelta de la casa: vivíamos entonces en el número cuatro del callejón Benito Juárez, en la colonia Aguas Blancas, muy cerca de la zona de tolerancia. Los tres lloraron y repitieron a través de la reja muchas leperadas. Luego, a pregunta de mi madre, Kito respondió: - Al profesor de karate le aplicaron la ley de fuga los putos guachos en Ticiúi. [...] . Lo que sí sé es que esa noche mamá se emborrachó encerrada en nuestro cuarto y escuchando boleros. Ella dice que no. Que lo recuerdo todo mal porque era chico. Pero ¿quién va a olvidar la primera vez que puso un pie en la cárcel...? (HERBERT, 2011, p. 119-120)<sup>50</sup>.*

Na terceira parte, cujo título é *La vida en tierra*<sup>51</sup> está, de modo mais explícito, retratada a realidade mexicana:

*Todo el tiempo se habla de lo problemática que es la frontera de México para Estados Unidos debido al tráfico de drogas. Nunca se menciona lo peligrosa que es la frontera de Estados Unidos para México debido al tráfico de armas. Y, si <<No es lo mismo: las drogas son ilegales de origen, las armas no>>. Como si hubiera una majestuosa lógica en*

---

<sup>50</sup>Mamãe teve, que eu saiba, só um amor platónico. Um guerrilheiro de que apenas conhecemos um apelido (imagino que se tratava do seu nome clandestino): o professor de karatê [...]. Aconteceu pouco depois do meu aniversário de três anos, então se pode considerar que eu não seja uma fonte confiável. Mas, não inventei: tenho certeza de que ela chorou quando soube da sua morte. [...]. Ela o conheceu através de Kito, o irmão mais velho da minha madrinha Jesu. Não podia precisar quanto tempos depois prenderam Kito num assalto frustrado a um banco de Acapulco. Mamãe, eu e minha madrinha fomos vê-lo na cadeia, que estava quase na esquina de casa: vivíamos então no número quatro da travessa Benito Juárez, na colônia *Aguas Blancas*, muito perto da zona de tolerância [áreas nas quais algumas contravenções como a protistuição são aceitas] . Os três choraram e repetiram através das grades muitas ladainhas. Depois, a pergunta da minha mãe, Kito respondeu: - No professor de karatê aplicaram a lei da fuga os milicos filhos da puta em Ticiúi. [...]. O que eu sei é que nessa noite mamãe se embebedou encerrada no nosso quarto escutando boleros. Ela diz que não. Que eu lembro de tudo errado porque era criança. Mas, quem vai esquecer a primeira vez que pisou numa cadeia...? (HERBERT, 2011, p. 119-120).

<sup>51</sup>A vida na terra.

*considerar que el poder de destrucción de un cigarro de marihuana hace que un AK-47 parezca la travesura de un adolescente. Lloverán cabezas sobre México. (HERBERT, 2011, p. 189)<sup>52</sup>.*

Assim, a partir do corpo doente da sua própria mãe, o narrador Julián conta não apenas sua história, mas alude metaforicamente à história do seu país, perpassando várias décadas e mostrando um quadro de mazelas e violências que são parte do seu cotidiano e de sua constituição como indivíduo. Especificamente no fragmento acima, o narrador enfatiza sobre como o México é visto frente aos Estados Unidos em relação ao tráfico de drogas, isto é, colocando em evidência a figura do México como o responsável pelo consumo de drogas no outro país, mas, ao mesmo tempo, não se menciona a questão do tráfico de armas que vem dos Estados Unidos para o México justamente para financiar esse mesmo tráfico cujo maior mercado consumidor são os Estados Unidos. Além disso, perpassa no fragmento a ironia em se fazer uma dura perseguição aos efeitos desse tráfico atacando o elo mais fraco, em lugar de perseguir as suas verdadeiras causas, uma vez que o tráfico, em muitos aspectos, gera inclusive divisas para os países.

Por último, *Casablanca la bella* conta a história do velho narrador Fernando — personagem recorrente nas obras de Vallejo — que compra às cegas, ainda estando no México, uma casa em Medellín, Colômbia. Esse lugar possui um grande valor sentimental para o narrador, pois ficava de frente para a casa de sua infância, denominada, por ele, de *Casaloca*:

*Hoy en esa casa ya no vive nadie, y menos con antejardín. O sí, yo, el dueño de Casablanca. Porque han de saber que la compré. A ciegas, desde México la compré, dándole poder a un abogado y sin la menor idea de qué había dentro [...] En cuanto mi infancia, me la pasé viendo a Casablanca desde el balcón de mi casa, la de enfrente, donde naci, la de mis padres, una casona boscosa que se hizo célebre por el*

---

<sup>52</sup> O tempo todo se fala o quão problemática é a fronteira do México com os Estados Unidos devido ao tráfico de drogas. Nunca mencionam o quão problemática é a fronteira dos Estados Unidos para o México devido ao tráfico de armas. E, se “não é a mesma coisa: as drogas são ilegais na sua origem, as armas, não”. Como se houvesse uma lógica majestosa em considerar que o poder de destruição de um cigarro de maconha faz com que uma AK-47 pareça a travessura de um adolescente. Choverão cabeças sobre o México. (HERBERT, 2011, p. 189).

*homicidio que allí ocurrió, voluntario o involuntario, culposo o no, Dios sabrá, de unos de mis hermanos (veinte) muerto a manos de otro (dejándome diecinueve). Para no confundir la casona de mi niñez con Casablanca llamaré aquella de <<Casaloca>>.* (VALLEJO, 2013, p. 10-11)<sup>53</sup>.

No entanto, ao deparar-se pessoalmente com o imóvel comprado, nota que sua fachada está muito bem conservada, porém seu interior está destruído:

*Casablanca por fuera era lo que era, tal cual la conservaba mi recuerdo; por dentro resultó una ciudad perdida, una villa miseria, un ranchito, un tugurio, una favela, una chabola, una cárcel ciega y sucia, en ruinas, lagañosa, de techos bajos, asfixiantes, y con barrotes en las ventanas de los cuartos que daban a los corredores y a los patios como si unos palitos contorneados de deleznable madera pudieran detener a los ladrones que ya estaban adentro y que venían a robar y a violar en sus cuartuchos o celdas a las señoritas dueñas sin que los pudiera disuadir de sus torcidas intenciones ni misíá hijueputa, o sea Dios.* (VALLEJO, 2013, p. 12)<sup>54</sup>.

Desse modo, a personagem começa o projeto de reconstruir essa casa, mas, no processo, ao enfrentar o cenário urbano na busca de materiais que lhe agradem e lidar com as pessoas do mundo, vai se tornando cada vez mais evidente a impossibilidade desse narrador de viver naquele espaço e naquele tempo. Na atual Medellín é impossível para esse velho encontrar os materiais que lhe agrade, e as pessoas, em lugar de ajudá-lo, tentam tirar vantagem dele.

---

<sup>53</sup> Hoje não mora ninguém nessa casa, e menos com jardim. Ou, sim, eu, o dono de Casablanca. Porque hão de saber que a comprei. Às cegas, do México a comprei, por procuração por meio de um advogado e sem a menor ideia do que tinha dentro. [...] Em relação à minha infância, passei-a vendo Casablanca da varanda da minha casa, a da frente, onde nasci, a dos meus pais, uma casona arborizada que se tornou célebre pelo homicídio que ocorreu lá, voluntário ou involuntário, culposo ou não, só Deus sabe, de um dos meus irmãos (vinte) morto pelas mãos de outro (deixando-me dezenove). Para não confundir a casona de minha infância com Casablanca chamarei aquela de <<Casalouca>>.

<sup>54</sup> Casablanca por fora era o que era, tal qual conservava minha memória; por dentro resultou uma cidade perdida, uma *villa miseria*, um *ranchito*, um *tugurio*, uma *favela*, uma *chabola*, um cárcere cego e sujo, em ruínas, remelenta, de tetos baixos, asfixiantes, e com barrotes nas janelas dos quartos que davam para os corredores e para os pátios como se uns palitos contornados de madeira descartável pudessesem deter os ladrões que já estavam lá dentro e que vinham roubar e violar em seus quartinhos ou celas as senhoritas donas sem que pudessesem ser dissuadidos de suas intenções distorcidas nem pela senhora filha da puta, ou seja Deus.

Nesses embates aparece sua voz corrosiva que não deixa pedra sobre pedra. Segundo o pesquisador Campo Ricardo Burgos López, ao resenhar o livro, de maneira desorganizada, o velho amaldiçoa

*todo lo que se le ocurra: los pobres, el fútbol, cualquier cantidad de países del mundo, empezando por Colombia, el lenguaje, la televisión, casi toda la música, con excepción de algunos cantantes y canciones, la arquitectura, los arquitectos, el cristianismo, el papa actual y los papas pasados, las religiones, el idioma español, ciertos escritores y artistas, cierta poesía, la mujer, los políticos y la política, la ciudad de Medellín, ciertas modas, ciertos usos del lenguaje, ciertos familiares, la ciencia y los científicos, ciertas leyes de la naturaleza, la historia, la vida en la Tierra, Dios, ciertas costumbres nacionales, personajes y personajillos locales y de allende fronteras, el Estado colombiano y sus burócratas, la procreación, la humanidad en general y la realidad casi entera. (BURGOS LÓPEZ, p. 129)<sup>55</sup>.*

E todos esses comentários são cortados constantemente pelas digressões quase líricas do narrador em relação ao tempo passado, irrecuperável:

*Anoche soñé con Santa Anita. Santa Anita no es una santa, es una finca. [...] Hermosa, hermosa, hermosa, la finca de mi abuela Raquelita [...] que es a quién más he querido en la vida, aunque también, ay, ya murió y ya la anoté en mi libreta. Como anoté también Santa Anita porque también murió: la tumbaron para construir en su empinado terreno una urbanización. (VALLEJO, 2013, p. 25)<sup>56</sup>.*

---

<sup>55</sup> Tudo o que tem vontade: os pobres, o futebol, qualquer quantidade de países do mundo, começando pela Colômbia, a linguagem a televisão, quase toda a música, com exceção de alguns cantores e canções, arquitetura, os arquitetos, o cristianismo, o papa atual, os papas anteriores, as religiões, o idioma espanhol, certos escritores e artistas, certa poesia, a mulher, os políticos e a política, a cidade de Medellín, certas modas, certos usos da linguagem, certos familiares, a ciência e os cientistas, certas leis da natureza, a história, a vida na Terra, Deus, certos costumes nacionais, personagens locais e além da fronteira, o Estado colombiano e seus burocratas, a procriação, a humanidade em geral e a realidade quase inteira. (BURGOS LÓPEZ, p. 129).

<sup>56</sup>À noite sonhei com Santa Anita. Santa não é uma santa, é uma fazenda. [...] Linda, linda, linda, a fazenda da minha avó Raquelita [...] que é a quem mais amei na vida, ainda que também, ai, já morreu e já anotei seu nome no meu caderninho. Como anotei também o de Santa Anita porque também morreu: tombaram-na para construir em seu terreno empinado um condomínio. (VALLEJO, 2013, p. 25).

Enquanto está na casa, praguejando contra tudo e todos, ao mesmo tempo em que reflete sobre esse empreendimento de recolocar de pé Casablanca o narrador é acompanhado por um par de ratazanas que se tornam suas melhores amigas e as interlocutoras de suas reflexões delirantes:

— Sí, tenga paciencia que todo no puede ser ya, ya, las cosas toman su tiempo. La digestión, por ejemplo. Hoy no hemos comido nada en todo el santo día.  
— ¡Ay, mis niñitas! ¡Qué más quisiera que poderles servir un platón inmenso de arroz, pero cómo!  
— Y si le puede poner un poquito de carne, mejor. O si no, aunque sea pescado. Como el que comió Cristo.  
— Imposible, niñitas. Si les doy de comer, se reproducen. Si se reproducen, tienen hijitos. Y si tienen hijitos, ellos sufren. La vida es un horror. (VALLEJO, 2013, p. 28-29)<sup>57</sup>.

Quando finalmente consegue reformar a casa, ele convida para sua inauguração todas as pessoas mortas do seu passado, recebidas na porta pelo mesmo par de ratazanas citado anteriormente:

— ¡Llegaron! ¡Ya empezaron a llegar los invitados! Viene adelante una señora gorda.  
— Mi tía abuela Elenita. La velamos en la sala de Casaloca. Vivió desastrosamente. Se casó con Alfredo Escalante, un viejo, manco de una mano que le volaron de un tiro en la Guerra Civil de los Mil Días. Pero al que quiso fue a Roberto Hernández, con el que su mamá no la dejó casar.  
— Pobrecita... ¡Ahí vienen más! Como veinte.  
[...]  
— Primero pasa la familia, después los de la calle. Vaya diciéndonos cuales.  
— No. No discriminen porque la Muerte iguala. Que pasen según vayan llegando. (VALLEJO, 2013, p.173)<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> — Sim, tenha paciência que tudo não pode ser para já, já, as coisas têm seu tempo. A digestão, por exemplo. Hoje não comemos nada em todo o santo dia.

— Ai, minhas menininhas! O que mais podia querer que lhes servir um pratão imenso de arroz, mas de que jeito!

— E se pode também por um pouquinho de carne, melhor. Ou, senão, que seja de peixe. Como o que Cristo comeu.

— Impossível, meninas. Se eu alimento vocês, vocês se reproduzem. Se vocês se reproduzem, têm filhinhos. E se têm filhinhos, eles sofrem. A vida é um horror. (VALLEJO, 2013, p. 28-29).

<sup>58</sup> — Chegaram! Já começaram a chegar os convidados. Vem adiante uma senhora gorda.

— Minha tia avó Elenita. Fizemos seu velório na sala da Casalouca. Viveu desastrosamente. Casou-se com Alfredo Escalante, um velho, aleijado de uma mão que a fizeram voar com um tiro na Guerra Civil dos Mil Dias. Mas quem ela amou foi Roberto Hernández, com o qual sua mãe não a deixou casar.

Ao final, o narrador percebe uma movimentação na casa contígua e nota que ela está prestes a ser demolida. No entanto, o guincho erra o alvo e termina demolindo Casablanca. Compreende-se, daí, que a experiência de qualquer empreendimento que visa a reconstruir algo, na Colômbia, está fadada ao desastre:

*Cayó la noche, me dormí y soñé con los sanitarios de Santa Anita. Ya bien avanzado el día me despertó el estrépito de una demolición: estaban tumbando la casa contigua, la de los evangélicos. [...] Con premonición de unos segundos supe lo que venía: que el golpe en la pared limítrofe lo iba a calcular mal el hijueputa y le iba a dar a mi casa. Y así fue. Calculó mal, y con el golpe a la pared limítrofe se arrastró a Casablanca. ¡Plaaaaaaaas! Una inmensa nube de polvo fue ascendiendo al cielo, la sede de la Bondad Infinita desde donde reina el Todopoderoso. (VALLEJO, 2013, p. 185)<sup>59</sup>.*

Pretendemos, então, neste subitem, analisar as obras citadas à luz do Novo Realismo, enfatizando como recursos literários característicos o *fait divers*, o *kitsch* e a escrita performática. De modo geral, o *fait divers*, definido como “uma informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma inomináveis, que se classificam em geral sob a rubrica dos *Varia*” (BARTHES, 1982, p.57), tradicionalmente é parte do âmbito da informação, sendo uma seção de um jornal em que são relacionadas notícias de ordem cotidiana que relatam tanto as mortes, acidentes, suicídios, como algum prodígio ou situação marcante. Por não relatar uma grande notícia ou dizer algo sobre alguma figura significativa, o *fait divers* termina muitas vezes relacionado às

---

— Pobrezinha... vêm mais! Como vinte.

[...]

— Primeiro entra a família, depois os de fora. Vai nos dizendo quais.

— Não. Não discriminem porque a Morte iguala. Que entrem conforme forem chegando. (VALLEJO, 2013, p.173, tradução nossa).

<sup>59</sup>Caiu a noite, adormeci e sonhei com os sanitários de Santa Anita. Já com o dia bem avançado, acordei com o estrépito de uma demolição: estavam tombando a casa contígua, a dos evangélicos. [...] com premonição de uns segundos soube o que vinha: que o golpe na parede limítrofe, o filho da puta ia calcular mal e ia dar na minha casa. E assim foi. Calculou mal, e com o golpe a parede limítrofe arrastou a Casablanca. Plaaaaaaaas! Uma nuvem imensa de pó foi ascendendo ao céu, a sede da Bondade Infinita donde reina o Todo-poderoso. (VALLEJO, 2013, p. 185).

classes populares. O pesquisador Muniz Sodré (2010) no livro *A narração do fato*, associa-o à imprensa americana e ao conceito de *feature*, a saber:

No jornalismo norte-americano, essa palavra tem largo espectro de designações, dentre as quais “matéria de interesse humano”, aquela em que um acontecimento, ainda que de pequenas proporções, adquire valor de notícia por sua intensidade emotiva, dando margem à elaboração de narrativas, que nem sempre obedecem aos cânones técnicos da redação jornalística. (SODRÉ, 2010, p.223).

Sodré afirma que os *features* são desenvolvidos a partir de termos particulares de determinado lugar e depende da capacidade de quem escreve extrair do leitor um impacto emocional. Assim, por mais que no *fait divers* o jornalista tenha como meta reproduzir a realidade, o seu funcionamento discursivo depende mais enfaticamente de narrativas fortes e fascinantes.

Roland Barthes foi um dos primeiros pensadores a se debruçar sobre os *fait divers* e refletir sobre sua estrutura. Segundo ele, as questões chamam a atenção no que diz respeito a esse tipo de notícia são estas: certa preferência pelo que “apodrece”, por assuntos relacionados aos crimes violentos e às mortes brutais, e a marca da imanência, qualidade que decorre da fragmentação excessiva. Nas palavras de Barthes (1982, p. 57): “uma informação total, ou mais exatamente, imanente; ele contém em si todo seu saber: não é necessário conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete a nada mais além dele mesmo”. A pesquisadora Sylvie Dion (2007, p.125), no artigo *O “fait divers” como gênero narrativo*, cita que à imanência do *fait divers* se une “uma segunda característica: a repetição dos temas. De fato, parece que o *fait divers* é eminentemente repetitivo”. Portanto, sendo uma notícia que envolve fatos e pessoas cotidianas, fragmentada, situada e datada, de curta extensão e que se repete a todo momento, o *fait divers* causa o efeito de uma verdade próxima do leitor, característica que o torna fascinante.

Contudo, a simplicidade da construção de um *fait divers* é aparente, pois ele é constituído de uma estrutura fechada composta por dois termos que mantêm uma relação complexa. Sobre isso, afirma Barthes (1982, p. 58):

Eis pois uma estrutura fechada. Que acontece no interior dessa estrutura? Um exemplo, o menor possível, o dirá talvez. "Acabam de limpar o Palácio da Justiça." Isso é insignificante. "Não o faziam há cem anos." Isso se torna um *fait divers*. Por quê? Pouco importa a anedota (não se poderia encontrar menor do que esta); dois termos são postos, que apelam fatalmente para uma certa relação, e é a problemática dessa relação que vai constituir o *fait divers*; a limpeza do Palácio da Justiça, de um lado, sua raridade, de outro, são como os dois termos de uma função: é essa função que é viva, é ela que é regular, portanto inteligível; pode-se presumir que não há nenhum *fait divers* simples, constituído por uma só notação: o simples não é notável; quaisquer que sejam a densidade do conteúdo, sua surpresa, seu horror ou sua pobreza, o *fait divers* só começa onde a informação se desdobra e comporta por isso mesmo a certeza de uma relação...

Ou seja, como o *fait divers* implica um efeito marcante, deve ser construído de modo tal que exista uma assimetria entre a causa e o efeito, sendo isso o que sustenta esse impacto. Assim, geralmente, o *fait divers* é construído a partir dois elementos que possuem uma relação de causalidade. Em relação à causa, Barthes a subdivide em dois tipos: os prodígios e os crimes. No que tange ao efeito, existem as “surpresas do número ou da quantidade” (BARTHES, 1982, p.61), em que as causas menores causam grandes efeitos, como: “Um inglês se alista na legião dos estrangeiros; ele não queria passar o Natal com sua sogra” (BARTHES, 1982, p.61) e a “relação de coincidência”, ou seja, a repetição de um acontecimento em determinado local ou com determinado *modus operandi* que o torna assombroso. Contudo, Barthes alerta (1982, p.61): “mesmo se este sentido permanece suspenso: o “curioso” não pode ser uma noção opaca e por assim dizer inocente (salvo para uma consciência absurda, o que não é o caso da consciência popular): ele institucionaliza fatalmente uma interrogação”. Outra relação de coincidência mencionada por Barthes é aquela em que dois termos distantes são aproximados. Como exemplo, cita (BARTHES, 1982, p.61): “uma mulher põe em fuga quatro gangsters”. A supressão da distância entre dois caminhos que se fundem em um só traz à tona a noção de antítese e inverte estereótipos de situação.

O *fait divers* é o tipo de informação apreciada pelas massas por distintos motivos: primeiro, são dramas retirados do cotidiano, da vida privada de pessoas

comuns. Também apresentam uma linguagem simples e são abundantemente ilustrados. Entretanto, não esqueçamos do alerta que nos coloca Dion (2007, p. 130): “É certo que as vítimas, os autores, as testemunhas de um *fait divers* publicado, mascarado na sua forma manuscrita, adquirem imediatamente um *status* privilegiado. Eles saem do anonimato do cotidiano”. Mas permanece a ideia de que algo prodigioso ou brutal pode acontecer com qualquer um, inclusive com o leitor dessas notícias.

Esse caráter popular é acentuado pelo fato de que o *fait divers* se relaciona com as crendices, com as proibições e com valores morais vigentes em determinada época. São narrativas que denunciam desvios e reforçam modelos de conduta tidos como corretos. Assim, podemos pensar que o *fait divers* é um ponto de ordem frente ao caos e denuncia tudo o que pode destruir essa mesma ordem. Incita no leitor uma espécie de curiosidade mórbida, porém permite-o assimilar o trágico, invertendo o signo, transformando-o do maléfico ao benéfico. Nas palavras de Dion (2007, p.130):

As narrativas de *fait divers* sugerem a existência de uma outra realidade, misteriosa, em que as noções de destino, de fatalidade, de providência e de milagre suplantam as do acaso, da coincidência, da sorte, do azar. Na realidade, o *fait divers* fornece ao público uma explicação satisfatória daquilo que escapa às vezes à compreensão.

Podemos observar que, frente à racionalidade do cientificismo cuja tendência é resolver os mistérios, o *fait divers* sustenta as ambiguidades entre o racional e o irracional. Dependendo do nível de elaboração da linguagem, o *fait divers* produz diferentes sentidos e diferentes sensações – o impacto e a perplexidade diante da violência ou a mudança dos níveis de consciência devido ao afloramento das características que humanizam o leitor. Nesse sentido, é interessante pensá-lo como recurso literário e observar seu uso nas obras que compõem nosso corpus. Em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, por exemplo, os *fait divers* estão explicitamente presentes e são veiculados pela

televisão enquanto a protagonista se arruma para desempenhar seu trabalho de repórter:

Policiais do 7º BPM (Alcântara) encontraram a cabeça de um homem, na madrugada desta terça-feira, na rodovia Niterói-Manilha, na altura do Portão do Rosa, em São Gonçalo, na região metropolitana do Rio de Janeiro. Segundo moradores, a cabeça teria sido arremessada de um viaduto. O caso foi registrado na 72ª DP (São Gonçalo). (GIANNETTI, 2007, p. 17).

Este é apenas um exemplo, porém, em todo este terceiro capítulo, as ações da protagonista de se arrumar para ir ao trabalho — e suas reflexões sobre o relacionamento amoroso monótono que vive — são costuradas por notícias brutais sem que elas provoquem qualquer efeito em suas ações cotidianas, o que remete, de fato, a distância dela em relação à história violenta da cidade em que vive, o Rio de Janeiro, ainda que trabalhe no ramo do jornalístico. Assim, por mais que a protagonista tenha consciência dos altos índices de violência no Rio de Janeiro, é no instante em que está gravando a reportagem sobre os problemas de uma favela na Ilha do Governador, ela é interrompida pelo acontecimento absurdo, impossível de interpretar: a chegada de Doca baleado, carregado pelo irmão e depositado no chão da sala, que ela se sente implicada por essa violência. Dessa forma, as notícias brutais veiculadas com frequência transformaram a violência em algo banal, e sua ameaça só é verdadeiramente sentida quando Cristina é afetada por ela. A violência que parecia distante, do outro lado da tela, chegou até ela de forma direta. Se lemos toda a obra, depois revisitamos este capítulo, certamente a nossa percepção acerca dos fatos e a relação anterior da protagonista com eles perde o sentido, uma vez que já nos comprometemos com a leitura e passamos, junto com a personagem principal, por uma experiência de percepção muito mais visceral dessa violência que se encontra tão perto de nós.

Em *Canción de Tumba*, principalmente na terceira parte do livro, Julián cita várias notícias devastadoras a respeito do México:

*Primero alguien tocó la puerta de la casa de Armando Sánchez Quintanilla, director estatal de bibliotecas. Apenas atendió, Armando fue asesinado a quemarropa. Luego un sicario enloqueció tras encontrar a su mujer con otro hombre: organizó una balacera a lo largo del bulevar Venustiano Carranza. Dicen que se cargó a un par de agentes antes de ser derribado a tiros. [...] Poco después, ajusticieron en la carretera 57, a la altura de San Luis Potosí, a un funcionario del gobierno norteamericano. La maquinaria imperial se puso en marcha de manera fulminante y, días más tarde, uno de los autores del crimen fue aprehendido en mi ciudad. (HERBERT, 2011, p. 188)<sup>60</sup>.*

Em seguida comenta, ironicamente (2011, p.189): “(*Espero que, cuando vengan a arrestarme, Jorge Torres comprenda que esto que escribo es una obra de ficción: Saltillo es, como lo describe él en sus tartamudos y estúpidos discursos, un lugar seguro*)”<sup>61</sup>.

Julián aqui denuncia tanto os altos índices de violência do México por meio de imagens fortes, causando, como afirma Barthes, as surpresas do número, como denuncia em seu comentário o discurso proferido pelo governador Jorge Torres que, ao tentar mascarar as estatísticas, colabora com a cisão entre a história oficial e a história marginalizada. O *fait divers* usado neste trecho, além de se apresentar como denúncia, também insere um referente da realidade palpável, aproximando-a do contexto em que vivemos e, por conseguinte, de nós, leitores. Apesar de termos dado um exemplo que está na terceira parte do livro, este tipo de crítica e comentário perpassa toda a obra:

*Román Guerra Montemayor era miembro del PCM y presidente en Monterrey del Consejo Local del sindicato de los Ferrocarriles Nacionales de México. Fue secuestrado de su hogar el 27 de agosto de 1959 y – según Pilar Rodríguez, sobreviviente de esa misma redada*

---

<sup>60</sup> Primeiro alguém bateu na porta da casa de Armando Sánchez Quintanilla, diretor estatal de bibliotecas. Mal atendeu, Armando foi assassinado a queima roupa. Depois um sicário enloqueceu ao encontrar sua mulher com outro homem: organizou um tiroteio no bulevar Venustiano Carranza. Dizem que matou alguns agentes antes de ser derrubado a tiros. [...] Pouco depois, executaram na rodovia 57, na altura de San Luis Potosí, um funcionário do governo norte-americano. A maquinaria imperial marchou de maneira fulminante e, dias depois, um dos autores do crime foi preso na minha cidade. (HERBERT, 2011, p. 188).

<sup>61</sup> Espero que, quando venha a me prender, Jorge Torres comprehenda que isto que escrevo é uma obra de ficção: Saltillo é, como ele descreve em seus gaguejados e estúpidos discursos, um lugar seguro.

— se le trasladó al 31 Batallón del Ejército. Ahí fue torturado largamente hasta que, el 1 de septiembre de 1959, día del Primer Informe de Gobierno del presidente Adolfo López Mateos, falleció a causa del maltrato acumulado. Para seguir humillándolo más allá de la muerte y fabricar una supuesta línea de investigación que desacreditara al movimiento, los asesinos — militares que jamás conocieron castigo, como históricamente sucedía y sigue sucediendo en este país — arrojaron su cadáver sobre la cuneta de la carretera Monterrey-Hidalgo. Le habían clavado un palo de escoba en el recto y le pintaron la boca con lápiz labial con la infame intención —infame por partida doble— de hacer pasar su muerte como un crimen pasional entre homosexuales. Román Guerra Montemayor fue asesinado a los veintiséis años. (HERBERT, 2011, p. 149)<sup>62</sup>.

Em *Casablanca la bella*, o *fait divers* não aparece explicitamente como nas outras obras. Vallejo subverte o código, colocando seu narrador como o intermediário, traduzindo o mundo. No entanto, a denúncia que faz a respeito da situação em Colômbia não deixa de causar grande choque, como podemos observar no fragmento a seguir, em que noticia um assalto:

*Anoche, cuando iba yo a comprar leche a Colanta, atracaron a otro viejito en la Nutibara: dos culicagados con un changón. «Changón» (para mis lectores suecos) es una escopeta hechiza. Y «culicagados» les dicen en Colombia a los niños, tengan sucia o no la alcantarillita. Aquí somos muy imaginativos lingüísticamente hablando. Y para atracar y robar unas fieras.* (VALLEJO. 2013, p. 92)<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Román Guerra Montemayor era membro do PCM e presidente em Monterrey do Conselho Local do sindicato dos Trens Nacionais do México. Foi sequestrado de sua casa em 27 de agosto de 1959 e — segundo Pilar Rodríguez, sobrevivente dessa mesma *blitz* — lhe trasladou ao 31 Batalhão do Exército. Lá foi torturado longamente até que, em 1 de setembro de 1959, dia do Primeiro Informe do Governo do presidente Adolfo López Mateos, faleceu por causa do maltrato acumulado. Para seguir humilhando-o além da morte e fabricar uma suposta linha de investigação que desacreditasse o movimento, os assassinos — militares que nunca conheceram castigo, como historicamente sucedia e continua sucedendo neste país — lançaram seu cadáver sobre o canal da estrada Monterrey-Hidalgo. Tinham cravado um cabo de vassoura no seu reto e pintaram sua boca de batom com a infame intenção — infame duas vezes — de fazer sua morte passar como un crime passional entre homosexuais. Román Guerra Montemayor foi assassinado aos vinte e seis anos. (HERBERT, 2011, p. 149).

<sup>63</sup> À noite, quando eu ia comprar leite a Colanta, assaltaram outro velhinho na Nutibara: dois *culicagados* com um *changón*. «Changón» (para meus leitores suecos) é uma escopeta artesanal. E «culicagados» é como a Colômbia chama as crianças, esteja sujo ou não o rabinho. Aqui somos muito imaginativos linguisticamente falando. E para assaltar e roubar, umas feras. (VALLEJO. 2013, p. 92).

Igual acontece em *Canción de Tumba*, o relato vem carregado de ironia pela primeira pessoa que narra o ocorrido — uma primeira pessoa que se coloca radicalmente como tradutor da realidade que o cerca, tomando para si a autoridade de significar termos que sequer pertencem à sua esfera social. E como em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, o relato é situado no tempo e no espaço, com referências à realidade, ou seja, há referências de quando e onde aconteceu, porém, se observamos mais atentamente, trata-se de uma notícia fragmentada que não necessita contexto, mas carregada de comoção, marcando papéis e denunciando a norma transgredida. Inclusive, essa norma, em *Casablanca la bella*, éposta de maneira radical, de modo que os relatos e o tom com que o velho narrador as comenta tornam-nas mais chocantes e ácidas.

Outro recurso expressivo que podemos observar nos autores do Novo Realismo é a apropriação do *kitsch*. Sobre o termo, o crítico Umberto Eco (2004) em *Apocalípticos e integrados* disserta:

Eis aqui que [...] nos avizinhamos a uma nova definição de mau gosto, ao que parece a mais acreditada e que põe de lado a referência a uma medida [...]: a definição de mau gosto, em arte, como *prefabricação e imposição do efeito*. A cultura alemã [...] foi quem elaborou [...] uma definição desse fenômeno, resumindo-o numa categoria, a do *kitsch*, de tal forma precisa que o termo, tornado intraduzível, foi de imediato transportado para outras línguas. (ECO, 2004, p. 70-71, grifos do autor).

O teórico Abraham Moles (1975) complementa a definição apresentada por Eco ao afirmar que o *kitsch* é uma atitude e provém da relação entre o indivíduo e os produtos da cultura de massas, relação esta, marcada pela falta de um referente que termina por evidenciar uma “falta de estilo”. Essa premissa é adequada para caracterizar a literatura contemporânea, assim como é adequada para caracterizar o contexto hipermoderno como uma nova sensibilidade caracterizada, sobretudo, pela ruptura com os paradigmas

tradicionais. A descentralização hipermoderna acarreta a falta de referentes que poderia ser representada por meio da “falta de estilo”.

Ainda pensando numa definição do termo, a pesquisadora Celeste Olalquiaga (1998) afirma:

conhecido como o reino do ‘mau-gosto’, o *kitsch* representa um empreendimento artístico malogrado, assim como qualquer coisa considerada demasiadamente óbvia, dramática, repetitiva, artificial ou exagerada. A ligação entre as imagens religiosas e o *kitsch* baseia-se no caráter dramático de seus estilos, cuja função é evocar sem ambiguidade, dissipando toda a ambivalência e a abstração. (OLALQUIAGA, 1998, p.72).

Olalquiaga, em sua citação, evidencia o aspecto artificial do *kitsch*, associando-o ao mau-gosto, mostrando-o como consequência da pré-fabricação e da imposição de efeitos que Eco menciona. Dessa forma, percebemos que o termo *kitsch* possui muitos significados. É associado, predominantemente, à questão da “artificialidade”, da “imposição de efeitos”, possuindo uma acepção negativa, todavia, também, é associado à questão da “reciclagem”, do “reaproveitamento”. Trata-se de uma mercadoria ordinária, uma “secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim se transformam [...] em verdadeiros templos” (MOLES, 1975, p.10). E, nas palavras de Olalquiaga, o *kitsch* é considerado na maioria das vezes como uma “profanidade artística” devido a essa capacidade recicladora de tomar elementos dos vários âmbitos artísticos (arte clássica, arte moderna, arte popular, arte sacra) e misturá-los.

A pesquisadora Ana María Amar Sánchez (2000), retomando as ideias dos três teóricos mencionados e se posicionando a respeito do embate entre o bom e o mau-gosto, entre a alta cultura e a cultura de massas, no âmbito específico da literatura contemporânea, afirma:

*En todos los casos, el contacto con las formas populares implica siempre una transformación, una torsión del código utilizado; se subvierten siempre algunos elementos y se fusionan géneros, formas*

discursivas, estéticas, niveles de lengua. Los textos realizan un movimiento contradictorio y un tanto ambiguo: se acercan a la cultura de masas y la incluyen, pero, a la vez, establecen distancia con respecto a ella. Este vínculo con las formas "bajas" se sostiene en la ambigüedad de una relación que he definido como de "seducción y traición" simultáneas: constantemente se tiende a borrar las jerarquías y a apropiarse de lo "bajo" para restituir de inmediato diferencias que distinguen a los textos de esos "márgenes". (AMAR SÁNCHEZ, 2000, p.21)<sup>64</sup>.

Dessa forma, a literatura se apropria do código com o intuito de subvertê-lo e promover uma reflexão acerca desse mesmo rompimento. O contexto citado é aquele com o qual os autores do nosso *corpus* trabalham. Começando pelos cenários, notamos nas três obras, de modo geral, que tanto a cidade do Rio de Janeiro, como Saltillo e Medellín, apresentam-se como um amálgama de imagens sobrepostas, imagens contraditórias que convivem no mesmo espaço. Em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, há o duplex da repórter e a favela do Governador, o primeiro funciona como um lugar fora do espaço e do tempo, mas espreitado pela ameaça da violência veiculada sobretudo pela televisão. Em *Canción de Tumba* existe o cenário precário das lembranças do narrador e a situação em que ele se encontra em seu respectivo tempo atual, um lugar de prestígio, em que ele, como escritor, é chamado para eventos literários com todas as despesas pagas e é pago por instituições do governo para continuar escrevendo. Além disso, existe o hospital que se transforma em uma espécie de limbo em que passado e presente se fundem, a loucura e a sanidade, a doença e o tratamento. Em Casablanca o narrador possui um lugar de fala privilegiado, foi educado segundo uma tradição erudita e tenta trazê-lo para seu presente, aquele da violência, da fluidez e do desprezo ao antigo.

---

<sup>64</sup>Em todos os casos, o contato com as formas populares implica sempre uma transformação, uma torção do código utilizado; se subvertem sempre alguns elementos e se fundem gêneros, formas discursivas, estéticas, níveis de língua. Os textos realizam um movimento contraditório e um tanto ambíguo: se aproximam da cultura de massas e a incluem, mas, ao mesmo tempo, estabelecem distância com respeito a ela. Este vínculo com as formas "baixas" se sustenta na ambigüidade de uma relação que eu defini como de "sedução e traición" simultâneas: constantemente se tende a apagar as hierarquias e a se apropriar do "baixo" para restituir de imediato diferenças que distinguem os textos dessas "margens" (AMAR SÁNCHEZ, 2000, p.21).

O duplex de Cristina — assim como o hospital em que a mãe do narrador Julián está internada e também como Casablanca —, funciona como um símbolo dos próprios narradores: o duplex na zona nobre do Rio de Janeiro como um lugar de estabilidade e até mesmo de enfado, distanciado da realidade violenta, e que, inclusive, perde sua razão de ser quando a repórter vive a experiência com Doca baleado na favela. Inclusive menciona Cristina, pouco antes da sua tentativa de suicídio, de dentro do duplex:

Olha para baixo, pela janela, o mosaico da feira se formando de madrugada: os braços saíndo de jalecos encardidos começam a pintar na madeira pontilhados de laranja e verde, sobem os toldos com listras brancas e vermelhas e verdes e sujas, lançam no chão os sacos cheios de gelo e peixe que depois vão detonar o cheiro da quinta-feira. O vozerio sobe confuso desde o meio da noite e vai seguir o dia inteiro junto com um chocalho incansável ditando o ritmo para as ancas gordas passarem com suas sacolas ao lado, como burros de carga apetitosos, os homens abafam no grito de alho e de fruta o grito de foda que não dão nessas donas. O mundo é tão cheio de carne (GIANNETTI, 2007, p.40)

Em *Canción de tumba*, o hospital universitário pode ser lido como a síntese da loucura e da doença de todo um país que o narrador percorreu em sua infância e viu de perto. Em um sonho, Julián ressignifica o cenário:

*Al rato la imagen deriva; el muro en el que hago trazos pertenece a un sanatorio. Estoy en bata de hospitalizado, nalgas al descubierto. Las enfermeras me consienten, vienen a saludarme de una en una. Se nota que les parezco guapo. Me acuestan del lado de la sombra. Hay junto a mi colchón una ventana. Alguien dice: —No la abra, joven, no la abra nunca. En ese árbol de enfrente vive un lechuzo vampiro. Respondo que sí sonriendo. Están locas, les gusto, qué ignorante la gente de este puto país.* (HERBERT, 2011, p. 65-66)<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Em pouco tempo, a imagem deriva, o muro em que faço traços pertence a um sanatório. Estou de bata, hospitalizado, as nádegas descobertas. As enfermeiras me mimam, uma por uma vem me cumprimentar. É perceptível que elas me acham bonito. Elas me deitam do lado la sombra. Junto ao meu colchão tem uma janela. Alguém diz: — Não a abra, jovem, não a abra nunca. Nessa árvore da frente vive uma coruja vampira. Respondo que sim sorrindo. Estão loucas, elas gostam de mim, como é ignorante as pessoas desse país de merda (HERBERT, 2011, p. 65-66).

Casablanca como a reconstrução de uma tumba capaz de abarcar todo um passado, com vasos sanitários que não economizam água e com fontes de estátuas de anjos urinando no jardim da casa, imagens que remetem explicitamente ao *kitsch*:

*Por contraposición a la hiena maquiavélica, en el primer patio iría una fuentechita inocente con un niñito desnudo orinando, como los de Bélgica.*

—*Un cupido.*

—*Un cupido no, arquitecto, que esto no tiene nada que ver con el sexo. Um angelito orinando. Un angelito con poliuria.* (VALLEJO, 2013, p. 13)<sup>66</sup>.

Em relação à linguagem utilizada pelos escritores, Moles, no capítulo intitulado *a literatura kitsch*, afirma que o *kitsch* é “uma arte que opera pela acumulação e pela repetição, que empilha dez estilos diferentes em um salão e que arruma peças no apartamento” (MOLES, 1975, p.113). Por sobre um objeto haverá outro objeto, assim como, no nível da literatura, por sobre uma palavra, haverá outra palavra. Eco afirma que uma mensagem se torna mais unívoca quanto mais for redundante, que as palavras perdem seu poder evocador tanto mais sejam acompanhadas por termos acessórios, o que é diretamente proporcional à entrada no reino do *kitsch*.

Nas três obras notamos a recorrência de frases carregadas de adjetivos. De *lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, citamos:

Doca faz uma pausa na cantoria inflamada de seu rapzinho. Passa a se concentrar no buraco do tamanho de uma moeda que lhe abre a carne na palma da mão direita feito uma flor sanguínea. Empena-se a entrar e a sair da pequena cratera esgarçando as bordas de pele arrebentada, cuja utilidade perfeita acabara de descobrir. (GIANNETTI, 2007, p. 21).

---

<sup>66</sup> Por contraposição à hiena maquiavélica, no primeiro pátio iria uma fonteinha inocente com um menininho nu urinando, como as da Bélgica.

— Um cupido.  
— Um cupido, não, arquiteto, que isto não tem nada a ver com sexo. Um anjinho urinando. Um anjinho com poliúria. (VALLEJO, 2013, p. 13).

Em *Canción de tumba*:

*Parábamos en hoteles fantasmales. En la incómoda cabina de una troca. En semi derruidas casas cuya única iluminación era un quinqué. No lo hicimos por turismo, no lo hicimos por altruismo; formábamos parte de la fanática porra que seguía la estela de una gloriosa escuadra en vías de extinción: Los Madrugueros del Balsas.* (HERBERT, 2011, p. 31)<sup>67</sup>.

Em *Casablanca la bella*: “*Amaneció el día esplendoroso, filtrándose la luz a raudales por las rendijas de la techumbre de los patios. «Estos cobertizos inmundos —me dije—hay que tumbarlos para que entre el sol».*” (VALLEJO, 2013, p. 19)<sup>68</sup>. Também notamos a recorrência de elementos da novela cor-de-rosa, o que parece ironizar esse tipo de linguagem, e às vezes até mesmo o próprio lugar dos narradores. De *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, citamos: “Cada dia, uma luta sem aliados contra um mundo cada vez mais perverso, povoado por uma espécie astuta, naturalmente mal-intencionada. Há uma legião descontente inteira contra um anjo apenas”. (GIANNETTI, 2007, p. 16).

Em *Canción de tumba*:

*He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción. Un retrato (un relato) que dé cuenta de su circunstancia médica sin sucumbir del todo al tono tópico del caso: doctores y llanto, entereza sin límites del paciente, solidaridad entre los seres humanos, purificación de la mente a través del dolor...* (HERBERT, 2011, p. 38)<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup>Parávamos em hotéis fantasmas. Na incômoda cabine de vestiário. Em semi ruidas casas cuja única iluminação era um candeeiro. Não o fizemos por turismo, não o fizemos por altruísmo; fazíamos parte da fanática torcida que seguia o rastro de uma gloriosa esquadra em vias de extinção: Los Madrugueros del Balsas. (HERBERT, 2011, p. 31).

<sup>68</sup>Amanheceu o dia esplendoroso, o telhado dos pátios filtrando a luz em abundância pelas gradinhas. «*Esta cobertura imunda — disse para mim — tem que ser tombada para que entre o sol».*” (VALLEJO, 2013, p. 19).

<sup>69</sup>Procurei fazer um retrato a próprio punho de minha leucêmica mãe. Um retrato enfeitado com reminiscências pueris, dados biográficos e alguns toques de ficção. Um retrato (um relato) que dê conta de sua circunstância médica sem sucumbir de todo ao tópico tom do caso: doutores e prantos, a força sem limites do paciente, solidariedade entre os humanos, purificação da mente através da dor... (HERBERT, 2011, p. 38).

Em *Casablanca la bella*:

*¿Y dónde queda esa maravilla de nombre alígero sobre la que sopla el viento y que ya me está empezando a intrigar? ¿Abajito acaso de Tánger la políglota, al sur del áspero Magreb en el pecaminoso Marruecos que copula con hombres, mujeres, chivos, burros, cabras, mientras bendice a Alá? No. ¿Acaso entonces en la isla Margarita que perteneció a Bolívar si no ando mal? Tampoco. ¿En la Riviera tal vez, donde los chulos costaban, ay, antaño, soldi spiccioli pues hoy día, si los hay, costarán el otro ojo de la cara? Tampoco. Ni en el uno, ni en la otra, ni en la otra: en Medellín, Colombia, la ciudad donde nací.* (VALLEJO, 2013, p. 11).

Além disso, os autores fazem uso de recursos poéticos para narrar os eventos acontecidos em suas obras, o que também poderia ser considerado um recurso do princípio reciclagem do *kitsch*. O *kitsch* também estaria, na literatura, associado ao exagero e a uma deliberada provocação de efeitos (produzido pela obviedade da mensagem conforme já mencionamos). Observando de maneira superficial, Vallejo, principalmente, exagera seu discurso reproduzindo uma forma de pensar semelhante àquela vista em programas jornalísticos sensacionalistas, como a citação a seguir que evidencia o clamor da classe média por um sistema mais repressivo:

*Para nosotros promulgó la Revolución Francesa la Declaración Universal de los Deberes del Hombre. Derechos tienen los pobres: no pagan luz, no pagan agua, no pagan escuela, no pagan universidad, no pagan impuestos. Se refocilan, pichan. Copula la puta, se duerme, ya los nueve meses pare.* (VALLEJO, 2013, p.26)<sup>70</sup>.

No entanto, se observamos mais atentamente, podemos notar que há um sentido no exagero do narrador, há um tom de denúncia por detrás da construção de seu texto. Olalquiaga (1998), ao discorrer sobre o *kitsch*, estabelece três níveis em que o primeiro seria aquele sobre o qual mais se fala, o *kitsch* no qual

---

<sup>70</sup>Para nós foi promulgada na Revolução Francesa a Declaração Universal dos Deveres do Homem. Direitos têm os pobres: não pagam luz, não pagam água, não pagam escola, não pagam universidade, não pagam impostos. Descansam, fodem. Copula a puta, dorme, e depois de nove meses pare. (VALLEJO, 2013, p.26).

“a representação se baseia num referente indexado” (OLALQUIAGA, 1998, p.73). Essa relação, explica a autora, entre o sujeito e o objeto é baseada numa crença genuína, pois aquele que consome uma imagem de santo vendida na rua, mesmo ela sendo produzida de maneira barata e mal-acabada, acredita que aquela imagem corporifica o santo do qual é devoto. No *kitsch* de segundo grau (ou *neokitsch*) há uma perda dessa aura da crença, da afeição mantida no *kitsch* de primeiro grau, ou seja, os objetos passam a ser meras peças decorativas e apresentar, nas palavras da pesquisadora, uma iconicidade vazia. “São simplesmente brinquedos, curiosidades compradas para dar ou mostrar a outra pessoa” (OLALQUIAGA, 1998, p.77). Para ilustrar esse exemplo a autora mostra que não há diferença, no *kitsch* de segundo grau entre a imagem da virgem santíssima e um olho de plástico brilhante com pernas que caminha sozinho. A escolha de um ou de outro, pelo consumidor, ocorre de maneira totalmente arbitrária. Já o *kitsch* de terceiro grau, eclodindo numa espécie de colapso entre a vanguarda e o *kitsch*, permite uma

acentuação dos traços que singularizam sua estética: o figurativo, a dramatização o ecletismo, a saturação visual – todos os atributos pelos quais o *kitsch* foi expulso do reino da arte. Ao oferecer uma experiência estética que transcende o objeto, o *kitsch* é por fim legitimado como arte. (OLALQUIAGA, 1998, p.81).

Tanto o *kitsch* como o *fait divers* apresentam algumas semelhanças, como a produção deliberada de efeitos, o apelo à dramaticidade, à repetição, a artificialidade e a sustentação das ambiguidades. Baseando-nos nas premissas da pesquisadora Olalquiaga, os autores se utilizam do *kitsch* como um recurso literário em um movimento que, como, afirma Moles, parte de um mau-gosto, *kitsch*, para um *anti-kitsch*, dada a tentativa de fazer o leitor refletir acerca do que está sendo disseminado pelo sentido comum. Ou seja, todo aquele contexto é reconstruído com seus discursos próprios de maneira a propiciar, por meio do impacto, uma reflexão partindo do próprio lugar de onde se fala.

Pensando que o Novo Realismo propõe uma via diferente de criação literária que não se pauta mais pela representação, outra forma de ler essas obras é por meio da noção de escrita performática, implicada em possibilitar diálogos entre as culturas e entre as artes, ao mesmo tempo em que se apresenta como ficcional, teórica e de exposição de si mesma. Este recurso caracteriza uma escrita marcada pela correlação entre mídias e artes, e surge para indicar a ruptura dos dualismos e da hierarquização dos elos presentes na criação literária. A *performance* atribui voz e existências aos envolvidos no ato da escrita, de modo a invalidar as relações dicotômicas entre autor e leitor que, tradicionalmente, confere ao autor um papel ativo, o da produção, e ao leitor, um papel passivo, de decifrador de significados dos textos. Assim, o que surge “são pulsões e fluxos de existências que parecem jogar com a revelação e ocultação das identidades” (Seixas, 2017, p. 130).

No texto *Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos* (2001), Graciela Ravetti arrisca uma definição do termo:

*utilizo la expresión ‘narrativa performática’ para referirme a tipos específicos de textos escritos en los cuales ciertos rasgos literarios comparten la naturaleza de la performance, según la acepción de ese término, en sentido amplio, en el ámbito escénico y en el político-social. [...] tomo la conocida fundamentación de John Austin sobre el concepto de performativo, en el sentido de que en toda enunciación el hablante está comprometido con algún tipo de acto, ilocutorio, que modifica y determina la relación entre los interlocutores.* (RAVETTI, 2001, p. 51)<sup>71</sup>

Partindo da definição de Ravetti, podemos observar que a “narrativa performática” se caracteriza por ser aquela em que o emissor se compromete com um gesto de comunicação que transforma sua relação tanto consigo como com os receptores da obra. E nessa relação ambos estão expostos, seja o que

---

<sup>71</sup>utilizo a expressão ‘narrativa performática’ para me referir a tipos específicos de textos escritos em que certos recursos literários que compartilham a natureza da performance, segundo a acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. [...] tomo a conhecida fundamentação de John Austin sobre o conceito de performativo, no sentido de que em toda a enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato, elocutório, que modifica e determina a relação entre os interlocutores.

escreve, no ato de usar sua voz para reverberar um discurso, ou aquele que lê, que se abre para o universo criado e que encontra ali um mundo a ser explorado.

No artigo *Escrita performática latino-americana contemporânea*, Juliana Leal (2008, p. 1) afirma que o escrever performaticamente remete a um potencial do texto em proporcionar a “lectoescritura”, isto é, uma reescrita mental do texto lido formulada pelo leitor, configurando-se uma experiência única. De acordo com suas afirmações, um texto literário final só pode existir se o leitor/espectador também atuar como um coescritor performático, ou seja, em ativa participação no processo da produção da obra. Nas palavras da pesquisadora:

Atribuir uma natureza performática à escrita literária poderia se justificar, entre outras coisas, pela identificação de uma encenação do si mesmo da palavra para um outro, isto é, do verbo para o sujeito, na qual aquele (verbo) se vê movido por um desejo de se deslocar, provisoriamente, da página impressa e de se inscrever (a partir de uma reescrita ou de uma escrita outra, realizada pelo leitor) na efemeridade performática da tela da consciência ou da imaginação do receptor. De tal sorte que um texto literário final só poderia existir se o leitor/espectador fosse também seu escritor (um co-escritor performático) e não apenas mero decifrador de enigmas e jogos narrativos engendrados pelo autor do texto impresso. (LEAL, 2008, p.1).

O conceito de “lectoescritura” nada mais é que a ideia de “atualização” que já propusemos na seção 2.4 deste trabalho, ao discutir sobre a Estética da Recepção. Inclusive, tanto a Estética da Recepção como a noção de escrita performática trazem como contribuição para o texto literário a noção de que um escritor não fala sozinho, mas sua voz é composta por um conjunto de vozes unidas a partir de suas próprias experiências que convergem no ato da escrita.

Como afirmamos na subseção 2.4, as atualizações feitas pelo leitor acontecem a partir de espaços vazios que este leitor preenche ao longo da sua leitura. A fragmentação excessiva é um traço frequente na literatura contemporânea e, quanto mais fragmentado é um texto, mais é exigida a participação do leitor. Obviamente, não se trata de um esforço de interpretação, mas de (co)produção, o leitor é chamado a participar, de modo que, para que a

história seja construída, ele precisa ser inventivo e juntar as peças no texto diante dele.

Assim, podemos pensar que existe escrita performática em uma situação em que o escritor e o leitor são sujeitos da obra e que se encontram no momento da escrita e da leitura. Existe o foco na figura do escritor, porém não se relega a segundo plano os significantes na ação daquele que lê a obra. Logo, numa escrita performática, o escritor assume seu lugar na enunciação, havendo, pois, no texto, uma intervenção social e política, uma reflexão crítica sobre a realidade circundante. Sobre alguns aspectos que marcam a presença do sujeito escritor no texto performático, Diana Klinger (2006, p. 60), aponta: a “exposição radical do si mesmo, do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a exibição dos rituais íntimos; a encenação de situações autobiográficas; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado”.

Nas obras que compõem nosso *corpus* observamos o que cita Klinger. As três são escritas em partes (como é o caso de *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*) ou em sua totalidade (*Canción de Tumba* e *Casablanca la bella*) em primeira pessoa, partindo das próprias experiências dos seus respectivos autores. Autores e narradores se confundem, as histórias de vidas são realmente referenciadas, no entanto esse sujeito perde seus contornos, sendo ocupado pela figura do próprio leitor no ato da leitura.

É possível notar que as afirmações de Klinger põem em evidência o corpo, categoria muito importante para a *performance*. Paul Zumthor (2007), em *Performance, recepção, leitura*, faz uma reflexão sobre o lugar desse corpo na literatura (pensando, porém, na recepção da escrita poética feita de modo oral) e conclui que a mediação corporal é intrínseca a esse campo. Nas palavras do teórico (2007, p. 23):

sobre o que entende por corpo: é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo.

[...] é ele que eu vivo, posso e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico.

Partindo da citação de Zumthor, podemos pensar nas reações físicas que a obra literária provoca, tanto em relação ao escritor como ao receptor. Dessa forma, temos a escrita performática como aquela em que o autor escreve e se inscreve na obra, o seu corpo está diretamente ligado ao sentido que produz a obra de arte, no que tange ao aspecto político e estético, mas também é por meio das percepções do leitor/espectador que a obra se efetiva como uma obra performativa e não apenas contemplativa, no sentido de representação.

Até mesmo em relação à materialidade do texto, podemos perceber a questão do contato com o corpo, seja em relação ao tato na prática da leitura, em relação ao sentido da visão utilizado na compreensão dos textos, das palavras, ao que está sendo dito e a como está sendo dito. Essa é a intervenção do “coescriptor performático”, de modo que o que há de performativo na escrita passa por estes três âmbitos: o corpo do “eu escrevente”, corpo do texto e corpo do “coescriptor performático”.

Complementando as características citadas, a pesquisadora Luciene Azevedo (2007), no artigo *Representação e performance na literatura contemporânea*, cita a interação com elementos políticos e culturais e coloca que a escrita performática faz uma reformulação da capacidade de representação da literatura. De acordo com ela, a escrita performática não se relaciona com a representação, nem se pauta por um distanciamento estético, ao contrário, essa escritura se pauta pela exposição direta da impossibilidade de representar os contextos sociais, políticos e culturais, além da impossibilidade de dar voz a quem não a possui. A escrita performática expõe preconceitos e condutas antiéticas e busca que o leitor desconfie dessa postura, ao tentar fazer com que ele seja cúmplice dessas mesmas atitudes. Podemos inferir, a partir da fala de Azevedo, que a escrita performática beira a ironia, dizendo nos interstícios o contrário do que se disse, mas, ao mesmo tempo, deixando indícios sobre esse

dizer camuflado. Nas obras estudadas, a ironia aparece constantemente, de modo mais explícito em *Canción de Tumba* e *Casablanca la bella*, de modo mais velado em *Lugares que não conheço, pessoa que nunca vi*. Veremos esses desdobramentos de modo mais atento na seção 3.4 deste trabalho. Por ora, limitamo-nos a mencionar os casos presentes nas obras. De *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, citamos:

As coisas aconteciam lá fora, seu dever era reportá-las. Em casa destoava a simplicidade de um poeta magro. Deveria ter suspeitado do nome do lugar, Fonte da Saudade. Mas acabara comprando mesmo o duplex na Lagoa, bairro de classe alta da Zona Sul do Rio de Janeiro, quase Humaitá. Agora dividia a casa com um poeta magro que constantemente arrastava os chinelos pela sala, desconfiado de que não eram mais os mesmos. (GIANNETTI, 2007, p. 15-16).

De *Canción de Tumba*, citamos:

*Mamá [...] me brindó mis primeras y más sólidas lecciones de estilo. Me enseñó, por ejemplo, que una ficción solo es honesta cuando mantiene su lógica en la materialidad del discurso: ella mintiendo a los vecinos sobre su origen y su oficio con un vocabulario exquisito, incomparable al del resto de las mujeres del barrio, imposible de imaginar en la voz de una prostituta que no cursó más de dos años de escuela elemental. En la adolescencia me hizo leer el Manual de Carreño y, enseguida, La canción del verdugo. Ella había subrayado en este último un pasaje que describía a un presidiario cuya curiosa habilidad consistía en plegar elásticamente su cuello y su cabeza sobre el torso para chupar su propia verga.* (HERBERT, 2011, p. 40)<sup>72</sup>.

De *Casablanca la bella*, citamos:

---

<sup>72</sup>Mamãe [...] me brindou minhas primeiras e mais sólidas lições de estilo. Me ensinou, por exemplo, que uma ficção só é honesta quando mantém sua lógica na materialidade do discurso: ela mentindo aos vizinhos sobre sua origem e seu ofício com um vocabulário elevado, incomparável ao do resto das mulheres do bairro, impossível de imaginar na voz de uma prostituta que não cursou mais de dois anos do ensino primário. Na adolescência me fez ler o Manual do Carreño e, em seguida, La canción del verdugo. Ela havia sublinhado neste último uma passagem que descrevia a um presidiário cuja curiosa habilidade consistia em flexionar elasticamente seu pescoço e sua cabeça sobre o torso para chupar seu próprio pau. (HERBERT, 2011, p. 40).

—¿Y por qué no me avisó de lo que era la casa por dentro? —le reproché a mi abogado en la acera, saliendo de la casucha tras mi inspección inicial.

—Por no desilusionarlo —contestó—. *El hombre vive de ilusiones.*

—Vivirá de ilusiones —repliqué—, pero usted vive de estafarme a mí. Se tramó con las solteronas por una comisión.

—Lo voy a demandar por calumnia y de paso a reportar a la DIAN para que le suban el predial. Sepa que si le escrituré la casa por menor valor fue para que le cobraran menos impuestos. Así paga el mal agradecido un favor.

¿La DIAN? ¿Quién era? ¿Una prepago? Que me la mandara para darle bala. (VALLEJO, 2013, p. 13)<sup>73</sup>.

É importante mencionar que a crise da representação não afeta somente a literatura. É uma crise conceitual, que se apresenta juntamente com a crise dos paradigmas científicos, artísticos e sociais. Assim, com essa crise, o que se tem é a produção de outros elementos que permitem a leitura do mundo e a performance preenche essa lacuna ao abrir possibilidades para que sejam construídos novos meios de percepção da realidade.

Diante do que foi exposto, podemos notar que o *fait divers*, o *kitsch* e a busca de uma *performance* na escrita tem como objetivo convocar o leitor para uma atuação real da recepção durante a leitura. Esses recursos literários aqui mencionados, que permitem uma desconstrução da aura da memória histórica e política, além do rearranjo da composição da narrativa literária, mostra como os autores latino-americanos, por meio do Novo Realismo, expõem as fraturas de uma realidade não-registrável por meio de palavras, desenhos, signos ou outras marcas consideradas marginais à obra literária ou, ainda, graças a marcas coloridas, sublinhadas, circuladas, marcam um desejo simbólico, não-verbal, de

---

<sup>73</sup>— E por que não me avisou do que era a casa por dentro? — reprovei meu advogado na calçada, saindo da espelunca depois da minha inspeção inicial.

— Para não te desiludir — respondeu. — O homem vive de ilusões.

— Vivirá de ilusões — repliquei, — mas o senhor vive de me estafar. Tramou com as solteironas por uma comissão.

— Vou te processar por calúnia e te denunciar para a DIAN para que subam seu IPTU. Saiba que se escriturei a casa por menor valor foi para que te cobrassem menos impostos. Assim que paga um favor o mal-agradecido.

DIAN? Quem era? Una prostituta? Que me mandasse para levar bala. (VALLEJO, 2013, p. 13).

diálogo entre texto e leitor, potencializando amplas interconexões de sentido textuais.

## **2.2 A experiência do horror, do trauma e do sofrimento**

Até este momento, vimos que as narrativas do Novo Realismo são marcadas por uma relação intrínseca com a problemática da violência e do trauma. Porém, essas narrativas não são pautadas pela representação, uma vez que os autores não buscam dar sentido às fraturas, mas narrá-las a partir delas mesmas, em diferentes âmbitos.

Partindo das reflexões sobre a violência feitas na subseção 2.2 deste trabalho, observamos que *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi trata*, com maior ênfase, do que denominamos violência subjetiva. Giannetti procura, por meio da sua personagem Cristina, retratar as consequências dessa ameaça no cotidiano, diante de um tempo presente para o qual não há consolo. Com isso, ela busca impactar o leitor apresentando um quadro íntimo da sua personagem que sofre a experiência, porém, mostra com ele, ao mesmo tempo, outras faces da realidade urbana nos tempos atuais, ou seja, estabelece um diálogo entre o âmbito interno e o externo, colocando em evidência a solidão, o medo, o trauma e o esquecimento próprios do viver em um cotidiano marcado pela tensão e complexidade.

Se o livro começa com o capítulo “Registro”, cujo texto de apenas uma linha relata: “Um dia as coisas pararam de acontecer” (GIANNETTI, 2007, p. 5), é no terceiro capítulo, depois de narrar uma noite monótona com os supostos amigos e na companhia do marido, que ela sai do seu estado de apatia habitual para sentir diretamente o que vem acontecendo ao seu redor, ao presenciar a morte de Doca. Mencionamos na seção anterior que a repórter escutava as notícias na televisão enquanto se arrumava para ir ao trabalho, mas a televisão já havia banalizado a violência, motivo pelo qual as notícias não lhe alteravam

em nada as ações, afinal, ela estava protegida em seu apartamento em uma zona nobre da cidade. No entanto, a partir da experiência que vive, o cenário exterior contamina o cenário interior e torna-se impossível de escapar ilesa da barbárie presenciada.

Dizemos então que o interior e o exterior da personagem se confundem. Mesmo Cristina voltando-se para dentro de si mesma, ela está integrada ao ambiente do qual faz parte. E o trauma é justamente este encontro brusco do mundo cruel com a sua subjetividade, pois Cristina percebe visceralmente como as coisas terríveis do mundo não se tornaram banais, não “deixaram de acontecer”; isso faz com que ela vomite na reportagem o que havia comido no café da manhã, o que remete à atitude de rejeitar tudo o que acontecera em sua vida até então.

A partir desse choque, Cristina entra em um período de alucinações e desencanto, presentificado sobretudo pela figura de Doca, o menino baleado, que passa a acompanhá-la em sua vida. Ela sempre o menciona falando do desejo do menino de se tornar Erê<sup>74</sup> e fazer travessuras, sem dor ou preocupações. Mas Doca não é seu único delírio. Os próprios objetos à sua volta começam a assumir formas diferentes, como é possível observar no seguinte trecho:

Finíssimas lombadas de capas de discos de vinil me assombram há algum tempo, constantemente ondulando sobre as prateleiras de uma estante de ferro que tenho na sala. Muito antes disso eram os traços dos meus amigos que também já oscilavam. [...] Uma vez um deles apareceu com o nariz no lugar do pescoco: outro, a orelha no lugar da boca; um terceiro alojou uma ferradura no lugar do coração. (GIANNETTI, 2007, p. 54).

Tudo o que parecia sólido e ter contornos definidos começa a oscilar em sua percepção e adquirir traços surrealistas, inclusive os amigos. Se o primeiro

---

<sup>74</sup>No Candomblé, Erê é o intermediário entre a pessoa e o seu Orixá, é o aflorar da criança que cada um guarda dentro de si; reside no ponto exacto entre a consciência da pessoa e a inconsciência do orixá. É por meio do Erê que o Orixá expressa a sua vontade, que o noviço aprende as coisas fundamentais do candomblé, como as danças e os ritos específicos do seu Orixá. (Manuela, 2008, s/p).

sustentava a cabeça com o nariz em vez do pescoço, evidenciando o olfato, o segundo apresenta a orelha no lugar da boca, ou seja, talvez precisasse escutar mais o que falasse; e o terceiro, na busca exagerada por proteção e segurança, em lugar de um coração, o que remete à humanidade e aos sentimentos para com o outro, passa a ter uma fenda, um objeto de metal. Assim, suas percepções começam a evidenciar mais um real que a realidade virtual da qual ela estava antes cercada. E essa nova realidade é absurda, tal como suas próprias percepções.

Há uma alucinação em que Cristina visualiza, no táxi, enquanto espera o sinal abrir, um homem sem cabeça andando pelas ruas. Sobre isso, ela relata:

O homem bem-vestido, terno bem cortado, e sem cabeça, tinha sua dignidade inabalada [...]. Tão digno e plausível era o homem sem cabeça que, por menos de um segundo, achei-o normal [...]. Achei aquelas pessoas na calçada infinitamente melhores que supor não se deterem por meio segundo sequer naquela ausência de cabeça que me fez pensar Meu Deus e lamentar, lamentar profundamente pelo homem. [...] Numa fração de segundo, aceitei que sua existência era possível como algo relativamente corriqueiro — tão real que deveria haver um como que o pudesse explicar. Meio segundo é tempo demais se aceitar o impossível como corriqueiro, esse meio segundo de crença não deveria existir [...]. Mas lembro de ter pensado coitado, sem uma ponta de dúvida sequer, pela eternidade daquele meio segundo. Assim, penso ter apreendido o significado da fé: crendo distraidamente no que não pode ser. (GIANNETTI, 2007, p. 56-57).

O homem sem cabeça, de terno bem cortado e passos precisos é um retrato de tudo o que ela mesma foi protegida do mundo em seu duplex na zona sul. O personagem, efeito do delírio da protagonista, não possui passado nem futuro, não lembra e tampouco projeta qualquer ideia. Além disso, este homem pode também personificar o absurdo que só depois do trauma ela vê, o que a coloca em paralelo com as demais pessoas que caminham ao seu lado e não o percebem. O absurdo<sup>75</sup> do mundo foi naturalizado pela apatia social e

---

<sup>75</sup>Daremos mais atenção à questão do absurdo na subseção 4.2 quando discutiremos sobre a relação do intelectual com o espaço público.

sobrepujado pela fé que remete à existência de algo mais além da dor e do sofrimento.

Quando ela retorna para casa, põe uma fita de vídeo em que sete crianças dançam a dança das cadeiras e, ao parar a canção, seis delas se sentam e apenas “um menino preto de cabelos oxigenados fica de fora do jogo. O apresentador do telejornal aparece na tela. No canto esquerdo em destaque, a imagem congelada do menino” (GIANNETTI, 2007, p. 58). Ela retira a fita do vídeo e a retorna para “o museu”, como passa a chamar o duplex. É nesse momento que decide abandonar tudo, pois nada da vida anterior, desconectada de si mesma protegida do mundo, faz mais sentido.

É nesse ponto da história que ela inicia seu romance com Baiano. Vale relembrar que a relação de ambos é física, sexual, ao contrário da sua relação com o marido, o que remete à ideia de que Cristina apegou-se a ele para manter um elo com o mundo e não se perder dentro dela mesma. Ambos estão em vias de abandonar seus passados, porém, enquanto ela o faz delirando sobre o mundo, Baiano busca apagar uma tatuagem. A relação entre ela, Baiano e a realidade circundante pode ser observada no seguinte fragmento do livro:

A marca com que foi admitido à boiada da nossa geração era um ideograma chinês representando Paz de Espírito. Saiu do livro místico da vez [...]. Agora, uma vez a cada trinta dias, o fedor e Paz de Espírito desintegrando-se sobe de seu braço esquerdo [...]. Depois de cada sessão, quando as bolhas se erguem como edifícios inchados com secreção de cor indefinida, novas áreas clareadas ocupam o terreno invadido pelo pigmento quinze anos atrás. (GIANNETTI, 2007, p. 86).

É importante ressaltar que apenas Doca e Baiano são nomeados na narrativa. O seu próprio nome, Cristina, só aparecerá nos cinco últimos capítulos, quando, aparentemente, a personagem começa a sair do seu estado de delírio e procura uma maneira de se adaptar ao mundo, voltando a se lembrar de informações, traços dos amigos, nomes de pessoas. Na busca de um pai-de-santo de modo a promover Doca a Erê, o que Cristina encontra é um terapeuta que a livra da figura do menino. No último capítulo, ela faz referência a uma

pessoa feliz, sem história, sem arrependimentos, vivendo apenas o agora, instintivamente. Essa pessoa poderia ser ela mesma no passado, antes do trauma, mas não pode ser ela mesma depois dele. Talvez nas sessões de terapia, Cristina possa ter se reconciliado com a experiência chocante que viveu, mas a ideia de “pessoa feliz” apresentada por ela é tão absurda quanto suas alucinações, pois remete à adaptação a um mundo que ela mesma já abandonou. Assim, fica a dúvida se ela deixou de sofrer as alucinações ou se apenas aprendeu a conviver com elas, uma vez que estas foram as responsáveis pela sua mudança de perspectiva frente ao mundo em que vive. Antes de mencionar essa pessoa feliz que conheceu – e que pode dizer-lo frente às câmeras, o que pode ser lido como algo ensaiado ou performatizado –, ela narra, no antepenúltimo capítulo:

cochila sobre seu balcão [...] o casal de conhecidos que já não conseguimos mais distinguir entre as nossas milenares relações. Estão estáticos, do mesmo jeito que os deixei há algum tempo que não sei precisar. Mas agora o queixo de um está no umbigo do outro, e eles têm o que parece ser um bebê amarrado com uma coleira à mesinha de centro capenga [...]. Os olhos verdes do homem e a boca de trevo da mulher estão no rosto da criança. [...] Posso descansar e sua imagem permanecerá assim gravada no mundo. Mais tarde terei tempo para descrevê-la, juntando os pedaços que vejo agora pela janela. Estão todos sempre aqui, dançando na minha frente. (GIANNETTI, 2007, p. 217-218).

Isto é, ela volta a observar o mundo lá fora e pode até descansar, mas, de uma maneira ou de outra, ao dizer que todos estarão dançando na sua frente, o pronome *todos* parece se referir a algo maior que apenas aquela cena cujos pedaços ela se vê capaz de relembrar. Ainda, a pessoa feliz que ela diz ter conhecido pode ser o próprio Baiano, uma vez que ele não aparece como uma personagem complexa, vivendo praticamente “por instinto”.

O narrador de *Canción de Tumba* faz um caminho semelhante ao de Cristina, partindo de uma experiência traumática que desencadeia uma série de alucinações e termina numa suposta lucidez, o que percebemos pelas partes que estruturam o livro, sendo a primeira, *I don't fukin' care about spirituality*,

aquela em que apresenta não só a doença da mãe, mas suas memórias sobre a relação mãe e filho. É interessante pensar que ao narrar sobre a figura de sua mãe, o narrador Julián a caracteriza de quatro maneiras, encabeçando quatro subcapítulos com os seguintes títulos: *Mamá calavera*, em que Julián a aproxima da figura da morte, narrando um episódio da sua vida de menino quando ele e Marisela (um dos nomes usados pela mãe) acompanharam pela última vez uma torcida para o time de futebol formado (prestes a se desfazer naquele momento da narração) pelos frequentadores do bordel *Zombi*:

*Era 2 de noviembre. Pese a estar en Michoacán, la celebración no se parecía a ninguna de esas fanfarronadas folkloesquizoides que le endilgan a uno en las escuelas públicas: ni altares mortuorios ni veladoras ni platitos de tamales ni crucecitas de sal. En lugar de eso, niños con acento chicano pidiendo Halloween entre las milpas y los establos, y viejecitas rezando el rosario con el rostro cubierto por rebozos negros y maquillaje Avon, y señores en Ramblers fumando marijuana o bebiendo charanda al son de las canciones de Led Zeppelin o Los Cadetes de Linares... Lo único extraordinario fueron las calaveras de azúcar. No recuerdo haberlas conocido hasta entonces. Tenían escritos nombres en la frente. El Ciclón, rastrero como era, le trajo a mamá una que decía «Mary». Yo me encué. Mamá, para consolarme, me obsequió la golosina. Con un poco de rabia y otro poco de gula, me la eché entera a la boca y la pulvericé de dos muelazos. Sabía horrible. Como a inyección. (HERBERT, 2011, p. 36)<sup>76</sup>.*

A figura da caveira, do crânio descarnado, possui uma simbologia vasta e expõe não somente o contexto pré-hispânico, mas evidencia a própria conquista do território mexicano pelos espanhóis no que diz respeito às respectivas visões sobre a morte. Para os mexicanos, a morte não constituía o

---

<sup>76</sup>Era 2 de novembro. Ainda que estivéssemos em Michoacán, a celebração não se parecia com nenhuma dessas fanfarronadas *folkloesquizoides* que enfiam nas nossas goelas nas escolas públicas: nem altares mortuários nem veladoras nem pratinhos de tamales nem cruzinhas de sal. Em vez disso, meninos com sotaque chicano pedindo halloween entre os milhares e os estabulos, e velhinhas rezando o rosário com o rosto coberto por véus negros e maquiagem Avon, e senhores de *Ramblers* fumando maconha ou bebendo *charanda* ao som das canções de *Led Zeppelin* ou *Los Cadetes de Linares*... A única coisa extraordinária foram as caveiras de açúcar. Não me recordo de tê-las conhecido até então. Tinham nomes escritos nas testas. *El Ciclón*, malandro que só, trouxe para mamãe uma que dizia «Mary». Fiquei enciumado. Mamãe, para me consolar, me deu a guloseima. Com um pouco de raiva e outro pouco de gula, enfiei-a inteira na boca e a pulverizei com duas mordidas. Era horrível, tinha gosto de injeção. (HERBERT, 2011, p. 36).

fim da vida terrena como o é para o cristianismo e para o judaísmo, todavia estaria ligada a um ciclo de constante renovação, de modo que, de acordo com a estudiosa Perla Fragoso (2011), em seu artigo *De la "calavera domada" a la subversión santificada. La Santa Muerte, un nuevo imaginario religioso en México*, demonstra que mais de uma divindade estava associada à morte, possuindo tanto forças destruidoras, como renovadoras. De exemplo, ela cita a deusa Coatlicue, que era ao mesmo tempo deusa da terra, a mãe de cujo seio surgia a vida, e a grande destruidora, devorando tudo que voltava para ela.

O que mostra Herbert na citação acima é o contexto da violência simbólica que constitui a mestiçagem do mexicano e marca a diferença entre o antigo e o novo. Não bastasse o sincretismo religioso, a cultura mexicana absorveu também aspectos da cultura norte-americana, o que podemos notar pela comemoração do Halloween e das crianças de “sotaque chicano” pedindo por doces, além das senhoras que rezam e cujos rostos foram maquiados com produtos Avon.

Quando um dos jogadores, *El Ciclón*, aparece com a caveira de açúcar escrito “Mary” em sua testa, o menino Julián se sente enciumado de duas formas. A primeira tem a ver com o presente dado pelo jogador, remetendo a um flerte entre eles, a segunda, pela própria caveira conter o nome de sua mãe em uma remissão a ideia da própria morte. Tanto que sua reação é dupla como a figura ali posta, isto é, ele devora a guloseima com raiva e gula. Raiva do flerte com o jogador, porém fascinado com a ideia da morte. Essa figura da caveira de açúcar, como mostra Fragoso (2011), aparece como símbolo folclórico de uma morte domada e jocosa, daí o fascínio e a gula, a vontade de devorar, porém o menino não consegue se livrar de ver a figura da mãe associada à morte, de modo que ele continua sua narração:

[...] Soñé que mi madre [...] [m]e acariciaba con sus manos delgadísimas, con el filo ligero de sus largas uñas pintadas de un morado intenso, con sus manos blancas como el fósforo, sus manos que sacaban chispas de la oscuridad. Recorrió con mis dedos su brazo hasta llegar al hombro, el cuello, la cara: todo dulce, todo claro, todo hueso. Mamá era una calavera blanca y

*dura con olor a inyecciones. Una muerta de Halloween. Un pelado esqueleto de azúcar. Me desperté de un brinco [...] [M]e pedí a Marisela que me dejara verle bien el rostro para comprobar que no era La Huesuda. Como estábamos en penumbra, uno de los jugadores sacó su encendedor y le iluminó el semblante con la flama. —¿Ves? —dijo ella con voz tranquilizadora—. Soy yo. Normal: con mi carne y mis orejas y mi pelo. Respiré aliviado y me abracé a su torso. [...] Me pregunté si su piel no sería simplemente una más de esas capas de pintura en polvo, crema y otras emulsiones que ahora extendía sobre sus párpados, sus mejillas y su boca. [...] Me pregunté si mi madre no sería en realidad, debajo de todo aquel maquillaje, la mera muerte: la calavera de mis sueños. (HERBERT, 2011, p. 37)<sup>77</sup>.*

Essa figura da mãe caveira, que ao mesmo tempo é morte, mas também “claridade”, coloca Guadalupe Chávez perto da figura da Santa Muerte que, conforme Fragoso (2011) menciona, trata-se de uma figura cadavérica, coberta da cabeças aos pés por uma túnica e que apresenta um sorriso tétrico, segurando uma foice em uma das mãos, e na outra uma balança ou um globo. Essa figura também é conhecida como “A Menina Branca”, “A Santíssima” e “A Magrinha”. E a *Santa Muerte* também se trata de uma figura adorada pelas margens, tanto religiosas, uma vez que ela não faz parte de um cânone religioso específico, como sociais, haja vista que entre seus devotos estão os narcotraficantes e aqueles que cometem crimes de grande envergadura, além daqueles que trabalham na informalidade e lidam com uma condição de desvantagem econômica. Ainda, acrescenta Fragoso (2011, p. 13), os devotos

*no necesariamente tienen en común una determinación de clase o de situación económica, sino cuya identidad está dada por compartir un*

---

<sup>77</sup> [...] Sonhei que minha mãe [...] [M]e acariciava com suas mãos magérrimas, com o fio ligeiro de suas longas unhas pintadas de um roxo intenso, com suas mãos brancas como o fósforo, suas mãos que arrancavam chispas da escuridão. Percorri com meus dedos seu braço até chegar ao ombro, ao pescoço, ao rosto: tudo doce, tudo claro, tudo osso. Mamãe era uma caveira branca e dura com cheiro de injeção. Uma morta de halloween. Um esqueleto careca de açúcar. Acordei num pulo [...] pedi à Marisela que me deixasse ver bem seu rosto para comprovar que não era A Ossuda. Como estávamos na penumbra, um de dos jogadores pegou seu isqueiro e iluminou seu semblante com a chama. – Vê? —ela disse com voz tranquilizadora—. – Sou eu. Normal: com minha carne e minhas orelhas e meu cabelo. Respirei aliviado abracei seu torso. [...] Me perguntei se sua pele não seria simplesmente mais uma dessas camadas de pintura em pó, creme e outras emulsões que agora estendia sobre suas pálpebras, suas bochechas e sua boca. [...] Me perguntei se minha mãe não seria na verdade, debaixo de toda aquela maquiagem, a mera morte: a caveira dos meus sonhos. (HERBERT, 2011, p. 37).

*estado de vulnerabilidad peculiar y propio de una sociedad que, como la mexicana, se puede ubicar en la experiencia de una modernidad irregular.*<sup>78</sup>

Também é importante ressaltar que, para alguns dos seus devotos, a Santa é um ser da noite que cuida daqueles que trabalham em período noturno, como os taxistas, os baristas e as prostitutas. Desse ser ambíguo fala o menino Julián ao narrar seu sonho, a brancura dos ossos e o pavor da morte, ressaltando um lugar que está nos interstícios do pertencimento caracterizado pelo que Fragoso (2011) chama de *ethos barroco*, pautado pela experiência de uma modernidade irregular – pensando o adjetivo irregular como em “pedra irregular”, seria aquele que foge à regra, diferente, peculiar –, além de mostrar a dúbia visão acerca da figura de sua mãe e da profissão que ela exerce.

Em “*Mamá retórica*”, a aproximação de Guadalupe na visão de Julián é com a linguagem. A vontade de transformá-la em um retrato feito por palavras é uma tentativa de dar sentido não somente à existência dela, como ao próprio absurdo da experiência da leucemia em fase terminal que ele acompanha de perto. Sobre isso, no leito da mãe, Julián diz:

*he procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción. [...] Escribo para transformar lo perceptible. Escribo para entonar el sufrimiento. Pero también escribo para hacer menos incómodo y grosero este sillón de hospital. [...] Quiero aprender a mirarla morir. No aquí: en un reflejo de tinta negra: como Perseo atisbando, en el envés de su escudo, la flexión que cercenaba la cabeza de Medusa.* (HERBERT, 2011, p. 38-40)<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup>não necessariamente têm em comum uma determinação de classe ou de situação econômica, mas, sim, cuja identidade está dada por compartilhar um estado de vulnerabilidade peculiar e próprio de uma sociedade que, como a mexicana, pode-se localizar na experiência de uma modernidade irregular. (FRAGOSO, 2011, p. 13).

<sup>79</sup>tenho procurado fazer um retrato a próprio punho de minha leucêmica mãe. Um retrato enfeitado com reminiscências pueris, dados biográficos e alguns toques de ficção. [...] Escrevo para transformar o perceptível. Escrevo para entoar o sofrimento. Mas também escrevo para fazer menos incômodo e grosseiro esta poltrona de hospital. [...] Quero aprender a vê-la morrer. Não aqui: em um reflexo de tinta negra: como Perseu olhando enviesado, no seu escudo, o ato de cortar a cabeça de Medusa. (HERBERT, 2011, p. 38-40).

Na citação, observamos a relação que mencionamos no item 1.2 sobre o real irrepresentável e sobre como os autores do Novo Realismo cercam-no na tentativa de mostrá-lo por meio da linguagem. Para o narrador Julián, só é possível aprender a olhar a mãe morrer em um escudo ou anteparo, constituído pela linguagem poética, a única capaz de dar voltas a essa experiência até onde ela permite ser narrada.

Em “Mamá madrastra”, Julián conta um tempo difícil entre ele e Guadalupe Chávez. Em apenas duas páginas, a narração é desordenada, escrita quase que em um fluxo de consciência:

*Que a los treinta y tres, última edad de Cristo, formé una banda de rock y la llamé Madrastas. Que – nunca lo dije – la llamé así para burlarme de mi madre, la mezquina, la pedinche, la dictadora, la maltratada mujerzuela hija de mala madre a quien secretamente llamé por años mi madrastra porque yo era una princesa y ella una bruja metomentodo arruinándome la vida, lo mejor, lo barato, robándose una cadenita de oro de mi segunda esposa o diciendo cómo debía cambiarle los pañales a mi primer bebé. (HERBERT, 2011, p. 43)<sup>80</sup>.*

O narrador faz um paralelo entre a idade de Jesus, em que, no último ano de sua vida que passou pregando, com a criação de sua banda, em uma alusão talvez ao fato da importância de também passar uma mensagem com suas músicas. Mas a mensagem é direcionada à mãe, e por isso o nome de Madrastas, em ataque às atitudes de Guadalupe, consideradas abusivas por ele. No entanto, ele também ironiza seu próprio discurso e sua própria vida, pois se vê, no momento da narração, como uma “princesa” e considerar a mãe uma bruxa. No momento em que relembra a história, Julián também avalia sua postura e o seu próprio lugar.

---

<sup>80</sup> Que aos trinta e três, última idade de Cristo, formei uma banda de rock e chamei-a Madrastas. Eu — nunca disse — chamei-a assim para burlar de minha mãe, a mesquinha, a pedinte, a ditadora, a mulherzinha maltratada filha da mãe a quem secretamente chamei por anos de minha madrasta porque eu era uma princesa e ela uma bruxa memetoemtudo arruinando a minha vida, o melhor, o barato, roubando um colarzinho de ouro de minha segunda esposa ou dizendo como deveria trocar as fraldas do meu primeiro bebê. (HERBERT, 2011, p. 43).

No capítulo “Mamá Leucemia” tem-se a última parte do retrato de sua mãe. Nele, Julián conta como descobriram a doença de Guadalupe, de modo brusco. Ela queixava-se havia um tempo de estar mal, porém os filhos não levaram a sério, pensando se tratar de reclamações de uma idosa. Quando, por fim, Julián decide levar o médico até sua casa, este a examina e reprova o filho por não o haver chamado antes. Com o resultado em mãos, adverte que é necessário interná-la urgentemente. E daí em diante, para o narrador, o mundo como existe se desordena:

*Enfermar posee un daltónico rango perceptivo que va del arruinamiento de tu fin de semana al horror. La estación más aguda de ese tren no se halla en los extremos sino en alguna zona indefinida del trayecto: el dolor pulido hasta la condición de diamante intocable. Alguien te conecta de pronto a un cable de intensificación. Es el sublime trueno de Kant despojado de crochet lírico y vesperales caminatas digestivas; solo caverna húmeda. Una esfera sensitiva. Salvo que la esfera es un emblema de la perfección. Y darle título de perfección a lo que está a punto de vivir mi madre sería maldad pura.* (HERBERT, 2011, p. 47-48)<sup>81</sup>.

Julián compara a doença da mãe com um ranking perceptivo daltônico, em que, em casos mais leves, a pessoa não distingue os matizes de vermelho e verde, em casos mais graves a pessoa não enxerga as cores. Ou seja, dos sintomas ao diagnóstico, e ao posterior tratamento, avança-se de um estágio de expectativa e horror a passos curtos. Em seguida, compara-a ao “sublime trovão” de Kant, referindo-se a um fragmento do seu livro *Antropología de um Ponto de Vista Pragmático*, em que o filósofo se dedica a comparar o sublime com um trovão, colocando-o como uma grandeza que impõe respeito e que gera admiração pela contínua tentativa de apreensão versus o receio de sua não-

---

<sup>81</sup> Enfermar possui ranking perceptivo daltônico que vai do arruinar seu fim de semana ao horror. A estação mais aguda desse trem não se acha nos extremos, mas em alguma zona indefinida do trajeto: a dor polida até a condição de diamante intocável. Alguém te conecta súbito a um fio de tensão. É o sublime trovão de Kant despojado de crochê lírico e caminhadas digestivas; só caverna úmida. Uma esfera sensitiva. Salvo que a esfera é um emblema da perfeição. E dar título de perfeição ao que está a ponto de minha mãe viver seria maldade pura. (HERBERT, 2011, p. 47-48).

apreensão que leva a uma contínua superação da dor. Entretanto, ao se sentir fascinado pela doença da mãe e seus matizes, ele logo se dá conta de que está cometendo uma crueldade.

Com este capítulo, Herbert encerra sua narrativa e dá início à segunda parte, intitulada *Hotel Mandala*, dividida, por sua vez, em quatro capítulos, a saber: “*La jirafa de Lego*”, “*Fiebre (1)*”, “*Fantasmas en La Habana*” e “*Fiebre (2)*”. Essa parte é conformada por uma escrita doentia, delirante, composta inicialmente por reflexões sobre o ego vaidoso do escritor (o que se nota pelo trocadilho feito entre os termos “*de Lego*” e “*deL ego*”). Esse egocentrismo emerge por meio do aparecimento de uma figura importante que acompanha Julián em diferentes ocasiões: Bobo Lafragua, um personagem de um de seus livros, e por uma aventura sexual imaginária provocada pela febre que o leva à formulação do que denomina de estética da enfermidade. Esta parte termina com o anúncio da morte da mãe.

Antes de refletir mais detidamente sobre os capítulos que compõem esta segunda parte, é interessante chamar atenção para o título *Hotel Mandala* que se refere tanto ao hotel em que o narrador fica hospedado em uma de suas viagens a Berlim para promover seu livro, como também condensa uma simbologia inerente ao termo e orienta o significado do texto. Ressaltamos, da mesma forma, que esse título não é de um capítulo específico, porém, de toda uma parte da obra –, uma vez que a mandala, segundo Chevalier (1986, p. 679), em seu *Diccionario de los símbolos*:

*es una imagen sintética y dinámica a la vez, que representa y tiende a hacer superar las oposiciones de lo múltiple y lo uno, de lo descompuesto y lo integrado, de lo diferenciado y lo indiferenciado, de lo exterior y lo interior, de lo difuso y lo concentrado, de lo aparente visible y lo real invisible, de lo espacio temporal y lo intemporal y extraespacial.<sup>82</sup>*

---

<sup>82</sup> é uma imagem sintética e dinamogênica ao mesmo tempo, que representa e tende a superar as oposições do múltiplo e do um, do decomposto e do integrado, do diferenciado e do indiferenciado, do exterior e do interior, do difuso e do concentrado, do aparente visível e do real invisível, do espaço temporal e do intemporal e extra espacial.

As características da mandala se evidenciam durante a viagem de Julián à capital alemã. Os cenários lhe recordam o México, no entanto, as recordações ao longo da narrativa adquirem um tom mais forte, de uma “miragem”, conforme podemos observar no seguinte trecho:

*Más que haber llegado a otro país, me pareció ingresar en una muy conservada y limpia terminal de autobuses mexicanos de esas que visité perpetuamente de la mano de Marisela Acosta en los años setenta. [...] Subimos a un camión ultramoderno —sus ventanales panorámicos no dejaron de recordarme, sin embargo, a los troleys chilangos que abordé en los ochenta— y nos lanzamos a rodar de noroeste a sur, trazando una línea perpendicular a la avenida 17 de junio. [...] Nuevamente espejismo: creí ver a lo lejos, desde un trole, el Ángel de la Independencia sobre avenida Reforma. (HERBERT, 2011, p. 71-73)<sup>83</sup>.*

E, enquanto discute, em tom não só de ironia, mas de certa amargura, a viagem que resultou em passeios vazios em uma cidade cultural, Julián observa os demais escritores participantes da feira e a euforia intelectual que eles possuíam em estar ali, sentimento do qual ele não compartilhava. Inclusive, sua viagem começa antes do trajeto em si, em seu pesadelo recorrente de sonhar que ele visita a Europa, “mágica tierra que todos mis amigos celebran con fruición” (HERBERT, 2011, p. 72)<sup>84</sup> e enquanto todos veem as fotos da viagem, ele mesmo não consegue ver nada. De certo modo, o seu pesadelo se faz realidade, ou é a realidade, tendo em conta que ao visitar o continente, apenas consegue ver o seu país natal, e parar nas feiras de bugigangas em lugar de visitar os lugares históricos e participar dos programas próprios de uma cultura erudita. Tal relação se refere mais uma vez à violência simbólica e o sentimento

---

<sup>83</sup> Mais que ter chegado a outro país, me pareceu ingressar em uma rodoviária mexicana muito conservada e limpa, dessas que visitei perpetuamente de mãos dadas com Marisela Acosta nos anos setenta. [...] Subimos em um ônibus ultramoderno — suas janelas panorâmicas não deixaram de me lembrar, no entanto, aos troleys chilangos [adjetivo pâtrio pertencente à cidade do México] que peguei nos anos 80 — e nos lançamos a rodar de noroeste a sul, traçando uma linha perpendicular à avenida 17 de Junio. [...] Novamente miragem: acreditei ver longe, em um trole, o Anjo da Independência sobre avenida Reforma. (HERBERT, 2011, p. 71-73).

<sup>84</sup> “terra mágica que todos meus amigos celebram com fruición” (HERBERT, 2011, p. 72)

de marginalidade quando alguém, ainda mais um escritor, um intelectual, não consegue ou decide não participar de certas convenções, quebrando um código.

A girafa de Lego, todavia, existe literalmente, um monumento que eles visitam na loja deste brinquedo, o monumento que Julián monta em sua cabeça a notícia de que estaria morto pela *girafa do ego*, referindo-se talvez à própria ostentação do consumo. Ainda, a girafa se metamorfoseia nos edifícios asfixiantes da cidade e nos túmulos dos judeus, no Memorial do Holocausto, lugar em que ele e sua esposa vão parar depois de se perderem em Berlim. Sobre isso, reflete o narrador:

*Alguien me habló hace años de este sitio. Una plaza que semeja tumbas de hormigón para conmemorar a los millones de judíos afrontados por la locura de Hitler. [...] Un mandala de irregulares rectángulos. [...] Siento que por aquí deambula no la muerte sino algo moribundo: la espiritualidad (but I don't fuckin' care). Encima de esa emoción crece otra más precisa. Recuerdo que alguien [...] me contó [...] que el monumento era un descaro: se había construido con un tipo especial de concreto muelle fabricado por una empresa alemana cuyo capital se había fraguado despojando precisamente a los judíos de la época del Tercer Reich. (HERBERT, 2011, p. 90)<sup>85</sup>.*

Obviamente, como o trecho bem demonstra, trata-se de uma enorme violência semelhante construção feita com os materiais citados.

Em seguida, Julián lembra que os três ali (ele, a esposa e o filho que ela espera) estão caminhando por um labirinto que, na realidade, trata-se de um cemitério. O número três é bastante significativo especialmente para a cultura cristã, e Julián não deixa de pensar nisso quando se coloca, juntamente com a mulher e o filho como

---

<sup>85</sup> Alguém me falou há anos deste lugar. Uma praça com tumbas de concreto para rememorar os milhões de judeus ultrajados pela loucura de Hitler. [...] Uma mandala de retângulos irregulares. [...] Sinto que por aqui perambula não a morte, mas algo moribundo: a espiritualidade (but I don't fuckin' care). Em cima dessa emoção cresce outra mais precisa. Recordo que alguém [...] me contou [...] que o monumento era um descaro: tinha sido construído com um tipo especial de concreto em bloco fabricado por uma empresa alemã cujo capital foi forjado saqueando precisamente os judeus da época do Terceiro Reich. (HERBERT, 2011, p. 90).

*una metáfora del Misterio, un conjunto de piezas de Lego alrededor de un vientre, esférico sarcófago que expulsa hacia la vida mientras la altura de los bloques de concreto sube como una marea y ya me llega al hombro, ahora sobrepasa mi cabeza, es como un océano de bloques habitacionales perfeccionado por la muy puta Muerte que últimamente me ronda a todas horas, un Lego existencial cuyo significado histórico es sobrepasado por el horror desnudo de la forma. (HERBERT, 2011, p. 99)<sup>86</sup>.*

O lego, aqui, remete aos blocos de concreto do Memorial do Holocausto, e remete aos blocos da própria existência do narrador. Ambos perpassado pela violência.

A tudo isso, Julián chama de “alucinações urbanas” e mais uma vez se volta para o pesadelo que teve antes de viajar a Europa. No sonho, caminhava por um lugar sem paisagem e só via um cemitério de *Führers*, cada um sepultado no seu *bunker*. Com isso é finalizado o capítulo e dá-se início às febres do narrador. Desse modo, o *Hotel Mandala* começa a orientar-se a diferentes direções, ao mesmo tempo que torna as formas da ilusão e da realidade indistintas para este narrador tão logo ele vai adentrando na sua experiência traumática em relação não só à mãe, que é o gatilho a desencadear o trauma, mas que o obriga a pensar o seu próprio lugar em um mundo incompreensível.

Em “*Fiebre (I)*” aparece pela primeira vez Bobo Lafragua. Depois de descrever sobre o hospital em que Guadalupe está internada, Julián narra um episódio em que saiu para fumar em um dos lugares menos transitados do hospital, o corredor usado para se levarem os mortos à sala de autópsias. Estando aí, escutou um leve rumor e, tentando averiguar do que se tratava, entendeu que “*Alguien al otro lado de la puerta estaba fornicando rodeado de cadáveres*” (HERBERT, 2011, p. 109)<sup>87</sup>. Primeiro pensou que poderia se tratar

---

<sup>86</sup> uma metáfora do Mistério, um conjunto de peças de Lego ao redor de um ventre, esférico sarcófago que expulsa para a vida enquanto a altura dos blocos de concreto sobe como uma maré e já chega ao meu ombro, agora sobrepassa minha cabeça, é como um oceano de blocos habitacionais aperfeiçoado pela Morte muito filha da puta que ultimamente me ronda todas as horas, um Lego existencial cujo significado histórico é sobrepassado pelo horror nu da forma. (HERBERT, 2011, p. 99).

<sup>87</sup> Alguém do outro lado da porta estava fornecendo rodeado de cadáveres (HERBERT, 2011, p. 109)

de necrofilia, mas depois conseguiu evidenciar dois gemidos distintos “*un grave y otro agudo*”. Enquanto escutava e imaginava Kate Winslet, apareceu uma figura que lhe pediu um cigarro e lhe disse coisas que Julián logo entendeu fazer parte de “A montanha mágica”. Quando essa figura se foi, o narrador entendeu que estava conversando com seu personagem:

*Me pregunté en qué momento habían comenzado las alucinaciones. Si de verdad habría doctores fornicando entre cadáveres o revistas porno semiocultas en los cestos de basura de los baños. Y también, para el caso, me pregunté si México alguna vez le había declarado la guerra a las potencias del Eje. O si, por el contrario, todo esto era nada más fiebre: un vacío mecanismo de adaptación al dolor. [...] Era eso, o el estrés me estaba produciendo un episodio psicótico. Opté por lo primero: un episodio psicótico era un lujo que no podía darme.* (HERBERT, 2011, p. 112-113)<sup>88</sup>.

Assim como Cristina, a forma de defesa contra a dor é por meio das alucinações. No entanto, enquanto Cristina sofre as alucinações mais visceralmente, ou seja, para a protagonista de *Lugares que não conheço* pessoas que nunca vi, é difícil separar o real do delírio, Julián se dá conta deles o tempo todo, estabelecendo com o leitor um jogo em tentar diferenciar o que pode estar acontecendo na narrativa ou quando o narrador pode estar delirando. Isso fica visível quando, em *Fantasmas en la Habana*, a figura volta a aparecer e faz o leitor duvidar de sua não existência, uma vez que Julián assim a coloca:

*Llegando a La Habana me encontré con mi amigo el artista conceptual Bobo Lafragua, una especie de Andy Warhol (no tanto: más bien un Willy Fadanelli de provincias) por su capacidad para reunir en torno a sí a una corte de grupis, discípulos famélicos y muchachas con una autoestima tan pavloviana y tan pobre que se quitan la ropa cada vez que alguien pronuncia (así sea refiriéndose a una marca de cerveza) la palabra «modelo». Mi amigo Lafragua (cuya obra formaba parte del kit artístico que diversas instituciones culturales estaban*

---

<sup>88</sup> Me perguntei em que momento haviam começado as alucinações. Se de verdade haveria doutores fornicando entre cadáveres ou revistas pornôs semiocultas nos cestos de lixo dos banheiros. E, por acaso, me perguntei se o México alguma vez havia declarado guerra às potências do Eixo. Ou se, pelo contrário, tudo isso não era nada mais que febre: um vazio mecanismo de adaptação à dor. [...] Era isso, ou o estresse estava me causando um episódio psicótico. Optei pelo primeiro: um episódio psicótico era um luxo ao qual eu não podia me dar. (HERBERT, 2011, p. 112-113).

*llevando gratuitamente al pueblo de Cuba: remesas enviadas por un hermano mortificado por la culpa histórica) había arribado al puerto dos días antes que yo. Ya para entonces tenía controlada la ciudad.* (HERBERT, 2011, p. 135)<sup>89</sup>.

Este fragmento está presente no subcapítulo de número oito, dedicado a narrar as peripécias de Julián e de Bobo pelas ruas da capital cubana, o que orienta os leitores a pensarem na possibilidade de que Bobo Lafragua, a personagem que Julián encontrou ao escutar os médicos fazendo sexo no necrotério, ser inspirada nessa figura de “carne e osso” com quem ele se encontra na cidade.

Terminando este subcapítulo, no de número nove ele ainda narra uma aventura sexual que teve com uma mulher – a quem denomina Renata. Esta aceitava fazer apenas sexo anal com ele a fim de proteger a relação que tinha com o namorado. Julián, a partir dessa atitude, e acreditando que ela sentia prazer em ser penetrada pelo ânus, mas tinha vergonha de pedir ao namorado, faz uma série de reflexões sobre o sexo anal, sobre o ânus em si e sua relação tanto com a masculinidade do homem hétero latino-americano como também com a sua própria relação com este ideal de masculino pautado pelo machismo. Contudo, em *Fiebre* (2), o jogo textual continua e Julián afirma:

*Es una sarta de mentiras. Soy un reprimido. Jamás he practicado el sexo anal. Bobo Lafragua solo existe en mi imaginación. Conozco perfectamente varias lenguas chinas. Nadie encontrará nunca en La Habana un antro llamado Diablito Tuntún. Yo nunca fui a La Habana. Miento: yo casi estuve una vez en La Habana. Miento: una vez fui a La Habana pero no pude ver absolutamente nada porque pasaba las noches encerrado, con fiebre, muriéndome en mi cama de hospital, deprimido y solo, conectado a la máscara negra. Las tardes y mañanas laboraba (en mi habitual papel de mercenario o prostituta literaria)*

---

<sup>89</sup> Chegando a Havana me encontrei com meu amigo, o artista conceitual Bobo Lafragua, uma espécie de Andy Warhol (não tanto: melhor dizendo, um Willy Fadanelli provinciano) por sua capacidade para reunir em torno de si uma corte de *groupies*, discípulos famélicos e meninas com uma autoestima tão pavloviana e tão pobre que tiram a roupa cada vez que alguém pronuncia (mesmo que seja para se referir a uma marca de cerveja) a palavra «modelo». Meu amigo Lafragua (cuja obra fazia parte do kit artístico que diversas instituições culturais mexicanas estavam levando gratuitamente ao povoado de Cuba: remessas enviadas por um irmão mortificado pela culpa histórica) havia chegado ao porto dois dias antes de mim, o que bastou para ter a cidade aos seus pés. (HERBERT, 2011, p. 135).

*como escribano de una secta presidida por Carlos Slim: una secreta cofradía de empresarios latinoamericanos de ultraderecha que desde ahora planean cuál será el futuro de la isla tras la muerte de Fidel. Miento: la milagrosa medicina cubana curó a mi madre de leucemia. Miento: Así, desde la fiebre o la psicosis, es relativamente válido escribir una novela autobiográfica donde campea la fantasía. Lo importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sean.* (HERBERT, 2011, p. 171)<sup>90</sup>.

As alucinações de Julián, aqui, talvez, alcancem seu ponto máximo, pois entre suas mentiras podem estar verdades, todas as proposições podem ser verdadeiras ou todas podem ser mentirosas. O que prevalece é: não importa. O jogo estabelecido desde o início serve para deixar os leitores tão confusos quanto o próprio narrador. Porém, por baixo do jogo proposto e que tanto Julián como os leitores em certa medida perdem, a loucura e a doença são verdadeiras. O trauma é verdadeiro e ele não pode ser lido, escrito ou figurado senão pela mesma enfermidade que o constitui. Como escreve Fernando Pessoa, em “Tabacaria”: “[e] vou escrever esta história para provar que sou sublime.” – o lapso de consciência, que parte de “notas verdadeiras ininteligíveis”, em *Canción de tumba*, e a própria reflexão literária sobre a atitude febril são uma tentativa de demonstrar a importância da história narrada.

O narrador segue:

*This is the way the world ends: not with a bang but with a whimper. Lo que intento por supuesto es reflexionar morbosamente, no transcribir el dolor. Redacté la historia de un viaje a La Habana basándome en las notas que tomé durante un Período Especial de alucinaciones. Procuré,*

---

<sup>90</sup> É uma série de mentiras. Sou um reprimido. Nunca fiz sexo anal. Bobo Lafragua só existe na minha imaginação. Conheço perfeitamente várias línguas chinesas. Ninguém encontrará nunca em Havana um lugar chamado *Diablito Tuntún*. Eu nunca fui a Havana. Minto: eu quase estive uma vez em Havana. Minto: uma vez fui a Havana, mas não pude ver absolutamente nada porque passava as noites encerrado, com febre, morrendo na minha cama de hospital, deprimido e só, conectado à máscara negra. Pelas tardes e pelas manhãs trabalhava (no meu habitual papel de mercenário ou prostituta literária) como escritor de uma seita presidida por Carlos Slim: uma secreta confraria de empresários latino-americanos de ultradireita que desde agora planejam qual será o futuro da ilha depois da morte de Fidel. Minto: a milagrosa medicina cubana curou a minha mãe da leucemia. Minto: Assim, da febre ou da psicose, é relativamente válido escrever um romance autobiográfico em que destaca a fantasia. O importante não é que os fatos sejam verdadeiros: o importante é que a enfermidade ou a loucura sejam. (HERBERT, 2011, p. 171).

*en la medida de mis alcances, combinar tres entidades estilísticas: 1. las notas verdaderas, muchas de las cuales eran por desgracia ininteligibles [...]; 2. la percepción del momento febril (o más bien: lo poco de esa percepción que pude conservar en la memoria), [...] (ningún delirante es tan imbécil como para perder el delicioso hilo de su locura intentando describirla [...]; 3. y, por supuesto, un vanidoso, frívolo imperativo: intentar escribir bien, signifique esto lo que signifique.* (HERBERT, 2011, p. 172)<sup>91</sup>.

Julián volta, então, o olhar para o hospital e para a narração da alta de sua mãe. Narra um episódio corriqueiro em que ele e a esposa vão levá-la embora e lhe dão um chapéu que ela não tira até o dia da morte, precisamente anunciado: 10 de setembro. O pequeno texto marca a saída do estado febril para a volta à consciência e prepara o apartado seguinte, denominado *La vida en la tierra*, que marca um novo começo na vida do narrador. Essa terceira parte começa com um paralelismo entre o Julián criança que queria ser cientista, mas que não conseguia pensar que a Terra era redonda, e a sua esposa Mônica, que quando criança desejava, igualmente, ser cientista ou médica para poder usar um jaleco branco. Naquele presente, outra família é formada com o nascimento do filho Leonardo, dessa forma, Julián, de algum modo, se reconcilia com a paternidade (ele menciona já ter dois filhos de cujas vidas não participa de modo algum) e percebe que a última lição dada pela sua mãe é a própria morte. Nas palavras da pesquisadora Sánchez Becerril (2013, p. 316) “*La vida en la Tierra*’ es un reencuentro con la vida tras la muerte”<sup>92</sup>. Trata-se de retomar a consciência depois das alucinações. Porém, uma vez mais, a reconciliação com o presente não diz respeito a uma luz no fim do túnel, entretanto, da necessidade de fazer algo com o fato de se estar no mundo.

---

<sup>91</sup> Este é o modo como o mundo acaba: não com uma explosão, mas com um gemido. O que tento, de fato, é refletir morbidamente, não transcrever a dor. Relatei a história de uma viagem à Havana baseando-me nas notas que tomei durante um Período Especial de alucinações. Procurei, na medida dos meus alcances, combinar três entidades estilísticas: 1. as notas verdadeiras, muitas das quais eram infelizmente ininteligíveis [...]; 2. a percepção do momento febril (ou melhor: o pouco dessa percepção que pude conservar na memória), [...] (nenhum delirante é tão imbecil como para perder o delicioso fio de sua loucura tentando descrevê-la [...]; 3. e, claro, um vaidoso, frívolo imperativo: tentar escrever bem, seja o que for isso. (HERBERT, 2011, p. 172).

<sup>92</sup> *La vida en la Tierra*’ é um reencontro com a vida depois da morte.

Para refletir a respeito da experiência traumática em *Casablanca la bella*, acreditamos ser interessante retomar as palavras de Hal Foster a respeito das interpretações das obras de Andy Warhol, quando, no capítulo 5 do seu livro, *O retorno do real*, discute as imagens em série produzidas pelo artista plástico:

Em POPismo (1980) Warhol comenta esta adesão ao tédio, à repetição, à dominação: «Não quero que seja essencialmente o mesmo, quero que seja exatamente o mesmo. Porque quanto mais vemos a mesma coisa exata, mais o significado se distancia e melhor e mais vazio nos sentimos». Aqui a repetição é, ao mesmo tempo, uma drenagem da significação e uma defesa contra o afeto, e essa era a estratégia pela qual Warhol se guiava já na entrevista de 1963: «Quando vemos uma e outra vez um quadro horrível, este na realidade não produz nenhum efeito»." (FOSTER, 2014, p.134).

Ainda que a repetição de um fato traumático, segundo Freud, tenha a função de tornar tal fato parte de uma ordem simbólica, Foster observa que em Wharhol isso não é o que acontece, ou seja, as repetições não têm essa função de controle, muito pelo contrário, elas existem mais como uma obsessão, uma fixação no objeto melancólico. Assim, as repetições em Warhol não servem somente como uma reprodução do trauma, mas produz efeitos traumáticos e, de alguma forma, remetem a questões contraditórias: trata-se de uma proteção “da significação traumática, uma abertura para ela, uma defesa contra o afeto traumático e uma produção dele” (FOSTER, 2014, p.134); ideias estas que estão presentes no Seminário, *Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, em que Lacan discorre acerca do inconsciente, da repetição, da pulsão e da transferência. Nesta obra, retomada por Foster (2014), Lacan comprehende o traumático como um encontro falho com o real. Se o real é irrepresentável, então pode e deve ser repetido, no entanto, a repetição não é apenas reprodução. Nas palavras de Foster (2014, p.136), lendo a Warhol:

Isto pode passar também pelo resumo do meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido de representação (de um referente) ou simulação (de uma imagem pura, um significante desvinculado), melhor dizendo, a repetição serve para peneirar o real entendido como traumático. Mas sua mesma necessidade aponta

assim mesmo para o real, e neste ponto a repetição rompe a tela-peneira da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo como no sujeito, entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem.

Tanto em *Casablanca la bella* como em praticamente todas as suas obras, Fernando Vallejo escreve sobre um narrador em primeira pessoa que retorna à cidade de Medellín, deparando-se com um espaço e com um tempo irreconhecível e irreconciliável, para, ao final, depois de inúmeros ataques a quase todas as instituições sociais e à própria realidade, deixar o leitor desorientado e terminar a obra sem construir nada em cima das ruínas que deixou ao destruir tudo. Porém, antes de tomar as repetições de Vallejo como uma fórmula desgastada, talvez conviesse perguntar: se a possibilidade do retorno é impossível, por que os retornos sempre acontecem? Por que repetir a fórmula, as críticas violentas, a nostalgia, a melancolia, o trauma? Desse modo, pode-se pensar criticamente a respeito do que essas repetições querem dizer ao leitor, e se elas, de fato, querem dizer algo ao leitor.

Em Vallejo e no seu narrador, vemos um movimento semelhante: primeiro, a vontade de permanecer, de fazer as mesmas coisas, de ter as mesmas ideias, de atacar as mesmas instâncias. Em várias de suas obras afirma o mesmo, e em *Casablanca la bella* (2013, p. 17) afirma: “*¿Y yo? ¿También cambio yo? ¡Jamás! Soy el que siempre he sido, un río fiel a su corriente. En mis remolinos revuelco vivos y los pongo a girar, a girar, a girar como disco rayado a 78 revoluciones por minuto*”<sup>93</sup>.

E o objeto de sua fixação: Colômbia. Toda sua obra, e até os seus discursos, suas *peroratas*, remetem ao seu país natal, à nostalgia e ao absurdo que ele se tornou. A tentativa de reconstrução de Casablanca é justamente uma dessas tentativas vãs de conciliação com seu país e com seu tempo. Inclusive, a reforma dessa casa se configura uma luta contra a própria Colômbia atual,

---

<sup>93</sup> E eu? Eu também mudo? Nunca! Sou o que sempre fui, um rio fiel à sua corrente. Nos meus redemoinhos remexo os vivos e os coloco a girar, a girar, a girar como um disco riscado a 78 revoluções por minuto.

como ele afirma ao conseguir completar a reforma de Casablanca: “*Ésta te la gané, Colombia. Conmigo no pudiste, mala patria.*” (VALLEJO, 2013, p. 319)<sup>94</sup>. Contudo, o narrador também diz: “*De no estar Casablanca en Colombia no tendría rejas. Pero de no estar en Colombia no habría Casablanca.*” (VALLEJO, 2013, p.113)<sup>95</sup>.

E se o narrador esbraveja e ataca, fá-lo repetidas vezes, até banalizar o próprio discurso, e para, talvez, diminuir o seu próprio espanto diante dessa realidade impossível de ser compreendida, para esvaziar-se desse sentimento melancólico e nostálgico que o direciona sempre para os mortos queridos, inclusive o próprio tempo que morre a cada instante no passado. Ou, ainda, posicionar-se no extremo oposto disso, isto é, assumindo a revolta como único caminho possível diante desse mundo absurdo, conforme Camus (1942, p.35) discute em *O mito de Sísifo*: “Assim, uma das únicas posições filosóficas coerentes é a revolta. Ela é um confronto permanente do homem com sua própria obscuridade. É exigência de uma impossível transparência”.

Hal Foster, ainda falando sobre as imagens de Warhol, afirma que essa repetição, no final, gera uma relação de afetividade e “des-afetividade” em que os espectadores não são integrados nem dissolvidos, ou seja, contemplam, mas também se envolvem naquilo que contemplam e fazem os leitores repensarem. E isso serve de igual maneira para refletir sobre essa repetição quase esquizofrênica, porém profundamente arraigada no próprio narrador e na sua relação com o país natal.

---

<sup>94</sup> Esta eu ganhei de você, Colômbia. Comigo você não pôde, pátria ruim. (VALLEJO, 2013, p.319).

<sup>95</sup> Se não estivesse na Colômbia, Casablanca não teria barras. Mas, se não estivesse na Colômbia, não existiria Casablanca. (VALLEJO, 2013, p.113).

## 2.3 O tempo, a memória e o delírio

O tempo e a memória são prerrogativas de qualquer narração, haja vista que existe uma relação estreita entre o engendramento textual, o tempo e o que se rememora ao contar.

Sobre a ideia de tempo, o pesquisador Ernildo Stein (2014), em seu livro *Seis estudos sobre “Ser e tempo”*, retoma o pensamento de Heidegger e demonstra como o filósofo associa o tempo ao ser, de modo que a compreensão de um apenas é possível por meio do outro. Assim, para ele, o mundo é a historicidade. E o ser que está no mundo vive de modo banal ou autêntico, sendo que a primeira forma de viver é caracterizada pela despersonalização do sujeito, pelo anonimato, pela escravidão à rotina e pela fuga da morte; já a segunda forma é pautada tanto pela consciência de se estar no tempo como pela consciência da finitude do seu existir. Heidegger considera que o tempo por excelência é o futuro, o vir a ser, o tempo das possibilidades.

Sartre (1999), em o *Ser e o nada*, ao tratar da temporalidade, retorna com a metáfora do rio, ainda que de modo diferente do que coloca Heráclito. Para o filósofo francês, o tempo pode ser comparado a um rio que escoa, sendo o presente o efeito do passado, e o futuro, do presente. No entanto, o movimento desse rio é do futuro para o passado, ou seja, a correnteza vem das possibilidades para um fato que se torna memória.

Ambas as ideias e imagens são interessantes para o trabalho em questão, pois notamos, na subseção anterior, em que mencionamos o delírio e a consciência, como as trajetórias dos narradores podem ser comparadas à passagem da vida banal à vida autêntica de Heidegger. Na mesma subseção, também falamos da imagem do rio associada às reflexões sobre tempo, constante nas obras de Vallejo — inclusive, explicitamente citada por seus narradores —, ao discutir sobre *Casablanca la bella*.

No campo da teoria literária, em relação ao tempo, o teórico Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2007, p. 745) afirma:

A diegese, como sucessão de eventos, comportando um “antes”, um “agora” e um “depois”, é inconcebível fora do fluxo do tempo. O discurso narrativo, que institui o universo diegético, existe também, como sequência mais ou menos extensa de enunciados, no plano da temporalidade (aliás, como qualquer texto literário). Estes dois tempos, o tempo da diegese, ou tempo da história narrada, tempo do significado narrativo, — *erzählte Zeit* — e o tempo do discurso narrativo — *Erzählzeite* —, e as suas inter-relações constituem um dos problemas mais importantes do romance, quer sob o ponto de vista sintáctico, quer sob o ponto de vista pragmático-semântico.

O filósofo Paul Ricoeur(1995) busca, no entanto, superar essa dualidade entre o tempo do discurso (que ele chama de *tempo do enunciado*) e tempo do texto (que ele denomina *tempo da enunciação*) e propõe, além dos dois, o mundo do texto, ou seja, a experiência ficcional do tempo vivida pelo leitor na relação com o texto.

Desde os tempos mais remotos até atualidade, de acordo a pesquisadora Maria Ivonete Santos Silva (2006), em seu livro *Octavio Paz e o tempo da reflexão*, o tempo funciona como um elemento norteador para o ser humano compreender o mundo. Encontrando-se parte de uma cadeia de sucessivos nascimentos e mortes, desde as civilizações mais primitivas, o homem tenta se libertar dela. Nestes tempos hipermodernos, entretanto, a ilusão de libertação do tempo se faz a partir de uma ênfase excessiva no tempo presente e na realização dos prazeres imediatos. Hoje, ignora-se o caos para evitar o sofrimento tanto pela condição de existir como pela certeza da própria morte. Contudo, sem passado e sem futuro, nossa subjetividade parece fadada ao fracasso.

Aqui tocamos o ponto da importância da literatura e da busca dos escritores. Sabemos que na hipermodernidade já não existe uma forma de ordenação do mundo que se paute por uma verdade universal, mas isso não significa que não exista o desejo ou a inclinação para se produzir verdades particulares, que deem conta do aspecto múltiplo da vida. E hoje observamos, principalmente por meio das obras do nosso *corpus* que o delírio, a loucura e a fantasia mostram uma forma de resistência da literatura ao recorte tradicional do

mundo e até mesmo uma forma de figurar a realidade de um modo mais complexo, e completo.

Foucault (1992), no seu texto *A vida dos homens infames*, mostra que a literatura se encarrega daquilo que não está evidente, do oculto, do interdito, ou seja, do mais infame, e destaca que hoje ela ocupa um lugar especial, pois busca o cotidiano sob ele mesmo, transpõe limites e escandaliza por desviar-se de regras e exprimir o inconfessável. Assim, torna-se uma espécie de porta-voz da infâmia, pois, mesmo que ela se apresente por meio do artifício, procura produzir efeitos de verdades que estão fora da ordem, apontando para o caos, para o inacabado. A pesquisadora Fátima Regis discute essa ideia de Foucault em seu artigo *Literatura e singularidade: topos de delírio, fantasia e inspiração para a contemporaneidade*. Em suas palavras:

Ao contrário dos preceitos morais que transmitem a ideia de que o proibido é impossível, a literatura especula sob que condições poderia o impossível existir. Isso já é suficiente para que se considere a possibilidade de existência do impossível e se questionem os limites do proibido. A literatura existe pelas palavras, mas sua vocação é dizer mais do que a linguagem, ir além das nomenclaturas verbais. (REGIS, 1998, p. 3).

Desse modo, em um contexto em que a subjetividade, a temporalidade e a morte são negadas, podemos perceber como os narradores, lançados a contragosto ao caos do mundo, veem-se obrigados a construir uma nova identidade que parte do âmbito de uma vida banal em direção a uma vida autêntica (ainda que, claro, não ideal), inserindo-se (ou não) nessa temporalidade antes negada.

*Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, apesar de ser uma narrativa fragmentada, em relação ao tempo, segue linearmente. Primeiro é apresentado um quadro de vida da protagonista antes da experiência traumática, em seguida tem-se o testemunho do assassinato de Doca e depois o tempo do delírio para que ela possa tentar uma reconciliação com a nova perspectiva da realidade enquanto constrói uma nova identidade a partir das ruínas da anterior.

No entanto é interessante enfatizar novamente o primeiro capítulo que sob o título de registro marca que “um dia as coisas pararam de acontecer”. Assim começa a narrativa de Cecília Giannetti que, em seguida, narra o cotidiano de Cristina descrevendo-o como tomado pelo hábito. Ao presenciar o assassinato e Doca, a narradora é lançada ao mundo, porém a forma de conhecer este mundo incompreensível é voltando-se para si mesma, o que se nota a partir do delírio que marca a ruína do que foi. De todos os modos, existe a consciência de que a experiência traumática estabeleceu um divisor de águas entre a sua antiga identidade e a nova por se fazer:

Se olhasse pela antiga janela com seus olhos de agora, se fosse a mesma janela, seus olhos não chegariam até rua. Ficariam detidos na grade, presos a um detalhe dos ferros pintados com zarcão. Logo ela, que vira em videotape coisas terríveis tantas vezes que pensara tê-las tornado banais. Hoje, um medo vergonhoso, a covardia calada. (GIANNETTI, 2007, p. 29).

Dessa forma, a relação erotizada com Baiano a torna corpo, presença no mundo e elo com uma realidade que ela sabe que continua. Sobre uma visita de Baiano ao seu novo apartamento, narra:

Quieta no espelho do banheiro, os cabelos pela cara, derreteria até que escutasse os passos desistindo no corredor, e o fantasma a arrastar de volta suas correntes, vindo recolher uma decepção no elevador. Se alguém batesse, ela enviaria para fora o seu silêncio como um envelope enfiado por baixo da porta... shhh... shhh. Ou abriria a porta para Baiano, e tornaria a existir. (GIANNETTI, 2007, p. 80).

Quando começa a frequentar o psicanalista, Cristina performatiza uma identidade que aos poucos, de acordo com ela mesma, vai tomando como sua, contudo permanece a distância entre a Cristina de antes e a que se faz depois da experiência com Doca. Algumas coisas foram esquecidas, alguns laços foram cortados, até Doca conseguiu “seguir adiante”, uma nova pessoa nasce a partir das ruínas da antiga, contudo, nem melhor ou pior, apenas diferente:

Já desisti de ler jornal, não consigo me interessar nem pelas figuras nas revistas, e literatura exige uma concentração que eu não tenho mais. Ao menos reconheço meu apartamento, muito mais limpo do que o enxergava antes. Lembro de algumas pessoas, ou do grau de intimidade que tinha com elas. Encontrá-las não vai substituir este sentimento por outro menos melancólico, por satisfação. As saudades são sempre de coisas que não podem mais ser ou que nunca puderam. Sigo tentando compreender o jogo. (GIANNETTI, 2007, p. 205).

Das três obras analisadas, *Canción de Tumba* é a que apresenta o maior jogo com as questões temporais e da memória. Em primeiro lugar, a história começa com um prólogo que a resume em duas páginas. O narrador Julián narra que quando pequeno acreditava que a terra era um polígono em vez de ser redonda, pelo tanto que ele, a mãe e os irmãos viajavam para distintas cidades de trem, devido à profissão dela. Julián conta que levou anos para aceitar que a terra era redonda, por isso, por mais que quisesse ser cientista quando criança lhe faltavam as aptidões. E do mesmo modo, no instante em que narra, mostra a mesma falta de aptidão para lidar com a mãe no enfrentamento de sua doença:

*Lamento no haber sido por su culpa, por culpa de su histérica vida de viajes a través de todo el santo país en busca de una casa o un amante o un empleo o una felicidad que en esta Suave Patria no existieron nunca, un niño modelo: uno capaz de creer en la redondez de la Tierra. Alguien que pudiera explicarle algo. Recetarle algo. Consolarla mediante un oráculo de podredumbre racional en esta hora en que su cuerpo se estremece de jadeos y miedo a morir.* (HERBERT, 2011, p. 14)<sup>96</sup>.

Assim, existe o tempo em que Julián narra, primeiro estando às escuras no quarto onde a mãe dorme – inclusive ele narra usando os verbos no presente: “*Estoy en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo escribiendo casi*

---

<sup>96</sup> Lamento não ter sido por sua culpa, por culpa da sua histérica vida de viagens através do país todo em busca de uma casa ou de um amante ou de um emprego ou de uma felicidade que nesta Suave Pátria não existiram nunca, um menino modelo: um capaz de crer na redondeza da Terra. Alguém que pudesse lhe explicar algo. Receitar-lhe algo. Consolá-la mediante um oráculo de podridão racional nesta hora em que seu corpo se estremece em asfixia e medo de morrer. (HERBERT, 2011, p. 14).

*a oscuras. Escribiendo con los dedos en la puerta*". (HERBERT, 2011, p. 21)<sup>97</sup>. No entanto este tempo se desloca constantemente para o tempo das memórias de infância e, entrecortado por reflexões — não somente sobre a sua família, mas também por reflexões acerca da própria criação literária e da situação do México, sobretudo em relação à pobreza e à violência advinda das desigualdades, narra algumas situações que vão se sucedendo em relação ao começo de sua escrita, no quarto do Hospital. Ainda, sobrepõe-se a esses dois tempos aquele do delírio que torna o tempo da narrativa e o tempo da memória confusos, alterando nossa percepção no momento de tentar organizar os acontecimentos da narrativa. Ao iniciar *Hotel Mandala*, o narrador conta:

*La siguiente vez que escribo aquí es un verano. Está amaneciendo. He vivido los diez últimos días en el octavo piso de un hotel de cinco estrellas: The Mandala, Potsdamerplatz, Berlín. Tecleo en una laptop que hace malabares sobre mi barriga inflamada y, a oscuras entre el lujo seudozen de un baño decorado con metal minimalista y florecitas anoréxicas, voy sudando pestes dulces de la cruda. (HERBERT, 2011, p. 71)*<sup>98</sup>.

As presentificações usadas em certos momentos da narrativa causam um efeito de suspense nos leitores, que têm a ilusão de acompanhar a trajetória de escrita de Julián no instante em que ela se faz. Assim, tornam-se cúmplices dessa narrativa que se constrói, acompanhando passo a passo as situações vividas por ele e os avanços da doença da mãe. Nesse sentido, sua narração indica que ele não sabe o que acontecerá, assim como os leitores não sabem enquanto leem e o acompanham. Entretanto, o narrador é consciente disso, pois em um determinado momento da narrativa, diz:

---

<sup>97</sup> Estou no quarto 101 do Hospital Universitário de Saltillo escrevendo quase na escuridão. Escrevendo com os dedos na porta. (HERBERT, 2011, p. 21).

<sup>98</sup> A outra vez que escrevo aqui é um verão. Está amanhecendo. Vivi os dez últimos dias no oitavo andar de um hotel de cinco estrelas: The Mandala, Potsdamerplatz, Berlim. Teclo em um laptop que faz malabarismos sobre minha barriga estufada e, na escuridão entre o luxo *pseudozen* de um banheiro decorado com metal minimalista e florezinhas anoréxicas, vou suando as pestilências da ressaca. (HERBERT, 2011, p. 71).

*Esto que escribo es una pieza de suspense. No por su técnica: en su poética. No para ti sino para mí. ¿Qué será de estas páginas si mi madre no muere? [...] ¿Y si mamá no muere? ¿Seré justo contigo, lector (así llamaban los ególatras del siglo XIX a este filón de angustia), si te llevo con pistas falsas a través de una redacción que carece de obelisco: un discurso plasma...? No hay que olvidar que soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes por escribir un libro. Mas ¿con qué cara podré avanzar a través de esta redacción si la poética leucemia de mi personaje es derrotada por una ciencia de la que yo carezco...? Esto que escribo es una pieza de suspense. No en su poética; por su técnica. No para mí, sino para ti. (HERBERT, 2011, p. 38)<sup>99</sup>.*

A inversão do suspense entre a “poética” e a “técnica” coloca em jogo o próprio texto que se constrói, pois, se primeiro ele considera a peça como sendo de suspense por sua poética, está colocando a escolha de palavras e os significados a que ela remete, evidenciando o plano do conteúdo, sendo este a doença de sua mãe e todas as reflexões que ela provoca. Mas, no final, o que fica em evidência é a forma, o arranjo dessas palavras e o que ele decide revelar e esconder ao longo da narrativa. Pensar na frase “e se minha mãe não morrer?” nos desconcerta, pois sabemos que estamos lendo a narrativa da doença em fase terminal de Guadalupe Chávez e sua morte se encontra dentro do nosso horizonte de expectativas. Ao jogar com isso, o narrador Julián joga com nossas expectativas e narra uma possibilidade inconcebível para o leitor, a respeito do que aconteceria se a mãe não morresse e que rumos a narrativa tomaria a respeito disso. E o suspense trata-se disto, de jogar com as expectativas e contrariá-las dentro de uma história. Assim, sem contrariar necessariamente o horizonte, Julián consegue desconcertar o leitor apresentando um futuro

---

<sup>99</sup> Isto que escrevo é uma peça de suspense. Não por sua técnica: em sua poética. Não para você, mas pra mim. O que será destas páginas se minha madre não morrer? [...] E se mamãe não morrer? Serei justo contigo, leitor (assim chamavam os ególatras do século XIX a este filão de angústia), se te levo com pistas falsas através de uma redação que carece de obelisco: um discurso plasma...? Não se pode esquecer de que sou uma puta: tenho uma bolsa, o governo mexicano me paga mensalmente por escrever um livro. Mas, com que cara poderei avançar através desta redação se a poética leucemia de minha personagem é derrotada por uma ciência da qual eu careço...? Isto que escrevo é uma peça de suspense. Não em sua poética; por sua técnica. Não para mim, mas para ti. (HERBERT, 2011, p. 38).

delirante como sua própria mente. Tanto leitor como autor sabem o que vai acontecer, o livro já está pronto.

O tempo do delírio fica mais evidente na parte *La Habana* em que Julián narra sobre sua visita à capital cubana acompanhado do amigo *Bobo Lafragua*. Ali não há referência temporal que nos situe em relação à realidade, marcada o tempo todo pelo avanço do estágio da doença da mãe. É um passado que nos leva a perguntar “quando isso aconteceu?”. E é uma pergunta sem resposta, porque, logo em seguida, Julián desmente, sem desmentir, tudo o que aconteceu. Ainda, é nesta parte que se encontra o relato de seu relacionamento com Renata, mas este, ao contrário, mostra que foi “há dez anos” e que depois de perder contato com ela, Julián iniciou uma pesquisa para a coletânea *El libro rojo*, situando que foi por volta de 2002. Assim, delírio e realidade se confundiram de uma vez por todas? Renata foi mesmo um delírio de Julián? E essas são apenas algumas das perguntas que os leitores fazem enquanto leem a obra.

A história termina com o momento da morte de Guadalupe Chávez. No entanto, este momento é narrado no passado, colocando-se como uma lembrança frente à nova realidade que é apresentada ao narrador. A experiência de presenciar a morte da mãe seria impossível de ser presentificada.

Para refletir sobre *Casablanca la bella*, faz-se necessário inicialmente retomar a imagem utilizada para conformar a capa do livro, em que uma casa é levada por águas turbulentas, parte de um cenário tempestuoso com o céu azul escuro. Sobre a imagem do rio, afirma Chevalier (1986, p. 885-886):

*El simbolismo del río, del flujo de las aguas, expresa a la vez la «posibilidad universal» y el «flujo de las formas» (F. Schuon), la Fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte. [...] Descendiendo de las montañas, serpenteando a través de los valles, perdiéndose en los lagos o en los mares, el río simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones y la variedad de sus innumerables rodeos.*<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> O simbolismo do rio, do fluxo das águas, expressa ao mesmo tempo a «possibilidade universal» e o «fluxo das formas» (F. Schuon), a Fertilidade, a morte e a renovação. A corrente é a da vida e a da morte. [...] Descendendo das montanhas, serpenteando através dos vales,

Trata-se, pois, do rio do tempo, do seu fluxo inexorável, que carrega Casablanca rumo ao abismo, refletido pelo céu que, expressando “*la creencia en un Ser divino celeste, creador del universo y garante de la fecundidad de la tierra (gracias a las lluvias que él vierte). [...] ellos velan por la observancia de las leyes y el relámpago fulmina a quien les desobedece*» (CHEVALIER, 1986, p. 281)<sup>101</sup>, encontra-se enfurecido e contribui para o estado turbulento das águas escuras que levam a casa.

A capa da obra de Vallejo é visualmente um resumo da obra apresentada: para o narrador, tempo presente e tempo do delírio são uma coisa só, pois é impossível para ele reconciliar-se com ele. Se no começo da história entendemos que a vontade de reconstrução da casa poderia representar a reconstrução de si mesmo como ser humano, algo comum nos romances de formação, vemos que o túmulo que ele constrói a partir de Casablanca não somente é uma celebração da morte daquilo que lhe importava — incluindo um *ethos* — mas uma forma de edificar a imagem concreta, palpável, real, da ruína que tornou o presente diante daquele passado tão caro para si. A casa é o próprio anteparo para o trauma existencial que vive o velho narrador de Vallejo, pensando no que Schøllhammer diz sobre o realismo traumático, e é exatamente isso que ele erige na busca de cada móvel, de cada enfeite, no refazer de Casablanca tudo para, no fim, ser derrubado logo após a inauguração, o que enfatiza a efemeridade do agora, ainda mais este “agora” hipermoderno em que tudo envelhece tão rapidamente. Em tom de escárnio, a obra termina: “*Una inmensa nube de polvo fue ascendiendo al cielo, la sede de la Bondad Infinita*

---

perdendo-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza a existência humana e seu fluxo, com a sucessão dos desejos, dos sentimentos, das intenções e a variedade de seus inumeráveis rodeios.

<sup>101</sup> “a crença «em um Ser divino celeste, criador do universo e garantidor da fecundidade da terra (graças às chuvas que ele verte). [...] eles velam pela observância das leis e o relâmpago fulmina quem lhes desobedece» (CHEVALIER, 1986, p. 281).

*desde donde reina el Todopoderoso*" (VALLEJO, 2013, p. 185)<sup>102</sup>, retomando o clássico provérbio do livro de Gênesis: "Do pó viestes, ao pó voltarás".

## **2.4 O esquecimento, o registro e a lembrança como elementos de reflexão de questões existenciais**

A partir das obras analisadas, podemos observar que a construção da memória é marcada por experiências de dor e sofrimento, tanto em relação a acontecimentos violentos relacionados à própria configuração social, como aos dramas pessoais e existenciais. E, principalmente em *Casablanca la bella*, a preocupação com a memória trata-se de uma tentativa de fuga da amnésia cultural diante da efemeridade do presente, pautado pela velocidade dos acontecimentos e da circulação de informações, além de sua valorização excessiva em detrimento sobretudo de uma tradição que lhe sirva de referência. Essa descontinuidade, de acordo com Benjamin (1987), empobreceria o homem e suas experiências.

Ao pensar a memória, é importante lembrar que ela e o esquecimento são faces de uma mesma moeda, pois ele é quem ordena o discurso. De acordo com Benjamin, o esquecimento não é apenas uma falha de memória, mas a operação que estabelece a finitude da morte em oposição à infinitude da memória, marcando-a na estrutura narrativa, revelando-se, assim, como um "princípio produtivo". Sem o esquecimento, a palavra é verborragia.

Pensando dessa perspectiva, *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* mostra bem as operações da memória e do esquecimento. Giannetti, em seu livro, não procura rememorar um passado, nem traçar uma trajetória da violência, partindo da morte de Doca, que a levou à sua experiência traumática. No livro, a violência não tem passado nem futuro, nasce no presente e toma

---

<sup>102</sup> Uma imensa nuvem de pó foi ascendendo ao céu, a sede da Bondade Infinita de onde reina o Todo-Poderoso (VALLEJO, 2013, p. 185).

conta de todo o espaço e o tempo. A imagem de Doca permanece como um rastro que a persegue, personificando o próprio horror que a acompanha desde então. E o que é este horror se não a própria lembrança constante de que a violência está muito mais perto de si do que ela mesma imaginara?

Lembremos que, no início, a protagonista se movia no mundo por meio do esquecimento. As notícias ouvidas no jornal enquanto ela se arrumava para trabalhar não a impactavam. Suas referências eram todas baseadas em seu entorno imediato, e suas preocupações eram de ordem doméstica, como os eventos a que se sentia obrigada a ir, a relação distante com o marido, o gato de estimação etc. Depois da experiência da morte de Doca, tudo isso perde o sentido, e o primeiro impulso é esquecer, como podemos observar na seguinte cena, parte do capítulo “Método de desaparecimento”, logo após à cena do assassinato de Doca:

A avenida está repleta de carcaças de veículos abandonados. Como se chama esta avenida? [...] Gostaria que o vento arrancasse as folhas das árvores e que todos se esquecessem como se chamam os bairros, as avenidas, que lembram de conversas entreouvidas décadas atrás, gostaria que o vento embaralhasse fronteiras e estados pelo país afora e ninguém mais pronunciasse seus nomes. Que ela mesma não fosse mais chamada por ninguém. (GIANNETTI, 2007, p. 34-35).

O seguinte capítulo, “Descer”, torna ainda mais evidente a operação do esquecimento, principalmente se comparado à morte, uma vez que ela salta pela janela do apartamento onde mora, buscando um apagamento total, tanto do mundo para si, como de si para o mundo.

O cheiro escala o prédio e ela sente um pouco de enjojo, mas vai descer. [...] Quando passar entre as barracas lá embaixo, os odores da feira não vão mais deixá-la enjoada. Pensa pequeno, em cores borradadas. A sombra das árvores mancha o chão do quarto, formando figuras. Dentes crescem pelas paredes do apartamento rangendo no ritmo de um chocalho até que uma boca se arregaça inteira diante da janela e alcança seu ouvido: eu estou vivo, e você? a boca zomba, sibila. Ela finge que não vê. (GIANNETTI, 2007, p. 40).

Assim, Cristina salta para a morte, na tentativa de sobrepujar a finitude em relação à permanência do horror vivido. Essa descida da protagonista, feita pelo ar a partir da janela do duplex, pode, também, remeter à própria verticalização subjetiva, em que é necessário retornar ao mais recôndito de si mesma a fim de voltar a se conhecer e se conceber em um novo mundo que lhe é revelado, um mundo onde a violência e o medo são ameaças constantes, estão em toda parte e não há proteção que os impeça de chegar onde estamos. Nesse processo vertical para dentro de si mesma, é necessário abandonar a vida de antes e tentar encontrar um novo significado, uma nova voz, no intuito de regressar ao mundo. E nessa busca por uma nova forma de ordenação das coisas, vemos como o registro está confuso a partir da oscilação das vozes entre uma primeira e terceira pessoa, além das cenas e imagens que se repetem ao longo dos capítulos, como as sombras das árvores se projetando no chão do apartamento, os táxis que ela pega e dos quais observa a cidade pela janela, os porta-retratos que mostram imagens absurdas e a televisão ou o rádio que estão sempre noticiando acontecimentos terríveis.

Posteriormente, Cristina vai esquecer os amigos, estes perdem, gradativamente, os contornos. A protagonista esquece as pessoas na rua, não consegue mais ver os seus rostos. Ademais, esquece o marido a quem abandona juntamente com o duplex que a protegeu. Não recorda, sobretudo, de si própria, o que se torna necessário para que uma nova identidade se constitua.

O pesquisador Lucas Bandeira de Mello Carvalho (2010), em seu artigo *“A cidade paranoica de Cecília Giannetti”*, propõe, a respeito da oscilação entre as pessoas do discurso na narrativa de Giannetti, a leitura de que tudo o que é alheio à voz da protagonista trata-se da voz da escrita, do registro. Em suas palavras: “não é a protagonista tentando tirar seu ‘eu’ do texto que escreve – levando em consideração a possibilidade de aqueles fragmentos serem notas escritas por ela?” (CARVALHO, 2010, p. 17). A partir dessa ideia, é possível ler a obra como um texto que recupera uma subjetividade. O registro pressupõe uma ordenação. E é o que ela faz no capítulo *Ordenação dos sonhos*, ao contar:

Tinha que começar de algum ponto, sem me preocupar se a ordem em que as coisas me ocorrem corresponde à ordem em que aconteceram. Não sei se vivi as coisas que descrevo; se um dia foram fatos. Você viu? Baiano, narro distante o que não posso chamar de eu. Narro, eu, o que quase tenho certeza de viver. Gostaria que ele fosse, como todas as primeiras frases dos livros mais diferentes de todos os tempos, a força de tudo aquilo que nunca vai dar tempo. (GIANNETTI, 2007, p. 169-170).

A partir desta leitura, Carvalho observa que, no início da obra, Cristina diz não reconhecer sua letra. A personagem afirma, igualmente, que o sujeito da escrita e o sujeito que vive se reencontram quando ela acha um caderno de notas perdido, é nesse instante, também, que ela recupera seu nome. Assim, a reconciliação dela com a realidade não viria de consultas com o psicanalista, mas da ressignificação da escrita que, de funcional, exercida pela Cristina jornalista que retratava fatos, passa a ser literária.

A leitura de Carvalho complementa a reflexão presente na seção 1.1. Como afirmamos, o Novo Realismo propõe uma nova forma de ordenação da realidade por meio da literatura, diferente daquela que vemos todos os dias veiculada pelos meios tradicionais de comunicação, reordenação esta pautada, de início, por uma ruptura com a realidade circundante. Ao longo do texto, Cristina desveste o seu entorno das camadas que o tornavam possível, e necessita reordenar-se a partir dos escombros de si mesma, mas é justamente esse reordenar-se que faz com que ela confronte a violência e o horror. Neste ponto, é interessante mencionar o artigo da professora Beatriz Resende, “*Medo, violência e as formas possíveis (ou impossíveis) do romance: Cecília Giannetti*” (2008), em que, retomando as ideias de Rancière, separa a noção de medo da noção de horror, colocando o medo como um nó entre os polos da ordem e da desordem e o horror como uma repetição violenta do trauma e do seu acerto de contas. Assim, a Cristina do início do livro é a que sente medo pela realidade que retrata, mas consegue, sentindo-se protegida por seu entorno, refletir sobre ele, ao passo que a Cristina depois da experiência traumática, sente o horror, e vê a necessidade de transformar essa violência em algo mais

complexo, além da espetacularização e da caricaturização veiculada pelos jornais. É necessário, portanto, abandonar o hábito, esquecer o cotidiano e empreender o caminho da verticalização, refletindo não apenas de um lugar fora do contexto anterior, mas de modo pessoal e até mesmo conflitivo.

Em *Canción de Tumba*, a narrativa só é possível de ser construída, apesar da ilusão de que Julián está escrevendo no exato momento de nossa leitura, porque houve uma reconciliação com o trauma. De início, a necessidade do registro, que ocorre por meio do livro que Julián está escrevendo, financiado por instituições mexicanas relacionadas à cultura, primeiro parece constituir-se como um relato de fuga. Por meio da escrita, Julián “descobre” lugares escondidos no hospital e ultrapassa as barreiras não apenas daquele lugar como do próprio México e da própria realidade palpável. No final, acompanhando os últimos momentos do narrador com sua mãe, percebemos que a narrativa é construída em busca de um sentido frente a um passado incompreensível que os levam até aquele momento que lhe parece tão absurdo quanto a própria ficção. E essa fronteira entre realidade e ficção, entre loucura e consciência, é posta à prova em quase todos os momentos do livro. Voltemos novamente à figura de Bobo Lafragua, que aparece como uma pessoa, em seguida é constituída como um personagem de um romance não escrito, depois acompanha o narrador por toda sua instância a Cuba, para, logo depois Julián desmentir que houvesse estado no país, e, no fim, chegar à frase já mencionada de que o importante é que a loucura e a doença sejam verdadeiras, não fatos e pessoas. Efetivamente, sobressai-se no livro as reflexões constantes sobre a escrita e a condição daquilo que é narrado. E um aspecto interessante disso é a composição de seu “livro vermelho”, no segundo subcapítulo de *Fiebre* (2). No fim dos seus encontros com Renata, Julián é procurado por um editor misterioso:

—Soy editor —dijo sin presentarse—. Preparo para el Fondo de Cultura Económica un volumen de crónicas sobre hechos de violencia en México. Su título será *El libro rojo*, ¿te acuerdas...? Es buenísimo, ¿no?

—Por supuesto —dijo—. Era esa colección de novelas de monitos que publicaba Novaro en los setenta: puras historias de terror.

—No, no, no, no, no —dijo algo molesto el editor al otro extremo del auricular—: El libro rojo, hombre: en homenaje a la gran obra decimonónica de Vicente Riva Palacio.

Yo jamás he leído a Vicente Riva Palacio. (HERBERT, 2011, p. 148)<sup>103</sup>.

O *Libro rojo* de Vicente Riva Palacio, em co-autoria com Manuel Payno, é um projeto ambicioso dos dois escritores *costumbristas* que propõem narrar sobre a violência em solo mexicano desde a conquista pelos espanhóis até o momento em que os dois autores, também militares e políticos, viveram, tendo como tema a queda e a morte das figuras mexicanas mais proeminentes de cada época. É uma obra de caráter realista e que busca criar um sentimento comum entre os leitores, sobretudo a respeito da nação mexicana. Julián aceita a proposta do editor de fazer parte da composição de um novo *Libro rojo*, contemporâneo, com o intuito de pesquisar sobre Román Guerra Montemayor<sup>104</sup>. Porém, as anotações que começa a fazer para o livro vermelho se aproximam mais de um diário que de uma crônica sobre a violência. Julián escreve notas, começando com uma em que afirma ser tudo uma série de mentiras; a segunda, o processo de escrita de “uma viagem” para Havana feita a partir de anotações que ele fez enquanto se encontrava em um estado delirante de febre (e do qual, talvez, tenhamos conhecimento em *Fantasmas en La Habana*). A conclusão dessa viagem:

---

<sup>103</sup> — Sou editor — disse sem se apresentar —. Preparo para o Fundo de Cultura Econômica um volume de crônicas sobre acontecimentos violentos no México. Seu título será *El libro rojo*, lembra...? É muito bom, não?

— Claro — falei —. Era essa coleção de romances com desenhinhos que a Novaro publicava nos anos setenta: puras histórias de terror.

— Não, não, não, não, não — o editor disse algo chateado no outro extremo do telefone —: *El libro rojo*, homem: em homenagem à grande obra do século dezenove, de Vicente Riva Palacio. Eu nunca tinha lido Vicente Riva Palacio. (HERBERT, 2011, p. 148).

<sup>104</sup> Román Guerra Montemayor foi líder sindical e militante do Partido Comunista Mexicano, parte do Movimento Ferrocarrilero, no México, no final dos anos 50. Ele, no momento de sua prisão, era presidente do Consejo Local Ferrocarrilero e integrante do Comité Estatal do PCM. Foi submetido a longas sessões de tortura e assassinado. Seus executores “enfeitaram” o cadáver com acessórios femininos para que o ocorrido se passasse como um “crime de homossexuais”.

*Tengo que acudir al mecanismo de la literatura pese a que muchos de mis espectadores lo consideran una lengua muerta: de otro modo, la intervención sería solamente una mancha tibia. Tengo que escribir para que lo que pienso se vuelva más absurdo y real. Tengo que mentir para que lo que hago no sea falso. No pretendo chantajear a nadie con este proyecto: lo emprendí porque soy un hartista. «Hartista» es un concepto que Bobo Lafragua y yo acuñamos para darle dignidad al oficio creativo más congruente de nuestro siglo: el hartazgo.* (HERBERT, 2011, p. 173)<sup>105</sup>.

Podemos observar o livro vermelho pessoal de Herbert coloca em primeiro plano as lacunas entre o que o autor (no caso da obra, o narrador Julián) pretende e o que ele de fato escreve. Além disso, ao escrever que narrar o que pensar torna seus pensamentos “mais absurdos e reais”, e a mentira como forma de tornar mais verdadeiras suas ideias, coloca também em evidência o efeito afetivo caro ao Novo Realismo frente a necessidade de representação dos fatos como eles aconteceram.

Seu relato lhe serve de ideia para escrever uma narrativa em que seu protagonista, Bobo Lafragua, caracterizado por ele como: “una suerte de amigo imaginario, un Frankenstein psicológico armado con rasgos de casi todos los hombres a los que amo” (HERBERT, 2011, p. 174)<sup>106</sup>, decide contrair febre por conta própria para escrever seus delírios. Existe, assim, uma linha tênue que separa tanto o narrador Julián do autor Julián Herbert, como uma que separa este mesmo narrador da figura de Bobo Lafragua, sua personagem. Ou Bobo Lafragua é uma personagem do narrador Julián que, por sua vez, é personagem do autor do livro.

Herbert parece apontar que a ordenação do mundo e a ordenação da narrativa são similares e se confundem na ficção que se constrói no decorrer do

---

<sup>105</sup> Tenho que acudir ao mecanismo da literatura mesmo que muitos de meus espectadores o considerem uma língua morta: de outro modo, a intervenção seria somente uma mancha morna. Tenho que escrever para que o que penso se torne mais absurdo e real. Tenho que mentir para que o que faço não seja falso. Não pretendo chantajear ninguém com este projeto: empreendi-o porque sou um hartista. «Hartista» é um conceito que Bobo Lafragua e eu acunhados para dar dignidade ao ofício criativo mais congruente do nosso século: o “hexcesso”. (HERBERT, 2011, p. 173).

<sup>106</sup> algo como um amigo imaginário, um Frankenstein psicológico armado com traços de quase todos os homens que amo (HERBERT, 2011, p. 174).

livro. Porém, no final das contas, os registros só mostram destroços que nos fazem ter mais dúvidas que respostas. Inclusive, a respeito da própria existência de seu livro vermelho, o narrador diz: “*Carezco del diario que se menciona y no recuerdo nada de lo que se habría escrito en él. O lo extravié durante los días de mi convalecencia o no existió: es otra alucinación*” (HERBERT, 2011, p.171)<sup>107</sup>.

Já em *Casablanca la bella*, a problemática da relação entre memória e esquecimento apresenta outra perspectiva que, inclusive, coloca-o em uma espécie de contracorrente da literatura contemporânea: a dificuldade de esquecer, o apego a uma tradição e a incompreensão do passar do tempo. Sobre isso, é interessante pensar nas ideias apresentadas pela pesquisadora Juanita C. Aristizábal, em seu livro “*Fernando Vallejo a contracorriente*” (2015). Ela considera esses aspectos, presentes tanto no narrador de *Casablanca la bella* como no discurso de Vallejo de um modo geral, uma escrita do regresso. Os narradores de Vallejo apresentam uma postura que, de acordo com ela, diferem da produção literária contemporânea, no sentido de que exclui a voz das minorias, questão muito cara à produção literária hoje. Em suas palavras:

*En una época en la que hablamos de la inclusión de la voz de las minorías en el panorama cultural y literario, cuando el discurso patriarcal ha sido cuestionado por la crítica feminista ya por más de cuatro décadas y reevaluaciones de corrientes críticas como el post-estructuralismo han abogado por reflexiones sobre dimensiones éticas de la literatura. ¿Cómo aproximarse a un proyecto literario que deliberadamente se formula a contracorriente de todo lo anterior? ¿Qué hacer con una obra a simple vista reaccionaria que parece tan problemática desde el punto de vista ético?* (ARISTIZÁBAL. 2015, p. 13)<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> “Não tenho o diário mencionado e não lembro nada do que seria escrito nele. Ou foi extraviado durante os dias de minha convalescência ou não existiu: é outra alucinação” (HERBERT, 2011, p.171).

<sup>108</sup> Em uma época em que falamos da inclusão da voz das minorias no panorama cultural e literário, quando o discurso patriarcal tem sido questionado pela crítica feminista por mais de quatro décadas e reavaliações de correntes críticas como o pós-estruturalismo tem advogado por reflexões sobre dimensões éticas da literatura. Como se aproximar a um projeto literário que deliberadamente se formula na contracorrente de todo o anterior? O que fazer com uma obra à primeira vista reacionária que parece tão problemática do ponto de vista ético? (ARISTIZÁBAL. 2015, p. 13).

O eixo da proposta de Aristizábal se centra na questão do diálogo dos narradores de Vallejo com a problemática da modernidade latino-americana, sobretudo da modernidade colombiana, em cujo país o movimento literário surgiu primeiro, no que tange à América Latina. Assim, de certo modo, para a pesquisadora colombiana torna-se necessário refletir sobre a noção de transgressão a partir de sua obra, ainda mais pensando no contexto pós-moderno em que essa ideia se tornou um mecanismo esgotado. Vallejo, na contramão do que se vem fazendo hoje enquanto proposta literária, dialoga com os decadentistas do final do século XIX (cuja relação com o progresso era complexa e contraditória), para posicionar-se como um crítico radical a respeito das ilusões do progresso latino-americano. Assim, seria possível pensar que, de alguma maneira, é verossímil sua crítica violenta aos pobres e menos favorecidos, assim como a própria construção do seu discurso erudito.

A vontade de permanecer, de ir contra as mudanças e contra a passagem do tempo, é possível observar no seguinte trecho:

*Casablanca no es una ciudad, es una casa: blanca como su nombre lo indica, con puertas y ventanas de color café y una palmera en el centro de un antejardín verde verde. Y así ha sido siempre y así siempre será, incambiada, incambiable, como el loquito de arriba, el que dijo: «Yo soy el que soy». Yo también. Yo soy el que soy.* (VALLEJO, 2013, p. 11)<sup>109</sup>.

Corroborando a leitura feita por Aristizábal, lemos que a vontade de permanecer dos narradores de Vallejo, sobretudo do narrador de *Casablanca la bella*, se estabelece como uma postura de coerência radical, de modo que esses narradores se posicionam como uma espécie de pilar fixo na crítica das mudanças e da noção de progresso que têm levado o país em direção ao abismo.

---

<sup>109</sup> Casablanca não é uma cidade, é uma casa: branca como seu nome indica, com portas e janelas de cor café e uma palmeira no centro de um jardim verde verde. E assim sempre foi e assim sempre será, intocada, imutável, como o doidinho lá de cima, o que disse: «Eu sou o que sou». Eu também. Eu sou o que sou. (VALLEJO, 2013, p. 11).

Ao relacionar o discurso de Vallejo com os escritores malditos do final do século XIX, Aristizábal (2015) traz também à tona a figura do *dandy*. Por mais que os protagonistas das obras do escritor colombiano sempre retornem ao país e se coloquem do lado da tradição e distanciados do tempo presente com o qual se chocam, por outro lado, é bem visível a vontade desses narradores de perambular pelas ruas e se deparar com o lado obscuro de sua cidade natal.

*Salí de nuevo a la calle, cerré la casa con sus siete llaves y caminé hasta la Avenida Nutibara. [...] ¿Discotecas en mi barrio de Laureles, el más decente, el más calmado, el más chic?*

*— Decente y calmado fue, y chic, y suyo: ya no más, I te missa est. El tiempo no retrocede. Pasado que se volvió presente es como un inodoro que se vació.* (VALLEJO, 2013, p.16)<sup>110</sup>.

A busca do velho de se conciliar com a realidade presente com a qual está lidando no momento da narração é materializada na reconstrução de Casablanca da mesma forma que a impossibilidade de pensar e planejar essa construção, visto os problemas que vão se apresentando ao longo da reforma, mostra-se como a metáfora desse fracasso de sua empresa. O presente e o progresso também são âmbitos que se apresentam como violências para esse narrador.

Como propusemos no início desta seção, procuramos refletir, a partir do *corpus*, sobre alguns dos recursos expressivos usados na composição das obras e que são característicos do Novo Realismo, como o *fait divers*, o *kitsch*, a escrita performática, além de demonstrar as figurações do tempo e da memória, sobretudo aliados ao trauma e ao sofrimento, de modo que os artistas do Novo Realismo possam, em suas respectivas obras, estabelecer relações mais complexas e viscerais acerca do homem, seu entorno e de seu lugar em um mundo pautado pela ameaça constante da violência que assume um caráter

---

<sup>110</sup> Saí para a rua de novo, fechei a casa com suas sete chaves e caminhei até a Avenida Nutibara. [...] Discotecas no meu bairro de Laureles, o mais decente, mais calmo, o mais chic? — Decente e calmo, foi, e chic, e seu: já, não, *I te missa est*. O tempo não retrocede. Passado que se tornou presente é como um sanitário que foi esvaziado. (VALLEJO, 2013, p. 16).

perturbador e sempre à espreita, cada vez mais perto de nós. Além disso, esses autores mostram tanto a necessidade como a asfixia de se viver um dia após o outro, convivendo, não de forma pacífica, com essa ameaça iminente.

### 3 POSSIBILIDADES DE LEITURA DAS OBRAS DO NOVO REALISMO

Na seção 1 deste trabalho buscamos estabelecer os fundamentos teóricos que nos têm guiado ao longo das análises realizadas especialmente na seção 2. Procuramos discorrer sobre o que é o Novo Realismo, como ele é concebido não só em relação às produções literárias brasileiras no que tange ao cenário contemporâneo, mas também incluindo a América hispânica, sobretudo países afetados sobremaneira pela violência urbana, como o México e a Colômbia. Nossas análises até o momento discutiram os recursos estilísticos mais usados, como o *fait divers*, o *kitsch* e a linguagem performática. Tais recursos colocaram em evidência as construções das obras e as preocupações dos narradores frente aos cenários ameaçadores de medo e horror com que lidamos todos os dias.

Nesta última seção, ao propormos as possibilidades de leitura das obras do Novo Realismo, pretendemos discutir o lugar de onde falam os narradores e suas relações conflituosas com o presente e com o mundo em que se veem obrigados a viver. É partindo dessa relação das experiências traumáticas e das reflexões que elas propiciam que as obras do Novo Realismo causam um choque no leitor contemporâneo e o provoca a respeito da realidade em que vive.

#### 3.1 Questões estéticas: contextos sociopolítico e cultural

Em seu livro *Realismo e violência na literatura contemporânea* (2015), o pesquisador Fábio Mendes questiona de “que maneira o novo Realismo poderia ter se ajustado à experiência urbana brasileira, da segunda metade do século XX e início do XXI?” (MENDES, 2015, p. 65). A fim de responder essa pergunta, ele recorre a distintos teóricos que pensam a literatura contemporânea no Brasil, como Antônio Pita, Tânia Pellegrini, Beatriz Resende, Michele Salles etc.

chegando à resposta de que o Realismo representativo foi insuficiente, no século XX, para representar a realidade e transformar em arte o discurso e não apenas em uma fotografia ou ensaio científico.

Mendes menciona o período do regime militar como o responsável por sufocar a cultura brasileira por vinte anos. Posteriormente, o modelo cartesiano, que nunca foi de todo aceito pelos autores brasileiros, foi colocado em xeque – interferindo, igualmente, no desenvolvimento artístico do país.

Retomando as ideias de Tânia Pellegrini, presentes no artigo *Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?* Mendes considera que a ficção contemporânea é aquela produzida a partir da década de 1970. Nesse período, surge o Neorealismo jornalístico, a literatura brutalista (segundo termo de Alfredo Bosi cunhado em 1975).

Os avanços tecnológicos e da indústria cultural, convivendo ao lado de um cenário de desigualdades sociais e econômicas, favoreceram para que tanto os traços formais, como as mudanças de estilo e de conteúdos fossem estabelecidas pela literatura brasileira. Segundo Mendes (2015, p.66): “A cultura e a literatura brasileira se renderam a uma articulação global, em detrimento da dimensão nacional, fixada pela legitimação da lógica da mercadoria [...]. A produção cultural e literária atesta as contradições que se operam na sociedade”. Podemos considerar que essa sociedade impregnada de contrastes se torna a base das obras do Novo Realismo. Com a redemocratização do país, as produções literárias brasileiras buscaram um novo rumo,

dentro de um processo impulsionado pela abundância de informações, por uma nova relação com o tempo e o espaço, com a multiplicação de estímulos e referências reais, imaginárias e simbólicas, com a proliferação de imagens e simulacros, de novas tecnologias (novas plataformas de visibilidade da escrita) tendo como consequência a dimensão híbrida da prosa, resultante da interação entre literatura e outros meios de comunicação, principalmente entre meios visuais, como fotografia, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral... (MENDES, 2015, p. 67).

Nesse sentido, podemos pensar no processo de revezamento das pessoas do discurso que Giannetti faz em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, nos recortes, nos fragmentos que compõem tanto o texto de Herbert como de Vallejo, como recursos próprios do cinema.

A redemocratização foi outra influência à inserção de diversos temas nas produções literárias como, por exemplo, a questão das minorias, das drogas e da AIDS. Além disso, a literatura brasileira pós década de 1990 também incorporou o uso das novas tecnologias, o apelo ao *pastiche* e a retomada por meio dele dos clichês melodramáticos, do romance policial e da pornografia. Sobre a geração 00, Schøllhammer (2009, p.50) observa que os artistas pertencentes a ela teriam rompido definitivamente com o mito da cordialidade, ou seja, da não violência brasileira, e com a figura da malandragem.

Mendes considera que o Novo Realismo apresenta formas variadas de残酷, “expressa na convivência simbólica entre civilização e barbárie, por mais controversos que sejam esses termos, no trânsito literário por espaços de exclusão” (2015, p.73). A esse respeito, Tânia Pellegrini, no artigo “De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro: Estudos de literatura brasileira contemporânea”, afirma:

Fragmentação e estilização, colagem e montagem, heranças modernistas, grosso modo tidas como resultado da famosa crise e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas delas bastante antigas, num conjunto a que se poderia chamar de “realismo refratado”, compondo uma nova totalidade, assim traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, abandono do campo, empobrecimento das classes médias, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditório de elementos, gerido por uma concepção política neoliberal e integrado na globalização econômica. (PELLEGRINI, 2007, 138-139).

Portanto, nas produções literárias contemporâneas, a violência não deixa espaço para a positividade, o ambiente é tomado pela ameaça e pela perversidade que transborda no espaço público e invade o privado. As três obras

que compõem o *corpus*, se por um lado evidenciam essa violência em seus diferentes âmbitos do espaço público, da mesma maneira, mostram como contamina o espaço privado e as consequências disso nos sujeitos contemporâneos.

Em relação à literatura colombiana, é interessante retomar as ideias da pesquisadora Luz Mery Giraldo, por meio de seu livro *Búsqueda de un nuevo canon* (2000), em que ela, a fim de fazer um panorama da literatura colombiana contemporânea, subdivide-a em três momentos fundamentais: transição, ruptura e final do século, mostrando que o momento de transição identifica e define aqueles escritores contemporâneos a García Márquez, que exploravam, por meio de escritas inovadoras, a vida nas cidades e tudo o que é relacionado ao imaginário urbano, além das diversas relações entre história e ficção e as distintas formas de representar. De acordo com a pesquisadora, o cenário não é apenas um tópico, mas se transforma em uma concepção de mundo formalizada na escrita; o cenário social não se trata de um problema de classes, mas de uma complexidade sociológica e emocional; e a história não é um tema, mas se transforma em um chamado à reflexão, tanto ao conhecimento do passado como a uma postura diante do mundo.

As cidades predominantemente retratadas pelos romances colombianos são Bogotá, Medellín e Cali. Sobre isso, a pesquisadora Gina Ponce de León (2011) considera que esses territórios, quando nomeados na narrativa, transcendem sua localidade para um espaço histórico e cultural. Haveria nessa valorização, de acordo com Ponce de León, uma correspondência entre as cidades e os colombianos como afetados pelas transformações socioculturais ao longo da história.

Durante a década de 1980, Giraldo nota outra mudança e necessidade de renovação na literatura colombiana. Segundo a pesquisadora, nesse segundo momento, há um distanciamento da temática regional – com a ampliação da representação do espaço urbano – e da finalidade de retratar puramente um

aspecto histórico, sendo enfatizada a importância de uma dinâmica experimental com a linguagem. Em suas palavras:

*En el regodeo con la palabra y sin perder de vista lo nacional, lo urbano y lo contemporáneo, algunos autores orientaron sus preocupaciones y sus temas hacia un discurso de sensibilidad crítica y de formalización lúdica, dando lugar a una narrativa de ruptura. (GIRALDO, 2000, s/p)<sup>111</sup>.*

Esses escritores são reconhecidos como contestadores e recorrem à ironia, ao erotismo, à irreverência, conservando essa postura até o final do século. Dentre eles está Fernando Vallejo: em seus livros podemos notar, além dos aspectos mencionados neste parágrafo, uma relação profunda com a história, com as impressões do sujeito e a preocupação com o presente.

Os escritores do final do século configuram uma maneira de escrever caracterizada por um retorno a modos narrativos convencionais – como a narrativa linear, tempo e espaço definidos, personagens com biografias definidas. O retorno a essa prosa balzaquiana, acontece, sobretudo, pela preferência a temas cotidianos – relações amorosas, familiares, sociais – à violência urbana, a técnicas narrativas próximas dos mecanismos policiais e jornalísticos, sendo que, em alguns casos, retornam ao mistério e ao suspense, retratando casos policiais.

Ponce de León, ao estudar as narrativas colombianas da segunda metade do século XX, aponta como traço distintivo o fato de que os escritores pertencentes a esse momento passaram a colocar os seus leitores em primeiro plano. De acordo com a teórica, o ofício literário na pós-modernidade está marcado pela preocupação com a realidade do receptor e “*debe analizar la realidad para mostrársele al receptor desde un punto de vista crítico y al mismo tiempo original*” (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 27)<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup>No deleite para com a palavra e sem perder de vista o nacional, o urbano e o contemporâneo, alguns autores orientaram suas preocupações e seus temas para um discurso de sensibilidade crítica e de formalização lúdica, dando lugar a uma narrativa de ruptura. (GIRALDO, 1998, s/p).

<sup>112</sup> deve analisar a realidade para mostrar ao receptor um ponto de vista crítico e ao mesmo tempo original. (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 27).

Ponce de León assinala, ainda, algumas características observadas na grande maioria das narrativas colombianas a que denomina como “narrativa pós-moderna”, a saber: a brevidade da narrativa e uma imensa preocupação pelo resgate dos aspectos históricos referentes à violência vivenciada por esses autores e que os afetaram de alguma forma. A pesquisadora considera isso um esforço para que esses acontecimentos violentos não sejam esquecidos. No entanto, diferentemente das narrativas modernas, em que a finalidade maior se aproximava de uma espécie de recuperação de arquivos, especialmente a respeito da violência, as narrativas pós-modernas apresentam um posicionamento do autor sobre a realidade que o cerca. Nas palavras da pesquisadora, a narrativa pós-moderna “*va [...] a la interpretación inmediata de una variedad de contextos que se han recopilado en el mismo presente que vive el escritor y el receptor*” (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 31)<sup>113</sup>. A ideia seria entender o presente e o homem nessa condição de produto de uma determinada época e espaço.

Além disso, Ponce de León observa, na narrativa colombiana pós-moderna, características como a ironia, a paródia, o suspense, o humor, além de uma recorrência àqueles temas marginalizados na modernidade como a homossexualidade, a mulher dominada em uma sociedade machista, o estupro e as crenças supersticiosas. Todos esses temas são retomados de maneira mais livre, ou seja, não são usados para uma função moralizante. Isso poderia colocar em evidência mais uma vez o caráter subversivo (e até violento) da pós-modernidade em sua luta contra os paradigmas tradicionais totalitários.

O pesquisador Jaime Alejandro Rodríguez, no livro *Posmodernidad, literatura y otras yerbas* (2000) acrescenta um traço da narrativa pós-moderna colombiana ao afirmar que essa apresenta uma visão apocalíptica da realidade. Os escritores vão conseguir esse efeito ao extremar o uso de certos recursos

---

<sup>113</sup>vai [...] à interpretação imediata de uma variedade de contextos que foram recompilados no mesmo presente em que vive o escritor e o receptor. (PONCE DE LEÓN, 2011, p. 31).

retóricos como jogos de linguagem, paródia ou ironia. Dessa forma, podemos considerar que a obra veicula a consciência de que a realidade se configura como uma aventura impossível, condenando-nos à repetição, à fragmentação, ao fracasso, à obra eternamente inacabada e, por conseguinte, eternamente reiniciada.

Notamos, portanto, que a literatura colombiana, está composta, na atualidade, por uma grande variedade de propostas e essa diversidade mostra certas mudanças de olhar, de impressões e de estética. Essas noções se movem em distintas direções impulsionadas por um desejo de modernização e validação de uma nova linguagem que possa abarcar a nova realidade, por meio da transgressão de certas convenções literárias, além de se misturar diferentes registros, diferentes níveis culturais e diferentes manifestações artísticas, cobrando do leitor uma ampliação de suas competências de leituras e uma mudança de atitude que seja mais atenta.

Os autores pós-modernos não estão interessados em apontar caminhos ou questionar sobre a existência, mas afirmar sobre o que esse indivíduo é e em que realidade ele se encontra. Em relação ao México, é imprescindível, ao discutir sobre as produções literárias contemporâneas relacionadas à violência, falar sobre o fenômeno da *Literatura do Norte*.

No capítulo *Otra mirada a la literatura del norte*, parte do livro *Miradas convergentes: ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos* (2014), a pesquisadora Diana Palaversich demonstra que o *boom* do fenômeno, que no México se convencionou chamar *Literatura del Norte*, é recente no cenário do país, datando da última década do século XX com a publicação de cinco obras. Estas são: *Un asesino solitario* (1999), de Élmer Mendoza, o principal expoente do gênero; *Santa María del circo* (1998), de David Toscano; *Tierra de Nadie* (1999) de Eduardo Antonio Parra; *Estrella de la calle sexta* (2000), de Luis Humberto Crosthwaite; e *Nadie me verá llorar* (1999), de Cristina Rivera Garza – considerada por Carlos Fuentes como uma das mais notáveis em língua castelhana do fim do século.

O termo *Literatura del Norte* ou *Narrativa del Norte* foi estabelecido em 2001, quando o escritor Eduardo Antonio Parra publicou o artigo *Notas sobre la nueva narrativa del norte* em que se propôs a fazer um panorama da literatura produzida na região. Afirma Parra (2001, s/p):

*¿de qué escriben los norteños? ¿Existe realmente una narrativa del norte de México? ¿Cuenta con un lenguaje particular? ¿Sus temas son reflejo de un determinado imaginario colectivo o de experiencias específicas de esa región? Buscando las respuestas en los libros escritos por críticos se pensaría que sí existe una narrativa del norte, determinada básicamente por los accidentes geográficos: a finales de los años ochenta se le denominó la “narrativa del desierto” [...] Es claro que el concepto “narrativa del desierto” resulta insuficiente para designar la obra de estos autores y la de los que les siguieron, así como el término “narrativa fronteriza”, que pretendió usarse después, también lo es. El norte de México no es simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y del centro; y de una mitología religiosa “tan lejos de Dios” que se manifiesta en la adoración a santones regionales como la Santa de Cabora (Chihuahua), Juan Soldado (Baja California), el Niño Fidencio (Nuevo León) y Malverde (el “santo” de los narcotraficantes sinaloenses)<sup>114</sup>.*

De modo geral, a literatura do norte se refere a uma zona classificada de desértica, distante, desolada, agreste, fronteiriça e violenta. O distanciamento pode ser lido tanto literal como metaforicamente, uma vez que o norte do México

---

<sup>114</sup>sobre o que os nortistas escrevem? Existe realmente uma narrativa do norte do México? Conta com uma linguagem particular? Seus temas são reflexo de um determinado imaginário coletivo ou de experiências específicas dessa região? Buscando as respostas nos livros escritos por críticos se pensaria que, sim, existe uma narrativa do norte, determinada basicamente pelos accidentes geográficos: no final dos anos oitenta se denominou a “narrativa do deserto” [...]. É claro que o conceito “narrativa do deserto” resulta insuficiente para designar a obra destes autores e as obras daqueles que os seguiram, assim como o termo “narrativa fronteiriça”, que se pretendeu usar depois, também, o é. O norte do México não é simples geografia: nele tem um devenir muito diferente daquele registrado na história do resto do país; uma maneira de pensar, de atuar, de sentir e de falar derivadas desse mesmo devenir e da luta constante contra o meio e contra a cultura dos gringos, estranha e absorvente. Derivadas também do rechaço ao poder central; da convivência com as constantes ondas de migrantes dos estados do sul e do centro; e de uma mitologia religiosa “tão longe de Deus” que se manifesta na adoração a santos regionais como la Santa de Cabora (Chihuahua), Juan Soldado (Baja California), el Niño Fidencio (Nuevo León) e Malverde (o “santo” dos narcotraficantes sinaloenses).

é considerado uma zona distanciada do mundo ordenado. De todos as formas, surgiram os primeiros escritores nortenhos que buscaram trabalhar justamente em favor de suas próprias identidades, de narrar suas histórias e estabelecer suas memórias, deixando como legado o caminho que outros trilhariam depois deles, de maneira tal que pouco a pouco conseguiram estabelecer suas vozes. Este início foi pautado pela influência indigenista do México pós-revolucionário, mas essa vertente foi abandonada ao final da década de 1970 para se aproximarem de uma imagem mais moderna surgida no final na década de 1940 e começo de 1950: o *pachuco*<sup>115</sup>. Assim, os escritores começam a jogar tanto com os espaços como com as formas para criar pontes entre as culturas que permitiam transitar livremente entre um lado e outro.

É desta maneira que a literatura do norte começa a se consolidar e mais autores começam a escrever. Alguns seguiram mantendo o discurso de cunho nacionalista, mas outros começaram a criar um discurso de cunho direcionado ao pós-moderno.

A característica mais marcante das produções literárias do Norte é a relação direta entre produção cultural e entorno. Assim, os escritores do norte reinventam seus espaços, priorizam o cotidiano, mas sem cair no *costumbrismo* próprio do século XIX. Trata-se de uma literatura que serve ao mesmo tempo para rir, para violentar, para ofender e para recriar e construir uma história própria. Desse modo, o espaço urbano, nessas obras, converte-se em um personagem que

*da cuenta del momento histórico actual, mediante un discurso no necesariamente textual, pues también incluye el graffiti, las pintas callejeras, letreros, espectaculares” [...] Se escriben crónicas urbanas, muchas veces caóticas, otras dramáticas y casi siempre irónicas, donde se puede leer en parte o en su totalidad la identidad de los que*

---

<sup>115</sup> Jovem de origem mexicana, de classe social baixa, que vivia nas cidades do sul dos Estados Unidos na década de 1950 e que se caracterizava por defender sua identidade como grupo social frente aos costumes norte-americanos.

*lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten.*  
(Herraiz, 2014, p. 127)<sup>116</sup>.

O espaço urbano adota, então, uma lógica do excesso: de informação, de imagens, de individualismo. Transformando-se, dessa forma, em cidades mais complexas e impessoais. Por conseguinte, o desafio da arte consiste em evitar que os receptores caiam na apatia e no automatismo e o adormecimento dos sentidos.

Herraiz (2014) pontua que se apenas vermos os âmbitos temático e nominal, a Literatura do Norte tem apenas três décadas de existência. Sua denominação é resultado da reestruturação do campo literário no México devido à globalização, quando, pelo reforço das indústrias culturais, começaram a surgir as editoras de renome na Ibero-América. Foi uma época propícia para novas estratégias de difusão artística, pois, a globalização visava uma reestruturação em nível mundial e permitiu aos novos escritores sonharem em superar os seus antecessores. Portanto, no final da década de 1980 e início de 1990 “representó, para una buena parte de los creadores jóvenes latinoamericanos, fantasear con la idea de poder cambiar Macondo por McOndo” (HERRAIZ, 2014, p. 131)<sup>117</sup>.

Nessa época, o norte do México foi visto como o laboratório da pós-modernidade. Falava-se de imigração, de heterogeneidade cultural, da desigualdade, da fronteira como metáfora e da materialização do espaço marginal, do deserto como símbolo da ausência de significação. Tal período marcou-se por meio de uma perseguição à novidade. A *Literatura do norte*, então, se firmou no cenário mexicano, tornando-se rentável, vendendo-se como novidades de exploração formal, polêmicas literárias, temas vanguardistas. Em

---

<sup>116</sup> compreende o momento histórico atual, mediante um discurso não necessariamente textual, pois também inclui o grafite, as pichações, os outdoors” [...]. São produzidas crônicas urbanas, muitas vezes caóticas, outras dramáticas e quase sempre irônicas, em que podem ser lidas, em parte ou na totalidade, a identidade dos que as ocupam, as relações que mantêm e a história que compartilham. (HERRAIZ, 2014, p. 127

<sup>117</sup>representou, para boa parte dos criadores jovens latino-americanos, fantasiar com a ideia de poder substituir “Macondo” por “McOndo”.

resumo: essa arte consolidou-se como a renovação da literatura latino-americana.

O *boom* da *Literatura do norte*, entretanto, causou efeitos contrários aos esperados. Por um lado, democratizou-se o mercado editorial e permitiu-se que um número cada vez maior de autores pudesse publicar e se projetar fora de suas regiões. Por outro, associou-se de maneira excessiva ao tema da violência –resultando, pode-se considerar, numa visão reducionista a respeito dessas produções literárias.

O ato de se projetar além de suas próprias regiões contribuiu para que a narrativa do norte sofresse um processo de desterritorialização, ao ponto de colocar em dúvida a própria definição de “norte”. Muitos autores e críticos acreditavam que o lugar de nascimento dos escritores era fundamental para estabelecer a literatura *norteña*, ao passo que outros autores e críticos defendiam que o importante era a temática das produções, assim como o tratamento com a linguagem. Junto a essa polêmica, surgiu outra: a da recepção dessas obras no cenário mexicano, pois, se a *Literatura do norte* teve boa repercussão fora do México, dentro do país irritou o *establishment* cultural, “*es decir, [...] críticos y periodistas de revistas y suplementos culturales de la prensa capitalina*” (PALAVERSICH, 2014, p. 20)<sup>118</sup> que concebiam as produções literárias do norte como “literatura de província”, além de rejeitar as forças dos mercados que atuavam na promoção dessas obras excessivamente. Nas palavras da pesquisadora Palaversich (2014, p. 26):

*Entendidos en un contexto histórico continental más amplio, dichos debates y prejuicios respecto a la relación siempre ambigua entre la periferia y el centro, la literatura regional y la literatura urbana-canónica [...] representan ecos contemporáneos del viejo conflicto entre la civilización y la barbarie, entre los escritores regionalistas y los universalistas, los telúricos y los cosmopolitas, o en el contexto*

---

<sup>118</sup>ou seja, [...] críticos e jornalistas de revistas e suplementos culturais da imprensa da capital (PALAVERSICH, 2014, p. 20).

*mexicano, los Contemporáneos y la novela de la Revolución Mexicana*<sup>119</sup>.

Frente a isso, outro debate que se fez polêmico no México, sobre a literatura produzida no Norte, envolve os *norteños* e os *posnorteños*, resultado da busca de um lugar de onde fala essa literatura, seja o lugar físico ou metafórico. O próprio autor Julián Herbert escreveu um ensaio sobre essa questão intitulado *El Norte como fantasma* (2006) desmitificando o autor *norteño*, colocando-o como no centro da moda. O *norteño* para Herbert não é uma identidade, mas uma “profissão de fé”, uma ânsia de pertencimento a certas condutas, mitos e códigos. O estudioso, desse modo, aproxima-se dos que se denominam *posnorteños*: de acordo com estes, os *norteños* seriam os autores do norte nascidos na década de 1950 e 1960, enquanto os *posnorteños* são “os *new kids on the block, los jóvenes cool nacidos a partir de la década de los setenta*” (PALAVERSICH, 2014, p. 31)<sup>120</sup>. O termo *posnorteño*, que foi adotado por parte da academia e pelo jornalismo cultural, nasce a partir da publicação do conto *La condición Posnorteña*, de Carlos Velázquez, parte do seu livro *La biblia vaquera* (2008), estabelecendo-se como um golpe na tradição *norteña* a partir de uma postura “antiessencialista e iconoclasta” (PALAVERSICH, 2014, p. 32).

Dessa forma, se o termo *norteño* ainda é nebuloso, o *postnorteño* o é ainda mais, uma vez que não há uma poética do *posnorteño* que o sustente, e os discursos dos autores e acadêmicos que o abraçaram ainda é permeado de contradições. Assim, Palaversich conclui que o mais sensato a se fazer até o momento é considerar o termo como uma brincadeira, pois a divisão entre *norteños* e *posnorteños* – sendo ambos divididos por gerações e os primeiros considerados autores retrógrados, criadores de uma narrativa regional e de

---

<sup>119</sup> Entendidos em um contexto histórico continental mais amplo, tais debates e preconceitos a respeito da relação sempre ambígua entre a periferia e o centro, a literatura regional e a literatura urbana-canônica [...] representam ecos contemporâneos do velho conflito entre a civilização e a barbárie, entre os escritores regionalistas e os universalistas, os telúricos e os cosmopolitas, ou, no contexto mexicano, os Contemporâneos e o romance da Revolução Mexicana.

<sup>120</sup> os *new kids on the block*, os jovens *cools* nascidos a partir da década de setenta (PALAVERSICH, 2014, p. 31).

cunho violento e comercial, enquanto os segundos seriam inovadores, globais e pós-modernos – é falsa. Basta observar mais atentamente as produções literárias do norte do México para se entender a diversidade de temas, tratamentos com a linguagem, estilos e gêneros. A diferença entre eles não se encontra na narrativa produzida, mas está na postura que os supostos *norteños* e *posnorteños* adotam a respeito da identidade regional e da relação com o poder cultural do país.

### **3.2 O intelectual e o espaço público: impasses e idiossincrasias**

No *corpus* selecionado, notamos a preocupação, por parte dos autores, em retratar narradores personagens que, ao sofrerem uma experiência traumática, assim como ao procurarem se adaptar ao novo entorno que lhes surge a partir do trauma, tentam lutar contra ele, porém sempre fazendo uma reflexão sobre a nova realidade imposta e sobre o impacto dessa experiência traumática diante daquilo que os constituem como seres e diante das referências fugazes por meio das quais se moldaram. Tratam-se de narradores intelectuais, especialmente se pensamos no embate existencialista entre o intelectual engajado e a sua experiência no mundo enquanto indivíduo, entre aquele que busca pensar a sociedade de que faz parte, mas sofre como ser humano na tentativa de viver nesse mundo sobre o qual reflete, chegando a sentir a náusea, segundo Sartre, ou vivenciar o absurdo, nos termos da filosofia de Camus. Norberto Bobbio (1997), em seu livro *Os intelectuais e o poder*, problematiza a ideia dessa figura que, de acordo com ele:

Hoje, chamam-se intelectuais aqueles que em outros tempos foram chamados de sábios, doutos, *philosophes*, literatos, *gens de lettre*, ou mais simplesmente escritores [...] Embora com nomes diversos, os intelectuais sempre existiram, pois sempre existiu em todas as sociedades [...] o poder ideológico, que se exerce [...] sobre as mentes pela produção e transmissão de ideias, de símbolos, de visões do mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra [...]. Toda sociedade tem os seus detentores do poder ideológico, cuja função

muda de sociedade para sociedade, de época para época, cambiante sendo também as relações, ora de contraposição, ora de aliança, que eles mantêm com os demais poderes. (BOBBIO, 1997, p. 11).

Bobbio (1997) coloca em questão dois pontos interessantes em seu livro: primeiro evidencia uma postura intelectual que se relaciona com a detenção do poder ideológico de uma figura que tem como dever transmitir conhecimento. Segundo, aponta o intelectual como mediador, “cujo método de ação é o diálogo racional, no qual os dois interlocutores discutem, apresentando, um ao outro, argumentos raciocinados, e cuja virtude essencial é a tolerância” (BOBBIO, 1997, p. 16). No entanto, atualmente, a trajetória dos narradores do *corpus* literário colocam em xeque a posição do intelectual, ao trazer suas respectivas experiências traumáticas no embate com seus respectivos reais, colocando em evidência a ideia da falta de sentido e da consciência em pensar um mundo incompreensível que o torna mais absurdo para esses mesmos pensadores, ou seja, dar-se conta de tal irracionalidade não torna os narradores mais sábios, apenas conscientes.

Os narradores do nosso *corpus* literário podem ser vistos como intelectuais, uma vez que, a partir de um lugar privilegiado (a jornalista Cristina, o escritor Julián e o velho gramático ou escritor Fernando), buscam narrar suas respectivas experiências e registrá-las, tornando o produto desse registro um veículo de transmissão de vivências.

Em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, Cristina, como já mencionado, possui como profissão relatar fatos, noticiá-los, o que pressupõe a ideia de um engajamento direto com o seu entorno. Entretanto, este conhecimento se apresenta insuficiente e distanciado do seu próprio mundo, haja vista que, ao presenciar a morte de Doca, todo seu conhecimento não é capaz de sistematizar o choque sofrido. Então, quem é essa jornalista, protegida em seu duplex na zona sul, que lida com o mundo, porém não se afeta por ele até presenciar diretamente uma morte violenta? Para se reconciliar com o mundo que a cerca — o que não termina em uma reconciliação passiva —, a protagonista

precisa passar por um processo de autocentramento e, a partir de si mesma, fazer-se caber no novo cenário que se revela, este pautado pelo medo e pelas ameaças constantes de violências que tomam conta de todo o ambiente. Uma construção importante, que remete exteriormente ao que a protagonista vive internamente, é a Central do Tédio, conforme é possível observar no seguinte fragmento:

Nas ruínas a rotina jamais nos persegue, não, nunca, como um apêndice indesejado de consciência, não se enrosca em nossos pescoços por baixo de um terno bem cortado. A Central do Tédio informa: lá atrás [...] não havia tempo para esperarmos mais do que isso. A Central do Tédio é como esses monumentos mais antigos da cidade, de onde anjos duros se atiram perpetuamente, cagados pelos pombos, seus panos de mármore picados pelos meninos. Seus anjos fingem que voam, fazem belos movimentos congelados com suas asas (GIANNETTI, 2007, p. 110).

A Central do Tédio é um lugar a que a narradora se remete sempre por meio de metáforas, não possui um espaço físico, o elo com a realidade mais uma vez é feito por meio de Baiano, pois este depende de onde o motorista estaciona sua Van para acontecer. Configura-se, também, por ser um ambiente móvel, uma espécie de “não-lugar”. Trata-se de uma reunião de pessoas, sem ambições ou desejos, de indivíduos nauseados, tomando emprestado o termo de Sartre, conscientes da falta de sentido do mundo. Desse modo, as pessoas se reúnem para evitar as responsabilidades perante suas próprias vidas.

No passado, o futuro ia cair do céu na hora certa para preencher o vácuo sublime de planos e perspectivas de que desfrutamos. [...] Antigamente era o tempo de se ter uma fé enorme e descontrolada, que fazíamos pousar em medo em cima das coisas erradas, nas quais mais ninguém acreditava, em que ninguém gostaria de crer porque a decepção seria devastadora se fracassassem. A Central do Tédio não condena a fé cega em projetos desesperados. Ainda que tudo seja apenas ruínas. (GIANNETTI, 2007, p.109).

Assim como Baiano, a Central do Tédio é uma espécie de interseção entre o real exterior e o interior da protagonista, o que nos faz retornar aos embates

do intelectual com o espaço público, como a relação imbricada do Novo Realismo entre o pessoal e o coletivo. A vida pessoal de Cristina em seus momentos mais cotidianos é inserida no cenário violento da cidade do Rio de Janeiro em que existem buracos que desaparecem com mendigos e pessoas desavisadas, ao mesmo tempo em que andam pessoas sem cabeça pelas ruas e fantasmas de meninos mortos que querem se tornar Erê<sup>121</sup>. De acordo com Carvalho (2010, p. 22):

Enfim, é estabelecida na narrativa uma tensão entre representações do individual e do coletivo, de maneira que, mesmo no menor ato cotidiano, se insinua a violência urbana, mas sempre mediada por essa separação – exceto no momento do trauma, em que a falta de mediação faz com que a repórter crie outra maneira de mediar: a alucinação paranoica.

Em *Canción de Tumba*, ao apresentar alguns fatos sobre si mesmo, o narrador, Favio Julián Herbert, é retratado como um homem de quase quarenta anos que completou o ensino superior e é escritor por profissão. Além disso, é vocalista de uma banda juvenil de rock, possui tendências suicidas e é viciado em drogas. Ele afirma ter tido sete mulheres e dois filhos: Jorge, de dezessete anos, e Arturo, de quinze. O terceiro filho, Leonardo, nasce apenas depois da morte da mãe. No entanto, no subcapítulo de número dois da segunda parte do livro, *La jirafa del ego*, Julián percebe um problema no seu documento de identidade: ali consta o nome Flavio. Sobre esse assunto, discorre o narrador:

*De niño me llamaba Favio Julián Herbert Chávez. Ahora me dicen en el registro civil de Chilpancingo que siempre no. El acta nueva difiere de la original en una letra: dice «Flavio», no sé si por maldad de mis papás o por error de los nuevos o los viejos burócratas. Con ese nombre, «Flavio», tuve que renovar mi pasaporte y mi credencial de elector. Así que todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata. El nombre que uso para realizar las acciones más elementales (sostener una cuchara, leer esta línea) es distinto del*

---

<sup>121</sup> No Candomblé, Erê é o intermediário entre a pessoa e o seu Orixá, é o aflorar da criança que cada um guarda dentro de si; reside no ponto exato entre a consciência da pessoa e a inconsciência do orixá. É por meio do Erê que o Orixá expressa a sua vontade, que o noviço aprende as coisas fundamentais do candomblé, como as danças e os ritos específicos do seu Orixá (disponível em: <https://ocandomble.com/2008/09/22/ere/>. Acesso em: 05 mai. 2019).

*nombre que uso para cruzar fronteras o elegir al presidente de mi país. Mi memoria es un letrero escrito a mano sobre cartón y apostado a las afueras de un aeropuerto equipado con Prodigy Móvil, Casa de Bolsa y tienda Sanborns: «Biembenidos a México». (HERBERT, 2011, p. 78)<sup>122</sup>.*

Do mesmo modo, além de todos os nomes falsos que sua mãe possuía quando prostituta, Guadalupe, ao ser internada no hospital, é registrada erradamente como “Guadalupe Charles”:

*La muerte de Guadalupe Chávez y de Marisela Acosta fue una versión en fast forward de sus vidas. En primer lugar, la terquedad: agonizó desde el amanecer hasta las once de la noche. En segundo lugar, la comedia de errores: tardaron ocho horas en entregarnos el cadáver porque, desde su primer ingreso al Hospital Universitario, un año atrás, alguien había escrito mal sus datos personales: la rebautizaron como Guadalupe «Charles». Nada fuera de lo común tratándose de mi familia. Tuvieron que hacer dos veces el certificado de defunción. ¿Qué mejor homenaje podría hacerle la burocracia mexicana a una prófuga de su propio nombre? En tercer lugar, el improposito, la socarronería y la violencia. (HERBERT, 2011, p. 213)<sup>123</sup>.*

Ambas as citações sobre o problema da identidade, colocam Julián e Guadalupe como estrangeiros de suas próprias constituições, como seres nacionais do país em que nasceram, desumanizando-os e colocando-os à margem de um sistema, de modo que para fazer parte, é necessário se

---

<sup>122</sup> De menino me chamava Favio Julián Herbert Chávez. Agora me dizem no cartório de Chilpancingo que, desde sempre, não. A ata nova difere da original em uma letra: diz «Flavio», não sei se por maldade dos meus pais ou por erro dos novos ou dos velhos burocratas. Com esse nome, «Flavio», tive que renovar meu passaporte e minha credencial de eleitor. Assim que todas as minhas recordações infantis vêm, fatalmente, com uma errata. O nome que uso para realizar as ações mais elementares (pegar uma colher, ler esta linha) é diferente do nome que uso para cruzar fronteiras ou escolher o presidente de meu país. Minha memória é um cartaz escrito à mão sobre papelão e colocado do lado de fora de um aeroporto equipado com *Prodigy Móvil*, Casa de Bolsa e loja *Sanborns*: «Benvindos ao México». (HERBERT, 2011, p. 78).

<sup>123</sup> A morte de Guadalupe Chávez e de Marisela Acosta foi uma versão em *fast forward* de suas vidas. Em primeiro lugar, a teimosia: agonizou desde o amanhecer até às onze da noite. Em segundo lugar, a comédia de erros: demoraram oito horas em nos entregar o cadáver porque, desde sua primeira entrada ao Hospital Universitário, um ano atrás, alguém havia escrito mal seus dados pessoais: a rebatizaram como Guadalupe «Charles». Nada fora do comum em se tratando de minha família. Tiveram que fazer duas vezes a certidão de óbito. Que melhor homenagem poderia ter feito a burocracia mexicana a uma fugitiva de seu próprio nome? Em terceiro lugar o improposito, a ironia e a violência. (HERBERT, 2011, p. 213).

despersonalizar. Julián marca bem a diferença quando coloca que suas memórias devem vir agora com uma errata, uma vez que o menino que povoa sua infância, na verdade é Flávio, e não Favio como se conhecia, desde sempre. Guadalupe, por sua vez, passou toda a vida inventando *personas* e fugindo de sua própria identidade. Demoraram, dessa forma, oito horas para liberarem o corpo morto da personagem devido a um erro documental, o que coloca o peso do sistema por sobre as histórias de ambos.

Outro ponto interessante sobre o lugar de intelectual que Julián ocupa é a comparação, a todo momento, do seu ofício de escritor com o de sua mãe: “*No hay que olvidar que soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes por escribir un libro*” (HERBERT, 2011, p. 42); “*Las tardes y mañanas laboraba (en mi habitual papel de mercenario o prostituta literaria) como escribano de una secta presidida por Carlos Slim*” (HERBERT, 2011, p. 171)<sup>124</sup>. Essa consciência do seu trabalho, e de onde vem o dinheiro que recebe, coloca-o ironicamente do lado do sistema e acomodado nessa situação. Ao mesmo tempo, usando das ferramentas recebidas por este mesmo sistema, Julián critica-o, apresentando o absurdo de sua situação enquanto ser pensante e indivíduo que precisa desse sistema para sobreviver, em todos os aspectos da sua vida. Ou seja, o mesmo sistema que o violenta repetidas vezes também é o que lhe dá subsistência, transformando a violência sofrida em um círculo vicioso.

Em *Casablanca la bella*, além da figura do próprio narrador, vários são os símbolos que remetem ao intelectual e seus embates. A casa, de certo modo, é um deles: de acordo com a pesquisadora colombiana Clemencia Ardila, em seu livro *Casas de ficción: estúdio simbólico de algunos textos narrativos* (1997), a figura da casa, especialmente a familiar, aparece como tema recorrente tanto na literatura universal quanto na de seu país e é retratada como símbolo de um leque de questões, podendo ser representada como o “*centro del mundo, como*

---

<sup>124</sup>Não podemos esquecer que sou uma puta: tenho uma bolsa, o governo mexicano me paga todo mês para escrever um livro (HERBERT, 2011, p. 42); De manhã e de tarde trabalhava(no meu habitual papel de mercenário ou prostituta literária) como um escrivão de uma seita presidida por Carlos Slim (HERBERT, 2011, p. 171).

representación de los seres amados, como elemento suscitador de enseñanzas, como ámbito sagrado, como metáfora de lo femenino, entre otras." (ARDILA, 1997, p. 23)<sup>125</sup>. À figura da casa está ligada a do *antejardín* que pode ser definido, especialmente na Colômbia, como uma área livre compreendida entre a linha de demarcação de uma rua e a linha de construção do edifício. Trata-se, pois, de um espaço que, sendo de responsabilidade do dono da propriedade, é de uso público. Portanto, a casa demarca o espaço privado do indivíduo. O *antejardín*, por sua vez, pode ser considerado como aquilo que sujeito, no caso, o narrador de Vallejo, tem de oferecer às pessoas. Assim, o narrador o descreve:

*volvamos al antejardín, en cuyo verde prado una mano sabia, antes de que yo naciera, entronizó en su centro la palmera. Es una palma real que, a la fecha, habiendo enterrado a montones, sigue creciendo, como un niño, hacia arriba, hacia el cielo, hacia Dios. [...] Para verle el penacho desde abajo a la soberbia palmera hay que echar la cabeza hacia atrás, en ángulo acimutal, con riesgo de irse uno de espaldas contra el duro suelo. Enmarcan el antejardín unas maticas verdes y rojas. Ah no, no lo enmarcan, digo mal, son una simple hilera que se extiende contra la fachada apoyándose en su cal blanca. Ahí descansan las pobres de estar paradas al sol y al agua dándole felicidad al que pasa. Es importante aclarar que a las maticas verdes las salpican moticas negras, que, si no, su verde se perdería en el del prado como un pleonasmo. ¿Y cómo se llaman las maticas verdes y rojas, las unas con moticas negras, las otras sin? ¿Novios? ¿Geranios? ¿Bifloras? Ni lo uno, ni lo otro ni lo otro. Se llaman «enmarcajardines». ¡Claro que el que vive en apartamento qué va a saber! Hoy en casa ya no vive nadie, Y menos con antejardín. O sí, yo, el dueño de Casablanca. (VALLEJO, 2013, p. 9)<sup>126</sup>.*

<sup>125</sup> centro do mundo, como representação dos seres amados, como elemento suscitador de lições, como âmbito sagrado, como metáfora do feminino, entre outras.(ARDILA, 1997, p. 23).

<sup>126</sup> voltemos ao *antejardín*, em cujo verde prado uma mão sábia, antes de que eu nascesse, entronizou em seu centro a palmeira. É uma palma real que até esta data, tendo enterrado um montão de gente, continua crescendo, como uma criança, para cima, para o céu, para Deus. [...] Para ver o penacho da soberba palmeira estando debaixo dela, temos que jogar a cabeça para trás, em ângulo azimutal, com risco de a gente cair de costas contra o chão duro. Demarcam o *antejardín* uns matinhos verdes e vermelhos. Ah não, não o demarcam, digo mal, são uma simples fileira que se estende contra a fachada se apoiando em sua cal branca. Aí descansam os pobres de estarem parados ao sol e à água dando felicidade a quem passa. É importante esclarecer que os matinhos verdes são salpicados por raminhas negras que, se não, seu verde se perderia no do prado como um pleonasmo. E como se chamam os matinhos verdes e vermelhos, uns com raminhas negras, outros sem? Noivos? Gerânicos? Bifloras? Nem um, nem outro nem outro. Chamam-se «enmarcajardines». Claro que quem vive em apartamento não sabe! Hoje ninguém mora em casa, e menos com *antejardín*. Ou sim, eu, o dono de Casablanca. (VALLEJO, 2013, p. 9).

Além da longa e carregada descrição a respeito desse espaço, notamos o foco na figura da palmeira, que poderia representar, assim como o símbolo da árvore remete à verticalização, a uma busca pelo sagrado. Também notamos a denominação simples dos *enmarc妖ardines* para as plantinhas que evitam que o verde da grama se perca no prado, o que nos leva a pensar que, se a casa para esse narrador representa a si próprio, ou um refúgio, sendo uma metáfora para o espaço privado, aquilo que ele guarda para si, o *antejardín*, como um espaço que se configura entre a casa e a rua, representa sua face pública, aquilo que ele quer mostrar, e que considera tão sagrado (a palmeira que se levanta em direção ao céu) quanto a sua própria casa, ao ponto de a demarcação entre essa face pública e privada ser algo muito simples e quase imperceptível, representada pelos detalhes negros nas plantas. Por último, o narrador acrescenta, “*O que que vai saber quem vive em apartamento!*”, ou seja, aqueles que não cultivam um *antejardín*. Continua: *Hoje ninguém mora em casa, e menos com antejardín* – daí, demarca-se uma posição existencial que está contra o que se vive em tempos atuais, uma sociedade que, conforme afirma Lipovestky, em “Espaço público e privado na pós-modernidade” (1993), se caracteriza pelo consumismo em massa, pelo hedonismo, pela indiferença política, por uma espiral de reivindicações imediatas, pelo narcisismo, pelo aumento da delinquência, da solidão, do estresse... Inclusive, ao comprar a casa e notar que ela se encontra destruída por dentro, o narrador reflete: «*Si una casa es bella sólo por fuera, por su antejardín y su fachada, lo es para el que pasa, no para el que vive adentro ¿sí o no?*», me iba diciendo<sup>127</sup>.

Como já foi discutido na seção 3.1 deste trabalho, o narrador decide reconstruir a casa, porém, vários obstáculos se interpõem, e, na busca pelos materiais necessários, o diálogo com as pessoas dos mercados e das lojas parece impossível. O outro se torna, para esse narrador, um estranho terrível, alguém que está para destruir o que ele tenta reerguer:

---

<sup>127</sup>«Se uma casa é bela só por fora, por seu *antejardín* e sua fachada, o é para quem, não para quem vive dentro, sim ou não?», eu ia me dizendo.

*Los de Makro, los de Home Center y los de Carrefour son unos pícaros sin fronteras, unas sabandijas transnacionales. Les voy a expropiar por decreto lo que tengan en Colombia y de paso a las iglesias para darles techo a los indigentes, no les vaya a dar por cagarse en mi *antejardín*. ¿Dios no se ocupa de ellos? Me ocupo yo. Curas no pienso fusilar. Pastores protestantes, o «evangélicos» como les dicen, sí: ni uno va a quedar. (VALLEJO, 2013, p. 47-48)<sup>128</sup>.*

A imagem formulada dos indigentes que defecam em seu *antejardín* perpassa toda a obra, repetindo-se com as mesmas palavras durante as reflexões do narrador:

*Las prepago son putas y los indigentes desechables, que con toda razón así se llaman. Lo que no destruyen lo empuercan, lo que no empuercan se lo roban, lo que no se roban lo dañan, son vándalos. Se cagan en los *antejardines*, y los medidores de agua de las casas, que tienen que estar en las aceras para que los lea el cobrador, se los roban para sacarles el cobre y vendérselo a los «reducidores», palabra de allá<sup>129</sup>.*

Esse movimento de que tudo o que o narrador constrói é destruído pelo outro se confirma no fim da obra, quando o leitor se dá conta de que a única maneira de restauração de Casablanca é fazendo dela um túmulo, pois no seu país nada permanece de pé, tudo é destruído pelas mudanças, pelos “descuidos de ninguém”, pelas pessoas corruptas que apenas buscam tirar vantagens das demais. Não é de surpreender que, dessa forma, a inauguração da casa ocorra por meio de uma reunião dos parentes e amigos mortos cujos nomes estão anotados em sua caderneta. E menos é de se surpreender que no dia seguinte

---

<sup>128</sup> Os do Makro, os do Home Center e os do Carrefour são uns malandros sem fronteiras, uns insetos transnacionais. Vou expropriar por decreto os que estão na Colômbia e as igrejas para dar teto aos indigentes, para que eles não resolvam cagar no meu *antejardín*. Deus não se ocupa deles? Eu me ocupo. Padres não penso fuzilar. Pastores protestantes, ou «evangélicos» como dizem, sim: não vai sobrar um. (VALLEJO, 2013, p. 47-48).

<sup>129</sup> As *prepago* são putas e os indigentes *desechables* (descartáveis), que se chamam assim com toda razão. O que não destroem, emporcalham, o que não emporcalham, roubam, o que não roubam, estragam, são vândalos. Cagam nos *antejardines*, e os medidores de água das casas, que têm que estar nas calçadas para que o cobrador leia, eles roubam para tirar o cobre e vendê-lo aos «reducidores», palavra de lá.

à inauguração da casa, ela seja demolida por um erro de um pedreiro. O outro, e este outro atual, para o narrador de Vallejo, não se importa em construir ou oferecer algo que seja significativo, ele está para invadir e destruir o que lhe é oferecido. Assim, Vallejo, ao chamar a atenção em sua obra para a figura do *antejardín*, evidencia também as relações que se dão nesse ambiente e revela as mazelas de uma sociedade desenganada que, para o narrador, em uma postura irônica, não se preocupa em construir algo, tampouco “cuidar do seu próprio jardim”.

### 3.3 A ironia e o riso desconcertante do sujeito contemporâneo

Apesar de não ser um artifício novo, a ironia está presente nas obras do Novo Realismo, sobretudo no *corpus* analisado. Tratando-se de um recurso dos excessos, a ironia aponta nessas obras a banalização de um fato — aqui, mais especificamente, da violência das grandes cidades. Sobre uma definição de ironia, o crítico Douglas Muecke (1970), argumenta que se trata de um termo amplo cujas definições sofreram muitas transformações ao longo da história. No entanto, ele arrisca defini-lo:

É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável. (MUECKE, 1970, p.19).

Dialoga com essa ideia a teórica Linda Hutcheon que, em seu livro *Poética e política da ironia* (1970), coloca que sua base é “uma cena social e política” (HUTCHEON, 2000, p. 19). A ironia, desse modo, apresenta-se como uma forma de subversão. Ao discorrer sobre suas funções<sup>130</sup>, a caracterizada como “de

---

<sup>130</sup>Hutcheon (1970) caracteriza nove tipos de funções da ironia, a partir das discussões de outros pensadores sobre a questão. São elas: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, autoprotetora, provisória, de oposição, atacante ou assaltante e agregadora.

oposição", mostra-se como base para conteúdos transgressores e até mesmo ofensivos, de forma a criticar hábitos, costumes, ideologias, enfim, uma cultura.

Nas obras que compõem o nosso *corpus*, a ironia se torna evidente quando os narradores ressaltam sua visão de mundo e esta se confunde com uma noção totalizante desse entorno, capaz de ser alcançada apenas por meio de um distanciamento que permite a reflexão. No entanto, observa-se, esses narradores também estão inseridos no cenário sobre os quais refletem e são diretamente afetados por eles. A ironia aqui, além da crítica aos costumes, implica em ressaltar as contradições e paradoxos, a partir do mundo fictício dos romances, do mundo real, o que, por sua vez, provoca no leitor um sentimento de cumplicidade tanto com os narradores como com os autores das histórias, que alternam entre o riso e o desconcerto de certas constatações e conjecturas presentes nos textos, além da própria trajetória desses narradores e de seus desenlaces. Ainda, segundo o pesquisador *Juan Pellice* (1999, p. 21), autor do livro *El placer de la ironía: leyendo a García Ponce*:

*La ironía es una figura retórica; entre éstas se encuentran figuras de palabras o tropos y figura de pensamiento. Hay un desdoblamiento ya que las palabras adquieren un doble sentido. El nuevo significado que se produce por medio de las figuras de palabras es detectable en el propio texto; en cambio, en las figuras de pensamiento, la identificación del nuevo significado rebasa el marco textual ya que la idea ahí expresada debe interpretarse en forma distinta a la que supondría la sola lectura de la oración o el párrafo correspondientes. El nuevo significado que crean las figuras de pensamiento hay que desentrañarlo con auxilio de contexto más amplios ya sea explícitos en párrafos o páginas (anteriores o posteriores) o implícitos (lo que ya se sabe o que se sobreentiende)<sup>131</sup>.*

---

<sup>131</sup>*A ironia é uma figura retórica; entre estas se encontram figuras de palavras ou tropos e figura de pensamento. Há um desdobramento já que as palavras adquirem um duplo sentido. O novo significado produzido por meio das figuras de palavras é detectável no próprio texto; ao contrário, nas figuras de pensamento, a identificação do novo significado transforma o marco textual, já que a ideia aí expressada deve ser interpretada de forma distinta à que suporia a leitura da oração ou o parágrafo correspondente. O novo significado que essas figuras pensamento criam, é necessário desentranhá-lo com auxílio de contextos mais amplos, sejam explícitos em parágrafos ou páginas (anteriores ou posteriores) ou implícitos (o que já se sabe ou que se subentende).*

Observa-se, em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, a ironia – considerada como figura de pensamento – se mostra discretamente. Há, desde o início da narração, uma espécie de situação irônica, já que a repórter, Cristina, lida cotidianamente com a violência no Rio de Janeiro, porém não se sente afetada por ela até o ocorrido com Doca. Cristina apenas se torna consciente do seu entorno quando sofre diretamente os efeitos da violência sobre a qual sempre noticiou, contudo, quando adquire essa consciência, traumatiza-se e abandona o jornalismo, necessitando de outros meios para conseguir sistematizar sua experiência, refletir sobre si mesma e sobre seu lugar no Mundo. Tal conduta vivenciada pela protagonista ironiza o papel dos meios de comunicação, cujas informações não são significativas, pois, se por um lado comunicam fatos e informam os leitores e espectadores, por outro, estão longe de comunicar o impacto de uma experiência, sendo sensacionalista ao tentar.

Para lidar com a experiência traumática, Cristina vai, gradativamente, esquecendo de tudo o que a constituía, principalmente quanto a sua aparência física, tão marcada no início do texto. A última vez que se produz é para saltar da janela do duplex:

Antes de sair, ainda vai parar à frente do espelho. Vai percorrer com satisfação, na memória, sacrifícios e efeitos colaterais, tratamentos de pele no valor de um carro, aceleradores de metabolismo, medição semanal de gordura no exame de ferro gigante, personal training. Nos minutos passados diante do espelho, avalia o histórico repletos dos infinitos cuidados mantidos ao longo de anos. Desde os mínimos, aprendidos em idade que não consegue precisar, passando por sua multiplicação na pré-adolescência e a manutenção no começo da vida adulta. [...] Em momento algum, agora, poderia relaxar e arriscar-se a perder uma centelha sequer deste brilho que não é obsessão, ela costuma frisar, é vocação. Tem certeza, é a própria alma que expõe diante de si no espelho. Uma alma dedicada ao bem-estar de seu invólucro [...], um espírito firme cujos incansáveis trabalhos culminaram na construção do templo que ela pode observar orgulhosa e oferecer sem reservas ao escrutínio dos outros, reproduzindo-se em milhões de aparelhos de TV. [...] Ao sair pela janela e se soltar como um anjo, não tem dúvidas, o que viu por último no espelho era uma pequena metáfora da perfeição. (GIANNETTI, 2007. p. 40-41).

Dessa maneira, diante do mundo e da ameaça presente, a perfeição ou sua falta, não tem serventia alguma. Pode ser apenas uma mentira, evidenciando o fato de que somos criados para um mundo que não existe. Além disso, também podemos pensar que, no livro, violência “subiu a torre de marfim”, está muito perto de qualquer um, é necessário *descer*, como o título do capítulo menciona, lidar com ela diretamente. Assim, o salto pela janela marca, de forma irônica, a morte dessa antiga Cristina, cuja prioridade era si mesma, cujo corpo era a alma. A realidade e seu absurdo que se revelam depois do trauma cobram-lhe outra postura e outra alma para lidar com ela.

Em *Canción de Tumba*, a ironia perpassa todo o texto. Todas as reflexões e digressões de Julián são irônicas. Começando pelas epígrafes com as quais Herbert inicia as partes do seu livro e alguns capítulos, a saber: “*Madre solo hay una. Y a mí me tocó*”<sup>132</sup> (epígrafe do prólogo). Herbert se apropria deste microconto de Armando J. Guerra, para sintetizar o tema de seu livro e orientar a leitura, tanto no sentido de desconstruir o ideal da figura materna como também de evidenciar a relação mantida com ela, a partir da inversão de valor do provérbio de que “mãe só existe uma”. O capítulo *Mamá Madrasta* também é iniciado com uma epígrafe: “*Cara, dolce, buona, umana, sociale*”<sup>133</sup>, um verso de um poema sem título do poeta italiano Eros Alesi. O título do capítulo carrega a epígrafe de ironia, uma vez que o capítulo traz a época mais difícil do relacionamento de Julián e Guadalupe. O capítulo *La jirafa de ego*, começa com a frase “*No soy más que una larva en pena*”<sup>134</sup> e narra sobre a viagem de Julián à Alemanha, convidado para um festival literário. A girafa do ego que “esmaga” (p. 91) o narrador em suas reflexões provoca uma quebra de significado com a “larva em sofrimento”. O capítulo *Fiebre (1)* possui como epígrafe: “*De chiquito fui aviador pero ahora soy un enfermero*”<sup>135</sup>, trecho de uma canção do músico argentino Charly García, a marcar a passagem da imaturidade à maturidade. No

---

<sup>132</sup>Mãe só tem uma. E sobrou pra mim.

<sup>133</sup>Querida, doce, boa, humana, social...

<sup>134</sup>Não sou nada além de uma larva em sofrimento.

<sup>135</sup>Quando criança, era aviador. Agora sou enfermeiro.

caso do livro, no capítulo, Julián começa a falar da história do Hospital Universitário de Saltillo, narrando fatos da segunda guerra que parecem soltos, até conectá-los com a construção do hospital. Em seguida, afirma:

*No sé si Mario Pani supo de los delirios aeronáuticos que originaron su proyecto. Lo cierto es que, visto desde las alturas, el edificio que diseñó para mi ciudad tiene la forma de un avión que padece enfermedades degenerativas: la nariz chata, las alas cortas y delgadas, un fuselaje esbelto y una muy rotunda cola. Incluso, desde la perspectiva de un transeúnte, el vestíbulo se asemeja al platillo volador de un marciano leninista.* (HERBERT, 2011, p. 98-99)<sup>136</sup>.

A ironia da epígrafe é a quebra de significado entre uma inocência e uma maturidade em relação a realidade que o cerca e o fato de ele se encontrar no papel de enfermeiro de sua mãe em um hospital que se assemelha a um “avião doente”. Em *Fantasmas de la Habana*, é posto: “*Mi madre no es mi madre. Mi madre era la música*”<sup>137</sup>. Aqui, a ironia evidencia o gosto de Guadalupe pela música que a fazia escapar desde menina para escutar o rádio dos vizinhos, uma vez que escutar canções era proibido em casa pelo padrasto:

*Guadalupe tomaba la precaución de trepar a uno de los árboles más viejos y ocultarse entre el follaje. Ahí se quedaba todo el día, soportando el frío o el calor, el hambre; sobre todo el hambre. Cantaba. Cantaba a gritos [...]. Cantaba a veces sola, a veces siguiendo los compases de la estación de radio que sintonizaban en la nevería situada en un pequeño quiosco al centro de la alameda... Cantaba hasta las seis o siete de la tarde, cuando caía el sol. Entonces (me cuenta ella, me lo cuenta casi todo) sentía telarañas de calambre que se le iban anudando a las plantas de los pies. [...] El tejido se hacía blancuzco, elástico, espeso. Cuando estaba segura de que el nudo aquél estaba a punto de asfixiarla, lograba llorar. Echaba fuera toda la telaraña. Dice que casi siempre lo que la hacía llorar era un bolero que programaban desde el radio de la nevería a la hora del ocaso:*

---

<sup>136</sup>Não sei se Mario Pani soube dos delírios aeronáuticos que originaram seu projeto. O certo é que, visto das alturas, o edifício que desenhou para minha cidade tem a forma de um avião que padece de doenças degenerativas: o nariz chato, as asas curtas e finas, uma fuselagem esbelta e uma cauda muito redonda. Inclusive, da perspectiva de um transeunte, o vestíbulo se assemelha ao pratinho voador de um marciano leninista. (HERBERT, 2011, p. 98-99).

<sup>137</sup>Minha mãe não é a minha mãe. Minha mãe era a música.

«Desvelo de amor», con el Trío Guayacán: vuelvo a dormir y vuelvo a despertar. (HERBERT, 2011, p. 125)<sup>138</sup>.

Desdobra-se, a partir dessa questão de Julián preferir ter em sua memória sua mãe como era antigamente, ainda que como prostituta, que tê-la na situação em que se encontrava, doente. Todavia, antes, há uma breve reflexão sobre a relação entre o bolero e a condição do latino-americano. Frente a tal questão o narrador divaga:

*¿Por qué la vida de la gente que escuchaba boleros suena siempre tan cursi? ¿Será que, si los conocimos, padecemos la predisposición psicológica de espiarlos solamente cuando lloran, cuando están de un humor que, en nuestro fuero interno, vuelve asequibles sus presencias: carne de lamento borincano para nutrir La Gran (Tele) Novela Latinoamericana, sintonía de la AM, maldición de Pedro Infante...? [...] ¿O será una coartada: a los latinoamericanos nos gusta el melodrama porque somos eurocéntricamente adolescentes, y es sabido que la gente que llora trae aúñ, como luego se dice, toda la leche dentro: está en la plenitud vital...? Este último ha de ser mi caso. Prefiero imaginar a mamá frente a las falsas luces de La Habana, borracha y mocosa, cantando, que verla así como la tengo hoy ante mí: calva, callada, amarilla, respirando con más dificultad que un polluelo sorteado en la kermés de una misa.* (HERBERT, 2011, p.133)<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup>Guadalupe tomava a precaução de trepar em uma das árvores mais velhas e de se esconder entre a folhagem. Aí ficava o dia todo, suportando frio ou calor, a fome; sobretudo a fome. Cantava. Cantava a gritos [...]. Cantava às vezes sozinha, às vezes seguindo os compassos da estação de rádio que sintonizavam na sorveteria situada em um pequeno quiosque no centro da alameda... Cantava até seis ou sete da noite, quando o sol se punha. Então (ela me conta, me conta quase tudo) sentia as teias de aranha de câimbras que iam enchendo de nós as plantas dos pés [...] O tecido se fazia esbranquiçado, elástico, espesso. Quando estava segura de que aquele nó estava prestes a asfixiá-la, conseguia chorar. Colocava para fora todas as teias de aranha. Disse que quase sempre o que a fazia chorar era um bolero que programavam no rádio da sorveteria à hora do ocaso: «Desvelo de amor», do Trío Guayacán: volto a dormir e volto a despertar. (HERBERT, 2011, p. 125).

<sup>139</sup>Por que a vida das pessoas que escutavam boleros soa sempre tão brega? Será que, se as conhecermos, padecemos da predisposição psicológica de espiá-los somente quando choram, quando estão com um humor que, no nosso foro interno, se tornam acessíveis suas presenças: carne de lamento borincano para nutrir A Grande (Tele) Novela Latino-americana, sintonia AM, maldição de Pedro Infante...? [...] Ou será um alibi: nós, latino-americanos, gostamos do melodrama porque somos eurocentricamente adolescentes, e sabe-se que as pessoas que choram ainda trazem, como logo dizem, “todo o leite dentro”: estão em plenitude vital...? Este último tem que ser meu caso. Prefiro imaginar mamãe frente às falsas luzes de Havana, bêbada e remelenta, cantando, que vê-la assim como a vejo hoje diante de mim: careca, calada, amarela, respirando com mais dificuldade que um franguinho sorteado na quermesse de uma missa. (HERBERT, 2011, p.133).

Assim, não é que Julián considere a música como sendo sua mãe em lugar de Guadalupe. A própria Guadalupe nos seus tempos de juventude era a música, mais especificamente um bolero. A epígrafe de *Fiebre* (2) é um trecho pertencente à obra “*La separación de los amantes: una fenomenología de la muerte*”, do psicólogo moldavo Igor Caruso:

... sabemos con seguridad que tampoco el psicoanálisis, que cree servir al principio de realidad, puede abstraerse de la correspondiente forma social de dominación, y así, sin saberlo, puede estar al servicio del sistema represivo de esa dominación con su moral y sus prejuicios. [...] A pesar de todo, los fantasmas neuróticos no son solamente regresivos; en su núcleo son revolucionarios, puesto que ofrecen un sustituto de una «realidad» inhumana.<sup>140</sup>

O capítulo em si é uma ironia, uma vez que Julián está consciente dos próprios delírios e consegue tomar a distância necessária para narrá-los tal como são. Percebe-se, também, como é absurda a descoberta da doença de Guadalupe e tudo o que vem depois: as internações, a atmosfera hospitalar e a convivência sobretudo com os médicos e enfermeiros. A realidade reprime, a loucura absolve, e daí a necessidade de Bobo Lafragua perseguindo o narrador em todo o capítulo, aparecendo na televisão, nas manchas das paredes, nas rugas dos lençóis, ao ponto de Julián enlouquecer e precisar se afastar da mãe e ir para a casa, com “*una batería de seis ampollitas de ceftriaxona y una caja de Risperdal*” (HERBERT, 2011, p. 177)<sup>141</sup>. No entanto, ele conclui: “*La medicina paliaba el dolor, no la densa podredumbre*” (HERBERT, 2011, p. 177)<sup>142</sup>. Ou seja, sua reação era diante do absurdo de sua vida naquele momento, e o problema

---

<sup>140</sup> ... sabemos com certeza que tampouco a psicanálise, que acredita servir ao princípio de realidade, pode se abstrair da correspondente forma social de dominação, e assim, sem o saber, pode estar a serviço do sistema repressivo dessa dominação com sua moral e seus preconceitos. [...] Apesar de tudo, os fantasmas neuróticos não são somente regressivos; em seu núcleo são revolucionários, posto que oferecem um substituto de uma «realidade» inumana.

<sup>141</sup> uma bateria de seis ampolas de ceftriaxona e uma caixa de Risperdal (HERBERT, 2011, p. 177).

<sup>142</sup> O remédio aliviava a dor, não a densa podridão (HERBERT, 2011, p. 177).

não era ele, o que nos faz voltar à epígrafe de que a realidade é que pode chegar a ser repressiva e que a medicina pode estar a favor desse poder.

A última epígrafe apresenta a terceira parte do livro, “*La vida en la tierra*”. Trata-se de uma citação do historiador natural David Attenborough que diz “*Los mejores aeronautas son las moscas*”. Sabe-se que as moscas são capazes de fazer manobras aéreas difíceis e mudar de direção rapidamente. A epígrafe se relaciona, então, com o capítulo porque o narrador muda o rumo de sua vida e se reconcilia com a realidade que o rodeia. No entanto, a ironia reside no termo “mosca”, uma vez que se trata de um inseto. Assim, o que faz de Julián mudar o rumo de sua vida e se assentar na realidade que o cerca? Teve ele a mesma habilidade da mosca em mudar rapidamente de direção? Por tudo o que se conta no livro, o percurso é de modo algum célere.

Aproveitamos para retomar outro ponto em que se percebe de forma acentuada a ironia em *Canción de tumba*: quando o narrador usa termo “Suave Pátria” para se referir ao México, como podemos observar: “*Welcome to La Suave Patria. Propina, por favor*” (p.30)<sup>143</sup>; “*El nombre de nuestro barrio era ominoso: El Alacrán. Pero por cursi que suene (y sonará: ¿qué más podría esperarse de una historia que transcurre en la Suave Patria?), vivíamos en la esquina de Progreso y Renacimiento número 537*” (p.54)<sup>144</sup>; “*Se sabe que los nazis conspiraron durante años a lo largo y ancho de nuestra Suave Patria. Seduciendo, intrigando, anhelando fincar bases militares que les eran estratégicas dada nuestra vecindad con Estados Unidos*” (p.95)<sup>145</sup>; “*Nadie sabía nada de Román Guerra. [...] Como si preguntar por uno de los miles de cadáveres que nos debe el Partido Revolucionario Institucional llevara implícito*

---

<sup>143</sup>Bem-vindos à Suave Pátria. Gorjeta, por favor” (p.30).

<sup>144</sup>O nome de nosso bairro era ominoso: O escorpião. Mas, por mais brega que seja (e será: o que mais se poderia esperar de uma história que transcorre na Suave Patria?), vivíamos na esquina da Progresso e Renascimento número 537 (p.54).

<sup>145</sup>Sabe-se que os “nazis” conspiraram durante anos a torto e a direito a respeito da nossa Suave Pátria. Seduzindo, intrigando, ansiando fincar bases militares estratégicas para eles dada nossa proximidade com os Estados Unidos” (p.95).

*un insulto contra la Suave Patria*" (p.150)<sup>146</sup>. Como já citamos na seção 3 deste trabalho, o termo vem do modo como o México é retratado em um poema de Ramón López Velarde, um país de grandes riquezas criado com o esforço dos homens e com a alegria das mulheres, que o transformaram em um Estado de muitas belezas e de muita honra. Assim, as menções de Julián ao México como a Suave Pátria, sempre vem acompanhada de uma crítica ou denúncia em relação ao *ethos* do mexicano ou das atrocidades cometidas em sua história, o que ridiculariza a visão de López Velarde sobre o seu país e retrata um México corrompido pela pobreza e pela violência.

A família também é outro alvo das ironias do narrador, assim como sua própria condição de filho da puta. Ao falar da sua configuração familiar, Julián narra o episódio em que contou ao seu irmão Jorge, que mora no Japão, sobre a doença de Guadalupe, e, frente à resposta do irmão, que queria saber se estavam todos os filhos com ela (ele mesmo já não está, por morar do outro lado do mundo), Julián reflete:

*Supongo que lleva tantos años en el extranjero que acabó por tragarse la exótica píldora publicidad a través de las marquetas de chocolate Abuelita: No-Hay-Amor-Más-Grande-Que-El-Amor-De-La-Gran-Familia-Mexicana. Le respondo que no. Saíd está destrozado y de seguro enganchado no sé muy bien con qué droga dura; su circunstancia no tolera la tensión hospitalaria [...] Diana tiene dos bebés y solo puede hacer un turno cada dos noches. Adriana sigue perdida: se fue de casa cuando yo tenía siete años, así que no la conozco. La he visto un par de veces desde que somos adultos. La última fue en 1994. (HERBERT, 2011, p. 26)*<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> Ninguém sabia nada de Román Guerra. [...] Como se perguntar por um dos milhares de cadáveres que nos deve o Partido Revolucionário Institucional deixasse implícito um insulto contra a Suave Pátria (p.150).

<sup>147</sup> Suponho que está há tantos anos no estrangeiro que acabou por engolir a exótica pílula publicitária através das marquinhas de chocolate Abuelita: Não-Há-Amor-Maior-Que-O-Amor-Da-Grande Família-Mexicana. Respondo que não. Saíd está destroçado e com certeza enganchado não sei muito bem com que droga pesada; sua circunstância não tolera a tensão hospitalar. [...] Diana tem dois bebês e só pode fazer um turno a cada duas noites. Adriana continua por aí: foi embora de casa quando eu tinha sete anos, então não a conheço. Vi-a apenas algumas vezes desde que somos adultos. A última foi em 1994. (HERBERT, 2011, p. 26).

Julián pensa, desse modo, que o irmão reduziu a família a um slogan comercial (a um comercial de margarina) ao, aparentemente, esquecer-se da história de da sua própria configuração familiar. Em seguida, Julián continua censurando, em pensamento, o irmão:

*La única Familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas. Jorge, Jorgito, helou: La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras, Pedro Páramo desliéndose bajo el cuchillo de Abundio ante los azorados ojos de Damiana, la modelo de Televisa que recita en automático: «Desde la laguna de Celestún XEW te saluda...» Nada: no queda más que pura puta y verijuda nada. En esta Suave Patria donde mi madre agoniza no queda un solo pliego de papel picado. Ni un buche de tequila que el perfume del marketing no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza o una decencia o una bullanga que no traigan impresio, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47.* (HERBERT, 2011, p. 26)<sup>148</sup>.

E conclui:

*Yo no sé en qué planeta vive este japonés que se apellida igual que yo. [...] Cada hogar zozobra al pie de un mito doméstico. Puede ser cualquier cosa: la excelencia educativa o la pasión por el fut. Yo crecí a la sombra de una vuelta de tuerca: pretender que la mía era realmente una familia.* (HERBERT, 2011, p. 27)<sup>149</sup>.

É interessante pensar que, mesmo Julián colocando a família como um ideal inexistente no México, o próprio narrador, de pequeno, gostaria que este ideal se concretizasse em seu entorno. Sobre seu lugar no mundo, Julián se

---

<sup>148</sup>A única boa Família do país radicada em Michoacán, é um clã do narcotráfico e seus membros se dedicam a cortar cabeças. Jorge, Jorginho, helou: A Grande Família Mexicana se desmoronou como se fosse um montão de pedras, Pedro Páramo definindo-se sob a faca de Abundio diante dos olhos sobressaltados de Damiana, a modelo da Televisa que recita no automático: «Da laguna de Celestún XEW te cumprimenta...» Nada: não tem mais bosta nenhuma. Nesta Suave Pátria onde minha mãe agoniza não sobra um pedaço de papel picado. Nem um gole de tequila que o perfume do marketing não tenha corrompido. Nem sequer uma tristeza ou uma decência ou um protesto que no tragam impresso, como ferro de marcar gado, o fantasma de uma AK-47. (HERBERT, 2011, p. 26).

<sup>149</sup>Eu não sei em qual planeta vive este japonês que tem o mesmo sobrenome que eu [...]. Cada lar sucumbe junto a um mito de doméstico. Pode ser qualquer coisa: a excelência educativa ou a paixão pelo futebol. Eu cresci à sombra de um dilema: pretender que minha família era uma de verdade. (HERBERT, 2011, p. 27).

coloca como um “filho de uma puta”, um lugar plural que se desdobra em vários outros. Literalmente, ele comenta:

*lo malo de ser el hijo de una puta es que, cuando eres niño, muchos adultos actúan como si la puta fuese tú. Mi hermano mayor tuvo que salvarme de ser violado al menos en tres ocasiones antes de que me graduara de primaria. Me explicó cuáles eran los riesgos con los tendría que vivir hasta adquirir la complejión y la fuerza de un hombre adulto. Me enseñó a defenderme del abuso. Pero, para salvar el año, un niño tiene que estar dispuesto a recibir otra clase de golpes igual de duros. Por ejemplo, la ocasión en que, alrededor de los nueve años, alguien me mandó inconsciente a la Cruz Roja por negarme a practicarle una felação. (HERBERT, 2011, p.147)<sup>150</sup>.*

Por outro lado, também se assume como um “hartista filho de puta”:

*Después de todo, yo había sepultado secretamente a mi viejo diez años antes. Una voz embozada (la voz del artista hijo de puta cínico y abusivo que soy) dijo entre mí: «Ahí tienes buen material para el cierre de tu novela». Maldije a Paul Auster y su poético sentimiento del azar. (HERBERT, 2011, p. 149)<sup>151</sup>.*

Ao pensar sobre a paternidade, Julián também se coloca como “filho de puta”:

*Nunca experimenté nada tan extenuante como la paternidad. [...] Lo que más me fatiga no es el trabajo en sí sino el impulso neurótico de estar imaginando cada percepción de mi hijo. Ayer, mientras esperábamos el paso del tren junto al portón amarillo, recordé la ocasión en que Marisela y yo caminábamos por la Barra de Coyuca. Ella cantaba, desde el fondo de esa noche oscura del habla que es la ignorancia, una cursi canción española: para que no me olvides ni*

---

<sup>150</sup>o ruim de ser o filho de uma puta é que, quando você é criança, muitos adultos atuam como se a puta fosse você. Meu irmão mais velho teve que me salvar de ser estuprado pelo menos três ocasiões antes de que eu saísse do primário. Me explicou quais eram os riscos que teria que viver até adquirir a forma e a força de um homem adulto. Me ensinou a me defender do abuso. Mas, para salvar o ânus, um menino tem que estar disposto a receber outro tipo de golpes tão duros quanto. Por exemplo a ocasião em que, ao redor dos nove anos, alguém me mandou inconsciente para a Cruz Vermelha por me negar a praticar nele uma felação. (HERBERT, 2011, p.147).

<sup>151</sup> Depois de tudo, eu havia sepultado secretamente meu velho dez anos antes. Uma voz embotada (a voz do artista filho de puta cínico e abusivo que sou) disse dentro de mim: «Aí tem um material bom para o fim do seu romance». Maldisse a Paul Auster e seu poético sentimento do acaso. (HERBERT, 2011, p. 149).

*siquiera un momento, y sigamos unidos los dos gracias a los recuerdos, para que no me olvides. Yo soy un huérfano cínico ex hijo de puta que ha leído a san Juan de la Cruz: sé que la tribu no me dará palabras más puras que las vulgares palabras de Lorenzo Santamaría para explicar a Leonardo, antes de morir, lo que significó para mí comer hormigas a su lado. (HERBERT, 2011, p. 201)<sup>152</sup>.*

Nesse ponto, a ironia não pertence à paternidade sobre a qual ele pensa, mas ao fato de ser um escritor. Haver lido grandes autores e sentir que a literatura erudita não é capaz de captar o momento com sua mãe (e passá-lo a seu filho) mais que um “bolero cafona”. O ato de escrever e a literatura, sobre a qual Julián se dedica a refletir muitas vezes ao longo do livro, também são vistas sob o seu olhar irônico:

*(De pronto pienso en esos libritos de antisuperación personal para adolescentes que escribiera Emil Cioran. Por ejemplo, ese en el que el insomnio le revelaba el sentido más hondo del inconveniente de existir ya que lo impulsaba hacia una «malevolencia sin límites»: caminar hasta la playa y apedrear a unas pobres gaviotas. Híjole, qué señor tan punk. Para mí —también insomne crónico— el insomnio es puro melodrama). (HERBERT, 2011, p. 105)<sup>153</sup>.*

Ou: “(*Espero que, cuando vengan a arrestarme, Jorge Torres comprenda que esto que escribo es una obra de ficción: Saltillo es, como lo describe él en*

---

<sup>152</sup>Nunca experimentei nada tão exaustivo como a paternidade. [...] O que mais me fatiga não é o trabalho em si, mas o impulso neurótico de estar imaginando cada percepção do meu filho. Ontem, enquanto esperávamos o trem junto ao portão amarelo, recordei a ocasião em que Marisela e eu caminhávamos pela Barra de Coyuca. Ela cantava, do fundo desta noite escura da fala que é a ignorância, uma música espanhola cafona: para que não me esqueças nem sequer um momento, e continuemos unidos graça às lembranças, para que não me esqueças. Eu sou um órfão cínico ex filho da puta que leu San Juan de la Cruz: sei que a tribo não me dará palavras mais puras que as vulgares palavras de Lorenzo Santamaría para explicar a Leonardo, antes de morrer, o que significou para mim, passar o que eu passei ao lado dela. (HERBERT, 2011, p. 201).

<sup>153</sup>(Então penso nesses livrinhos de antissuperação pessoal para adolescentes que escrevesse Emil Cioran. Por exemplo esse em que a insônia lhe revelava o sentido mais profundo do inconveniente de existir já que o impulsava em direção a uma «malevolência sem limites»: caminhar até a praia e apedrejar umas pobres gaivotas. Nossa, que senhor tão foda. Para mim —também insone crônico — a insônia é puro melodrama). (HERBERT, 2011, p. 105).

*sus tartamudos y estúpidos discursos, un lugar seguro”* (HERBERT, 2011, p.189)<sup>154</sup>.

Já em *Casablanca la bella*, a ironia transborda e ridiculariza praticamente tudo. Vallejo não deixa pedra sobre pedra. Contra a Igreja vocifera o narrador: “*Y un silogismo con pregunta para Benedicto, que sabe: «Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza. El hombre excreta. Luego Dios también».* ¿Pero qué excreta Dios, teólogo Ratzinger?” (p. 132)<sup>155</sup>. Contra Colômbia: “*¿Estoy vivo, o estoy muerto? ¿O es que ya se murió, por fin, la vil Colombia?*” (p. 106)<sup>156</sup>. Contra os políticos de seu país: “*Hoy vamos a rezar, niñas, las letanías de los presidentes de Colombia. Yo los voy diciendo y ustedes van contestando «hijo de puta»*” (p. 79)<sup>157</sup>. Contra os costumes: “*¿Quién iba a imaginar que la analfabeta humanidad habría de aprender por fin a escribir, bien que mal, imitándose unos ignorantes a otros, para poderse insultar en las cloacas del Internet?*” (p. 170-171)<sup>158</sup>. Contra os pobres: “*El pobre come, el pobre engendra, el pobre silba, el pobre pare y deja hijos y huellas dactilares por donde pasa: en los ascensores, en los cristales, en las vidrieras, en las vajillas de té...*” (p. 38)<sup>159</sup>. Contra as mulheres: “*La mujer es una bestia bípedo-carnívora nacida para el mal. Les soltaron la rienda y ya son médicas, ingenieras, químicas, aviadoras, astronautas, dentistas... Mujer dentista es dentadura perdida: tienen los dedos de las manos pegados como palmípedas*”. (p. 92)<sup>160</sup>. Contra a música erudita:

---

<sup>154</sup>(Espero que, quando venham me prender, Jorge Torres compreenda que isto que escrevo é uma obra de ficção: Saltillo é, como ele descreve nos seus discursos estúpidos gaguejando, um lugar seguro). (HERBERT, 2011, p.189).

<sup>155</sup>«Deus fez o homem à sua imagem e semelhança. O homem excreta. Logo, Deus também». Mas o que Deus excreta, teólogo Ratzinger? (p. 132).

<sup>156</sup>Estou vivo, ou estou morto? Ou é que já morreu, enfim, a vil Colômbia? (p. 106).

<sup>157</sup>Hoje vamos rezar, meninas, as ladinhas dos presidentes da Colômbia. Eu vou dizendo e vocês vão respondendo «filho da puta» (p. 79).

<sup>158</sup>Quem ia imaginar que a analfabeta humanidade haveria de aprender enfim a escrever, melhor no pior, imitando uns ignorantes aos outros, para poderem se insultar nas cloacas da Internet? (p. 170-171).

<sup>159</sup>O pobre come, o pobre engendra, o pobre silva, o pobre pare e deixa filhos e marca de dedos por onde passa: nos elevadores, nos cristais, nas vitrines, nas vasilhas de chá... (p. 38).

<sup>160</sup>A mulher é uma besta bípedo-carnívora nascida para o mal. Soltaram suas rédeas e já são médicas, engenheiras, químicas, aviadoras, astronautas, dentistas... Mulher dentista é dentadura perdida: têm os dedos das mãos grudados como palmípedes.

[...] pongo «Juegos de agua» de Ravel en el iPod. Pasgrand-chose... De Ravel me gusta el «Gaspar de la noche», pero no como para caermuerto. De Stravinsky nada, de Prokofiev nada, de Haendel nada, a Tchaikovsky lo abomino, a Puccini lo detesto y Gershwin no paga ni con la vida de su madre. (VALLEJO. 2013, p. 87)<sup>161</sup>.

As citações evidenciam que *Casablanca la bella* se constitui por meio de uma ambiguidade constante em comunicar o que está cada vez menos passível de ser comunicado. A própria estrutura do livro corrobora este preceito, tendo em conta que se trata de um romance curto constituído de apenas um bloco, cuja ausência de subdivisão em partes ou capítulos nos causa a impressão de que a história avança como um fluxo verbal desgovernado, destruindo tudo. O crítico Seymour Menton (2007), ao discorrer sobre a constituição do livro mais famoso de Vallejo, *La Virgen de los sicarios*, defende uma tese que também serve para *Casablanca la bella*, a de que o livro se aproxima de um grande poema em prosa, em que a sonoridade das palavras, bem como o uso constante de aliterações e assonâncias, dentre outras figuras de linguagem e pensamento, o que confere à obra um ritmo próprio. A ironia do texto, desse modo, reside nesse fato de comunicar uma experiência impossível que não há quem a receba ou a entenda. Assim, manifesta sua revolta e, ao fazê-lo, desestabiliza o leitor em suas bases culturais, psicológicas e históricas. O modo como o narrador se expressa, injurioso, imoral e desenfreado, usa as formas mais conhecidas da ironia: a repetição delirante, a hipérbole e a contradição. A ironia é uma violência e, se por um lado provoca o choque ou o riso, ao mesmo tempo desconcerta o leitor. Em *Casablanca la bella*, assim como praticamente em todos os textos do autor, observamos os diferentes níveis que a ironia alcança, desde a desfaçatez com os pobres e com as mulheres até mesmo com o Estado, com a religião e

---

<sup>161</sup>[...] coloco «Jogos de água» de Ravel no iPod. *Pasgrand-chose...* De Ravel eu gosto de «Gaspar da noite», mas não como para morrer de gostar. De Stravinsky nada, de Prokofiev nada, de Haendel nada, abomino Tchaikovsky, Puccini detestoe Gershwin não paga nem com a vida da sua mãe. (VALLEJO. 2013, p. 87)<sup>161</sup>.

com Deus, e percebemos que ela é utilizada para questionar o *ethos* tradicional do homem contemporâneo.

### **3.4 Da sedução à traição: o efeito do impacto e a necessária cumplicidade do leitor/espectador/ouvinte**

Ao problematizar o apagamento das fronteiras entre a cultura erudita e a popular, a pesquisadora Ana María Amar Sánchez (2000) demonstra como, especialmente na América Latina, o desenvolvimento das formas populares foi constante na nossa história literária, como, por exemplo, a aproximação de autores como Borges e Cortázar do gênero policial, do jornalismo e da história em quadrinhos. Nessas aproximações, ela considera que o efeito paródico é posto em evidência, uma vez que os textos literários se constituem em um movimento contraditório e, de certa forma, ambíguo: tanto incluem as formas comuns da cultura de massas quanto estabelecem uma distância em relação a elas. É justamente este jogo que ela define como *de sedução de traição* simultâneas: as hierarquias são movidas nessa apropriação, mas instituem imediatamente diferenças que distinguem esses textos daqueles marginalizados. É interessante pensar que este movimento não apaga essas fronteiras, pois as obras que se apropriam do que ela chama de “formas menores”<sup>162</sup> ainda fazem parte do sistema literário.

O ponto de partida para sua proposição vem por meio das ideias de Umberto Eco, sobretudo no que ele denomina “atitude pós-moderna”, que proporciona uma alternativa à dicotomia “alto x baixo”, “massivo x erudito”. No caso, a apropriação é vista como uma citação, mas atualizando-a, instaurando, assim, um novo pacto com o leitor que o desafia a notar de forma simultânea

---

<sup>162</sup> O que Amar Sánchez chama de formas “baixas” ou “menores”, são aquelas que não foram incorporadas à literatura ou que se situam no seu limite.

tanto a referência conhecida, a sua inovação naquele novo contexto e a evidenciação da diferença. Nas palavras da pesquisadora:

*la cita habla de un trabajo de acercamiento y distancia, de un contacto que siempre implica transformación: se trata entonces de un juego metalingüístico en el que citar es siempre reconocer una afinidad y establecer, a la vez, una diferencia. (AMAR SÁNCHEZ, 2000, p. 32)<sup>163</sup>.*

A proposição de Amar Sánchez é interessante para pensar as obras do Novo Realismo no sentido de percebermos que essas obras, sobretudo as de nosso *corpus*, podem recuperar possibilidades de diversão, encantamento e sedução do leitor, no entanto, as apropriações e citações colocadas não são feitas de modo ingênuo, e nesse ponto marcam uma distância e uma desestabilização. Inclusive, a teórica aponta que o uso do termo “sedução” é próximo da ideia proposta por Baudrillard, no livro *Da sedução* (2008), tratando-se de um jogo cujo resultado é adiar o cumprimento do desejo, sendo oposto ao prazer, à satisfação. Segundo ela: “*se trata entonces de un ritual, de una ‘pasión por el desvío’ y por tanto de un artificio sostenido por las estrategias de la ilusión*” (p. 32)<sup>164</sup>. Assim, o que está em jogo na leitura é a provocação e a decepção, sendo a primeira um simulacro e a segunda a quebra das promessas de prazer. Nesse jogo, de acordo com a autora, reside a diferença entre o texto literário e as formas midiáticas.

Amar Sánchez afirma que a ideia de sedução é vista como negativa, pois está associada sempre à cultura de massas e ao consumo, constituindo-se como uma afirmação de poder, ou seja, o indivíduo é seduzido com cada vez mais opções de consumo e se torna facilmente manipulável. No entanto, Baudrillard não compactua com essas perspectivas, assumindo a sedução como um jogo

---

<sup>163</sup>a citação fala de um trabalho de aproximação e distância, de um contato que sempre implica transformação: trata-se então de um jogo metalingüístico no qual citar é sempre reconhecer uma afinidade e estabelecer, ao mesmo tempo, uma diferença. (AMAR SÁNCHEZ, 2000, p.32).

<sup>164</sup>se trata então de um ritual, de uma ‘paixão pelo desvio’ e, portanto, de um artifício sustentado pelas estratégias da ilusão (p. 32).

dual que busca a troca de encantamentos entre as partes envolvidas, em se deixar levar por um caminho diferente do esperado, buscando um desejo fugidio.

Como já mencionamos, a estética do Novo Realismo se evidencia pela busca em impactar o leitor no que diz respeito à sua própria realidade, além da preocupação pela própria forma em que o texto foi escrito. As obras podem ser caracterizadas como em uma relação de aproximação e traição com algumas formas “menores”, ou seja, os textos se apropriam dessas formas, porém não deixam de marcar uma diferença, marcando a possibilidade de uma leitura política, além de nos fazer repensar as fronteiras do sistema literário e a sua necessidade de ampliação.

*Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi traça um retrato oblíquo da cidade: por meio de imagens alusivas, retrata momentos e vidas que acontecem concomitantemente, mas descontinuadamente, e são intermediadas por vazios que se preenchem com paranoia e medo, porque a violência passa a não depender de uma situação concreta; a ameaça tem vida própria. A história pode passar no Rio de Janeiro, mas as imagens opacas a respeito dos lugares fazem com que essa cidade possa se transformar em qualquer outra e atinja contornos universais.*

No romance de Giannetti, o método de impacto do leitor se evidencia na denúncia de uma realidade cruel, desequilibrada, por meio de uma apresentação das ruínas de um quadro subjetivo, em reflexões e sentimentos da protagonista que permanece sem nome até os três últimos capítulos. Ao estabelecer esse diálogo tenso entre o interior e o exterior, a escritora consegue imprimir em seus leitores uma das facetas da realidade urbana de nossa época.

A partir daí, como afirma Schøllhammer em uma breve consideração acerca do romance, “o que era registro de uma curiosidade jornalística, mesclando cenas de observação com representações midiáticas, entra numa rota de alucinação e desequilíbrio” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 159). A protagonista tem seu mundo destruído pelo choque com a experiência e, com o desenrolar da narrativa, o leitor passa a acompanhar o mundo que surge a partir

das ruínas daquele anterior à experiência vivida: o mundo pós-experiência traumática.

*Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* não trata de uma exposição direta da violência, mas das suas consequências na percepção da protagonista. Assim, a autora, em seu romance, estabelece uma relação entre literatura e realidade quando cria relações e ações no tempo e no espaço em imagens sugestivas que, sem serem visualmente descriptivas, imprimem-se e nos fazem pensar. Nesse ponto está a experiência catártica mencionada por Jauss e a experiência estética de Iser: as indeterminações do texto podem apontar para o caminho de que o romance narra a necessidade de esquecer e viver nesse mundo violento. O encontro com o presente é insuportável e a memória não oferece redenção. Para superá-lo, a protagonista entende que necessita abandoná-lo ou sucumbirá sob seu peso. Ao constatar isso, não se refaz, mas se constitui como um indivíduo com um nome (Cristina) e que segue, pois continua pelos três últimos capítulos. Assim, podemos pensar que o romance também narra sobre a vida que continua inexoravelmente mesmo nesse mundo em que tudo cada vez parece mais incompreensível.

Em *Canción de Tumba*, segundo a pesquisadora Sánchez Becerril (2013, p. 112), a relação imbricada entre o escritor e narrador, entre o narrado e o vivido, apresenta uma série de problemas:

*Primero, en la puesta en evidencia de la compleja relación entre yo y el discurso; segundo, en la ruptura lúdica y problemática de la identidad entre el yo que escribe, el que narra, y el yo narrado; tercero, en la demanda que se hace al lector para enfrentar un texto con las características anteriores<sup>165</sup>.*

De acordo com as ideias de Becerril, no jogo que o narrador estabelece entre narrar a própria vida e narrar o próprio processo de escrita, faz com que

---

<sup>165</sup> Primeiro, na evidência da complexa relação entre o eu e o discurso; segundo, na ruptura lúdica e problemática da identidade entre o eu que escreve, o que narra, e o eu narrado; terceiro, na demanda que se faz ao leitor para enfrentar um texto com as características anteriores.

Julián se aproxime e se distancie da obra, o mesmo acontece quando ele alterna entre a realidade e o delírio. Este jogo de identidade entre autor, narrador e personagem sustentado pelo nome próprio é rompido e substituído

*por una dinámica de consonancias y discordancias (Dällenbach) de identidad, por lo que puede hablarse de una ficcionalización del yo, en términos de Genette (Palimpsestes 293), o de una autoficción en diferentes grados (Colonna, Autofiction), desde la ficcionalización fantástica —las aventuras en La Habana, por ejemplo— a la autobiográfica —los episodios al lado de la madre en el hospital—. (SÁNCHEZ BECERRÍL, 2013, p. 114)<sup>166</sup>.*

Algo semelhante passa com as relações das identidades diferentes da mãe, Guadalupe Chávez, que marca uma espécie de dilaceramento da identidade entre o indivíduo e o nome que o constitui. Guadalupe, com seus muitos nomes, reinventa-se. Retorna ao nome de batismo apenas para envelhecer, o que o narrador considera acontecer de modo abrupto, mas no fim de sua vida, outra vez é distanciada à força dessa identidade, pois é internada erradamente sob o nome de Guadalupe Charles.

Ainda, como notamos na seção 3 deste trabalho, a obra não deixa de evidenciar a possibilidade de narrar o presente, o que obriga o leitor a se dar conta da transição entre o real e o delírio do narrador por meio da linguagem performática. Quando Julián diz: “*Estoy en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo escribiendo casi a oscuras*” (p. 12)<sup>167</sup>, tempo narrado e discursivo são iguais e a leitura provoca a ideia de concomitância, o leitor se transforma em um *voyeur*, assistindo a cena ou episódio no momento em que ela acontece, sentindo-se próximo do narrador. No entanto, ele mesmo coloca este processo em dúvida em passagens como: “*Cada vez que uno redacta en*

---

<sup>166</sup>por uma dinâmica de consonâncias e discordâncias (Dällenbach) de identidade, de modo que se pode falar de uma ficcionalização do eu, nos termos de Genette (Palimpsestes 293), ou de uma autoficção em diferentes graus (Colonna, Autofiction), desde a ficcionalização fantástica — as aventuras em Havana, por exemplo — à autobiográfica — os episódios ao lado da mãe no hospital. (SÁNCHEZ BECERRÍL, 2013, p. 114).

<sup>167</sup>“Estou no quarto 101 do Hospital Universitário de Saltillo escrevendo quase no escuro” (HERBERT, 2011, p. 12).

presente —así sea para contar su cretinismo aeroportuario, su sobredosis de carbohidratos en el menú de British Airways— está generando una ficción, una voluntaria suspensión de la incredulidad gramatical” (p. 59)<sup>168</sup>, de modo que este mesmo leitor se sente caminhando por uma corda bamba, pois tanto a realidade como o absurdo são efeitos de uma mesma ficção.

Em *Casablanca la bella*, Vallejo, repete a retórica destrutiva do seu narrador, assim como os cenários e os diálogos que ridicularizam e ao mesmo tempo tornam caricatura este tipo de discurso estarrecedor, o que termina resultando, nas palavras da professora e pesquisadora Juanita Aristizábal, em parte de uma farsa. Isso se evidencia em uma das conversas do velho com as ratazanas que habitam Casablanca: o narrador diz estar fazendo contas a respeito das despesas casa e, em tom de desabafo, diz ter vontade de escrever suas memórias de Casablanca sendo respondido da seguinte maneira: “—¡Va a ser un éxito! A ver si no se las piratean, porque aquí se roban un hueco. «*Las Memorias del Barón Casablanca sus aventuras amorosas! ¡A dos por diez! ¡Más una caja de chicles!*»” (VALLEJO, 2013, p. 58)<sup>169</sup>.

Ainda, há fragmentos que trazem à tona as imposturas da pose elitista do narrador. Comprova-se a partir do trecho, transcrito abaixo, em que Julián discute a demolição de partes de Casablanca em busca de algo que vender:

*¡Qué hacéis, insensatos, hideputas! ¿No veis que la fachada... se va a venir abajo si seguís excavando, arrastrándose la casa y sepultándonos a todos? ¿Por qué dije “hideputas” como Don Quijote y empecé a hablar de “vosotros” si no soy gachupín de España?* (VALLEJO, 2013, p. 28)<sup>170</sup>.

---

<sup>168</sup>Cada vez que alguém relata no presente — seja para contar seu cretinismo aeroportuário, sua overdose de carboidratos no menu da British Airways — está gerando uma ficção, uma voluntária suspensão da incredulidade gramatical. (HERBERT, 2011, p. 59).

<sup>169</sup>— Vai ser um sucesso! Vamos ver não pirateiam, porque aqui roubam até um buraco. «As Memórias do Barão de Casablanca suas aventuras amorosas! Duas por dez! Mais uma caixa de chichetes!» (VALLEJO, 2013, p. 58).

<sup>170</sup>Que fazeis, insensatos, fi de putas! Não vedes que a fachada... vai vir abaixo se continuais escavando, arrastando-se a casa e nos sepultando? Por que eu disse “fi de putas” como Don Quixote e comecei a falar “vós” se não sou da Espanha? (VALLEJO, 2013, p. 28).

O narrador de *Casablanca* se reconhece como o escritor dos romances autobiográficos que compõem a coleção de Vallejo chamada *El río del tiempo*. Também se considera um gramático herdeiro de Rufino José Cuervo, como já o fez em *La virgen de los sicarios*, inclusive, em *Casablanca la bella*, propõe uma reforma ortográfica do espanhol de modo a adaptá-lo à realidade atual:

*Y mi reforma ortográfica, señorías, que en esencia es la que propuso en el Siglo de Oro Gonzalo Correas (quien escribía «Korreas») pero acomodada a la realidad actual del idioma, la de que los hispanoamericanos hoy por hoy somos sus dueños, va así: «Casa» con ka de «kilo»: «kasa». «Queso» con ka de «kilo» y sin u: «keso». [...] «General» con jota de «joder»: «jeneral». «Guerra» con ge de «ganas» pero sin u: «gerra». «Güevón» con u sin diéresis ni tilde: «guevon». «Burro» con be de burro: «burro». «Vaca» con be de burro: «baca». «Hijueputa» sin hache: «ijueputa». Nuestras tres letras dobles con sonido sencillo, que son la che, la elle y la erre, se escribirán respectivamente s, l y r. Y así tenemos: «Chapa»: «sapa», con ese africada postalveolar sorda y sin hache. «Caro»: «karo» (como para decir que las prepago están muy «caras») con ka y ere suave. «Carro» (como para decir que las prepago quieren carro): «karo», con ka y erre dura. [...] La ye de «el hombre y la mujer» irá con i latina: «el hombre i la mujer». «Wagneriano» se escribirá «bagneriano». «Examen» se escribirá «ecsamen». Se suprime pues, señorías, la ce, la hache, la cu, la ve, la ve doble, la equis, la ye, la zeta, las tildes y la diéresis, a Dios se le quita la mayúscula y se les pone a tres letras viejas tres rayitas como la de la eñe, pero abajo en vez de superpuestas. Ahora, que si en vez de las tres letras con las rayitas ustedes prefieren signos nuevos, adelante, a dibujarlos, señorías, soy todo ojos y oídos. Voilà tout. (VALLEJO, 2013, p. 69)<sup>171</sup>.*

---

<sup>171</sup>E minha reforma ortográfica, senhorias, que na sua essência é a que propôs, no Século de Ouro, Gonzalo Correas (quem escrevia «Korreas»), mas acomodada à realidade atual do idioma, a de que nós, os hispano-americanos, somos seus donos, fica assim: «Casa» com ka de «kilo»: «kasa». «Queso» com ka de «kilo» y sin u: «keso». [...] «General» com jota de «joder»: «jeneral». «Guerra» com ge de «ganas» mas sem u: «gerra». «Güevón» com n u sem trema nem acento: «guevon». «Burro» com be de burro: «burro». «Vaca» com be de burro: «baca». «Hijueputa» sem agá: «ijueputa». Nossas três letras dobradas com som simples, que são o che [ch], o elle [ll] e o erre [rr], escrever-se-ão respectivamente s, l y r. E assim, temos: «Chapa»: «sapa», com esse africada pós-alveolar surda e sem agá. «Caro»: «karo» (como para dizer aquelas prepago estão muito «caras») com ka e erre suave. «Carro» (como para dizer que as prepago querem carro): «karo», com ka e erre forte. [...] O ye[y] de «el hombre y la mujer» irá com i latino: «el hombre i la mujer». «Wagneriano» escrever-se-á «bagneriano». «Examen» escrever-se-á «ecsamen». Suprime-se pois, senhorias, o ce, o agá, o que, o ve, o dáblio, o xis, o ipsílon, o ze, os acentos e o trema, de Deus tira o maiúsculo e coloca nas três letras velhas três tracinhos como o da eñe [ñ], mas embaixo em vez de superpostas. Agora, que se em vez das três letras com tracinhos, vocês prefiram novos signos, vamos, senhorias, sou todo ouvidos. *Voilà tout*. (VALLEJO, 2013, p. 69).

Conforme percebe Aristizábal, há parte na obra que o próprio velho reconhece a máscara que usa de forma explícita:

—*¿Quién es ese viejo que se mira en el espejo? —No es un viejo, es una máscara: detrás de ella estoy yo. —¿Qué hace el que está detrás de la máscara y dice “yo”? —Ensaia. —¿Qué ensaya? —El papel del viejo de la farsa...* (VALLEJO, 2013, p. 136)<sup>172</sup>.

Uma possível leitura dessa insistência do narrador é a evidência do discurso do senso comum, especialmente desse sentido comum elitista e excludente. Outra leitura é a que faz Aristizábal, pesando de forma mais específica no contexto político da Colômbia, construída sobre a base da exclusão, marcando as diferenças de classe e “*y heredera de un Estado que únicamente reconoció la diversidad étnica y racial y las minorías hasta 1991 y donde todavía se lucha por el reconocimiento de las víctimas de uno de los conflictos armados más viejos del continente*” (ARISTIZÁBAL, 2015, p. 215). Ambas as leituras são complementares, especialmente se percebemos que o velho narrador de Vallejo, ao começar sua jornada de reconstrução de Casablanca transforma-se em patrão de uma série de empregados. Sua voz, a partir de um lugar elitista, coloca em primeiro plano as desigualdades e as formas de exclusão que ainda fazem parte da fundação instável do seu país natal que, por um lado, tenta reconstruir sua imagem, mas, por outro, continua perpetuando o ciclo:

*¡Tas! ¡Tas! ¡Tas!”, decía la retroexcavadora e iban cayendo paredes. Una, otra, otra... Los ojos me lagrimeaban por el humo... por el dolor del alma. —¿Llorando porque están tumbando unos muros? —No son muros, no sea burro, son paredes. Los muros son nuevos, las paredes viejas. ¡Me están tumbando a Colombia! —Una casa vieja Colombia... Ve a este... Todavía no se entera de que Colombia es una potencia emergente. Mire p’arriba y vea los rascacielos. Colombia es grande, uno es el que es chiquito.* (VALLEJO, 2013, p. 155)<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup>— Quem é esse velho que se olha no espelho? —Não é um velho, é uma máscara: detrás dela estou eu. — O que faz este que está detrás da máscara e diz “eu” —Ensaia. — Ensaia o quê? — El papel de velho da farsa... (VALLEJO, 2013, p. 136).

<sup>173</sup>—*Tas! ¡Tas! ¡Tas!”, dizia a retroescavadeira e iam caindo paredes. Uma, outra, outra... Meus olhos lagrimejavam pela fumaça... pela dor da alma. — Chorando por que estão derrubando uns muros? — Não são muros, não seja burro, são paredes. Os muros são novos, as paredes velhas.*

O narrador repete, então, sua mensagem, porque ninguém a escuta. Repete-a à exaustão, como Sísifo amaldiçoado a carregar a pedra ladeira acima para que ela volte ladeira abaixo, tão logo seu serviço seja terminado. As repetições são sempre desconcertantes, mas obrigam o leitor a se olhar no espelho e a prestar mais atenção no seu próprio discurso.

---

Estão derrubando Colômbia! – Uma casa vieja Colômbia... Veja este... Ainda não percebe que Colômbia é uma potência emergente. Olha para cima e veja os arranha-céus. Colômbia é grande, nós é que somos pequenos. (VALLEJO, 2013, p. 155).

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se com este trabalho focar em um grupo de obras latino-americanas para colocá-las em contato, a fim de estabelecer-lhes um eixo condutor e encontrar seus pontos de contato e de choque. Perceber esses eixos significa pensá-los em uma das direções possíveis em que as obras possam ser lidas, jogar com as redes que elas mesmas tecem, tentar perceber o diálogo que sustentam.

Assim, começamos o estudo a partir do que consideramos o fundamento que une as obras aqui analisadas: o Novo Realismo, termo cunhado pelo pesquisador Karl Erik Schøllhammer, revelando, no entanto, um teórico leitor da crítica da arte e mais especialmente de Hal Foster, cujas formulações, consequentemente, levaram-nos à estética do Novo Realismo artístico, movimento surgido na França na década de 1960, pautado pelo gesto de apropriação do real e pelo excesso (traduzido como um modo quantitativo de expressão), cujos artistas buscavam uma nova percepção do mundo, incluindo a natureza moderna dos grandes centros urbanos, fazendo uso dos objetos disponíveis dentro do próprio cotidiano e, em consequência disso, questionando os próprios sistemas de produção e de consumo da arte.

E de quais aspectos se apropria a literatura do Novo Realismo, segundo a proposição de Schøllhammer? Em primeiro lugar, o termo é caracterizado pelo teórico como a vontade dos novos escritores de retratar a realidade atual da sociedade brasileira desde uma perspectiva marginal. Compreendemos o termo “marginal” não como um lugar periférico em relação a um centro, mas como a condição própria da literatura na contemporaneidade, cujo discurso torna-se apenas mais um na profusão de outros discursos que nascem e com os quais ela passa a competir.

Percebemos que objetivo dos novos realistas é provocar no leitor efeitos de realidade por meios distintos aos movimentos realistas predecessores. Isso marca não apenas uma diferença entre o Realismo do século XIX e o novo

realismo, mas também o distingue das reformulações do Realismo que, para Schøllhammer, são a literatura tanto da década de 1930 como da década de 1970.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek costura com suas propostas tanto as noções do retorno do real à arte, como a noção de Novo Realismo. Ao fazer uma diferenciação entre real e realidade, fundamentado sobretudo em Lacan e Heidegger, coloca o real como um aspecto inapreensível parte da realidade e com o qual devemos nos confrontar e do qual não devemos fugir.

Ao trazer tais noções para a literatura, evidentemente, Schøllhammer pensa o cenário brasileiro, contudo é possível ampliá-lo e pensar a literatura hispano-americana sob este viés. Pensadores como Josefina Ludmer e Reinaldo Laddaga também evidenciam em seus respectivos contextos essa mudança de percepção em relação ao entorno. Ludmer usa o termo *realidadificación* para mostrar como as obras contemporâneas deixam de se configurar como um registro de algo que passou e passam a ser *fábricas de realidade*. Laddaga, por sua vez, fala de *confluência* para dizer que os grandes escritores da atualidade são produtores de espetáculos de realidade, cujo objetivo é montar cenas nas quais é difícil distinguir a naturalidade ou artificialidade dos objetos, ou seja, se são simulados ou reais.

Nos três autores estudados, percebemos tais observações quando notamos que os narradores de suas obras, ao lidar com situações traumáticas, acedem a um real que é impossível de representar, marcando uma ruptura inicial com o mundo tal como eles conhecem. Em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, a primeira atitude de Cristina é regurgitar tudo o que havia consumido até aquele momento, em *Canción de Tumba*, a primeira atitude de Julián é “prostituir” sua experiência, transformando-a em um projeto financiado pelo governo de seu país, e em *Casablanca la bella*, a primeira atitude do velho narrador de Vallejo é claramente ir à contramão de sua época e buscar trazer o passado de volta ao presente, reconstruindo Casablanca tal e qual sua recordação passada.

A realidade e o realismo na América Latina mantêm uma estreita relação com a violência. Aqui, novamente, recorremos Žižek, que pensa a violência pode no desdobramento de três conceitos, a saber: a violência subjetiva, a camada visível, materializada na ação direta de um agente específico que intimida e amedronta; a violência sistêmica, situada em um nível latente, está sustentada em uma banalização da violência pela sociedade que a normaliza; e, a simbólica, camada mais profunda e mais difícil de ser percebida, considerada pelo teórico como a forma fundamental de violência, manifestando-se no plano da própria linguagem ao impor determinado universo de sentidos, naturalizando comportamentos e resultando em atitudes machistas, racistas, homofóbicas entre tantas outras.

A partir das ideias de Žižek (e de Galtung) a respeito das camadas de violência que assolam a sociedade, percebemos que em cada obra do nosso corpus predominava um tipo de violência: em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, predomina a violência subjetiva; *Canción de Tumba*, a violência sistêmica; *Casablanca la bela*, a violência simbólica. São três violências diferentes, mas que se encontram amalgamadas e são caracterizadas por um traço essencial e constitutivo: o excesso, traço que, além trazer um aspecto fascinante e perturbador da violência, também a torna ambígua.

Entremeada a essa violência, está situada a experiência do indivíduo nesse contexto. Como comunicar a experiência de um acontecimento dramático para outros que não viveram aquilo e ainda ser legível? Basta pensar que as manifestações artísticas brasileiras e latino-americanas não são respaldadas pela ideia da transmissão de conhecimento, mas, ao contrário, são passíveis de serem acessada apenas de forma fraturada, ou seja, esses textos, ao tentar captar um sujeito e uma experiência imprecisos, colocam-se de forma indistinguível do real.

No nosso corpus, ao longo das respectivas narrativas, nas três obras analisadas, é a linguagem poética que se mostra como o único meio capaz de rondar essa experiência traumática e marcar um confronto com a violência real

a que são expostos. Enquanto Cristina transcende a visão de Doca com as anotações que fazia, Julián transcende a experiência da doença terminal da mãe com o livro que publica, e o velho de Vallejo busca construir essa casa que resiste à construção e se derruba. Porém, por mais que a casa em si não exista, ficou o relato de suas digressões delirantes que, se objetiva, por um lado, a contar a experiência traumática de viver o presente no seu país, por outro, não busca ordenar, sistematizar ou tornar sua experiência entendível por meio da racionalidade.

Os recursos utilizados pelas obras do Novo Realismo que pudemos observar a partir do nosso corpus foram o *fait divers*, o *kitsch* e a linguagem performática. O primeiro foi definido como uma informação monstruosa, aliada a fatos excepcionais ou insignificantes, classificando-se sob a rubrica dos *varia*. Como recurso literário, ironiza a banalização da violência e coloca em primeiro plano a necessidade de irmos além do espetáculo, tanto para expressar a violência do dia-a-dia, como para senti-la. O segundo, relacionando-se à artificialidade, à imposição de efeitos, é tido como uma mercadoria ordinária, uma secreção artística. Ao ser usado como um recurso literário, o movimento é semelhante ao *fait divers*: ironiza o senso comum e provoca impacto no leitor. A linguagem performática, por sua vez, é construída como a ponte que une produção e efeito propiciando a força do choque. A obra *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, utiliza esses recursos para evidenciar a postura de Cristina como a jornalista em contato diário com a violência que assola o Rio de Janeiro frente à postura de Cristina ser humano afetada pela cena presenciada de Doca baleado. Já *Canción de tumba*, coloca o escritor e intelectual Julián a partir de um ponto de vista afastado, documentando a experiência da mãe, em paralelo a Julián, filho, vivendo também todo o caos tanto do processo, como em contato com os serviços públicos oferecidos em relação à saúde que lhe possibilitam pensar todo o contexto do México. Casablanca la bella mostra o velho narrador erudito denunciando o presente descabido da nação colombiana, mas ao mesmo tempo, mostra o ser humano

cansado diante de um mundo que ele não entende e no qual não possui nenhuma referência a que se apegar.

Esses recursos fundamentam as análises realizadas que discutem sobre os lugares aos quais esses narradores pertencem, as experiências vividas ao longo de suas respectivas trajetórias e o modo de se desvincilar (ou não) do trauma sofrido. Não deixamos de refletir, do mesmo modo, acerca da influência de tais produções nos leitores, a partir de suas estratégias de sedução e traição, da provocação e da quebra de expectativas, de forma a convocá-los para dentro da obra, como espectadores ou *voyeurs*, e comprometê-los ao desautomatizar sua visão a respeito da violência.

Portanto, respondendo às questões formuladas no início do trabalho, notamos que nosso *corpus* revelou que as experiências de violências são relatadas a partir das vivências pessoais de um sujeito que, ao mesmo tempo, provoca a ilusão da totalidade e ironiza essa mesma condição na sua incapacidade de lidar com o mundo. Nas obras analisadas, os narradores não encarnam uma posição política engajada, tampouco têm algo a dizer no sentido de construir uma mensagem ou uma tese a respeito do que estão narrando, muito pelo contrário, o que narra é a impossibilidade de qualquer construção que parece fadada ao fracasso. Porém, não podemos afirmar que os narradores aceitam os seus contextos passivamente, e somente poderiam ser considerados como “produtos do meio” enquanto sujeitos desajustados frente à realidade em que vivem.

Assim, a denúncia dessas obras está no plano existencial, quando, na impossibilidade de uma comunicação direta de uma experiência traumática com o real, os narradores recorrem a um efeito afetivo, que reclamam outros modos de pensar e sentir o mundo, bem como relações mais profundas e complexas com o medo e o horror advindos dessa violência, naturalizada e banalizada pelos meios de comunicação. Essa narrativa chocante, irônica, fragmentada, repleta de vazios, desconcerta o leitor em relação ao próprio lugar em que ele se encontra, chama-o à participação e faz com que ele se comprometa na

reconstrução do texto, reconstruindo também sua própria forma de ver o mundo, ao se sentir envolvido nas experiências vividas pelos narradores das obras.

O trabalho realizado, no entanto, não esgota o tema, muito pelo contrário, abre caminhos e questionamentos. Um deles certamente é a respeito da própria trajetória feita a partir de uma corrente artística nascida na França para explicar manifestações na América Latina, isto é, até que ponto é pertinente trazer uma noção como a Novo Realismo para explicar as produções literárias contemporâneas? Acreditamos, conforme expusemos na primeira seção deste estudo que, apesar de ter nascido na Europa na década de 60, o Novo Realismo enquanto corrente estética busca a linguagem da globalização e do apagamento de fronteiras, e não é de se surpreender que tenha alcançado seu ápice com as manifestações neodadá e da pop-art nos Estados Unidos. O Novo Realismo fala ao pós-moderno e ao contemporâneo na sua condição de perpassar as fronteiras e retratar o presente do mundo globalizado.

O estudo também abre margens para se pensar o Novo Realismo frente às inúmeras correntes realistas que surgiram no século XX na América Latina de um modo geral, e entre as quais nomeamos de passagem apenas o Realismo Mágico. No entanto, fica o questionamento de como pensar o Novo Realismo frente a correntes como o hiper-realismo, *el realismo sucio*, o surrealismo, *el infrarrealismo*, entre outras? Poderíamos considerá-lo como uma espécie de termo guarda-chuva que acolhe todas as essas vertentes cuja característica principal vem a ser a de rivalizar com o realismo representativo do século XIX? De início, acreditamos ser positiva essa resposta, no entanto carecemos de estudos mais detalhados sobre as especificidades dessas correntes estéticas que perduraram na América Latina do século XX e XXI e que mostram o apego da nossa cultura pelo realismo, conforme mencionamos neste trabalho.

## 5 REFERÊNCIAS

### I. Dos autores

#### a) Cecília Giannetti:

##### - Romances:

**O réveillon de Max Richter.** Rio de Janeiro: Formas breves, 2015.

**Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi.** Rio de Janeiro: Agir, 2007.

##### - Participações em antologias:

Ilha do Governador ilha debaixo da terra. In: IZHAKI, Flávio e MOUTINHO, Marcelo (org.). **Prosas Cariocas.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004, p. 15.

SUSSEKIND, Pedro et al. **Paralelos** – 17 contos da nova literatura. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

GIANNETTI, Cecilia et al. **Ácaro:** literatura e outras marolas-3. São Paulo: Editora 34, 2005.

Ilha debaixo da terra. In: REZENDE, Beatriz e VEIGA, Bruno (org.). **Rio Literário:** um guia apaixonado da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 134.

Figurantes. In: RUFFATO, Luiz (org.). **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 95-102.

O inseto. In: TELES, Lygia Fagundes et al. **Dentro de um livro.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 117.

#### b) Julián Herbert:

##### - Romances:

**Un mundo infiel.** Cidade do México: Joaquin Mortiz, 2004.

**Canción de tumba.** Barcelona: RHM, 2011.

**El polvo que levantan las botas de los muertos.** Cidade do México: Filodecaballos, 2013.

**La casa del dolor ajeno.** Barcelona: Literatura Random House, 2015.

**Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino.** Barcelona: Literatura Random House, 2017.

- Crônicas:

**Algunas estúpidas razones para volver a Berlín.** Cidade do México: Filodecaballos, 2013.

- Poesia:

**El cielo es el naípe.** Cidade do México: Filodecaballos, 2001.

**Autorretrato a los 27.** Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.

**La resistencia.** Cidade do México: Filodecaballos, 2003.

**Cocaína (manual del usuario).** Guadalajara: UdeG/Almuzara, 2006.

**Pastilla camaleón.** Toluca: Bonobos Editores, 2009.

c) Fernando Vallejo:

- Romances:

**Los días azules.** México: El séptimo círculo, 1985.

**El fuego secreto.** Bogotá: Planeta, 1987.

**Los caminos a Roma.** Bogotá: Planeta, 1988.

**Años de indulgencia.** Bogotá: Planeta, 1989.

**Entre fantasmas.** Bogotá: Planeta, 1993.

**La Virgen de los sicarios.** Bogotá: Alfaguara, 1994.

**El desbarrancadero.** Bogotá: Alfaguara, 2001.

**La rambla paralela.** Bogotá: Alfaguara, 2002

**Mi hermano el alcalde,** Bogotá: Alfaguara, 2004

**El don de la vida.** Bogotá: Alfaguara, 2010

**Casablanca la bella.** Bogotá: Alfaguara, 2013

**¡Llegaron!,** Bogotá: Alfaguara, 2015

**Memorias de un hijueputa.** Bogotá: Alfaguara, 2019

- Ensaios:

**La tautología darwinista y otros ensayos.** Madri: Taurus, 2002.

**Manualito de imposturología física,** Madri: Taurus, 2005.

**La puta de Babilonia,** Bogotá: Planeta, 2007.

**Las bolas de Cavendish.** Bogotá: Alfaguara, 2017.

- Biografias:

**Barba Jacob:** el mensajero. Cidade do México: Séptimo Círculo, 1984.

**El mensajero.** Bogotá: Planeta, 1991.

**Almas en pena, chapolas negras.** Bogotá: Santillana, 1995.

**El cuervo blanco.** Bogotá: Alfaguara, 2012.

- Filología:

**Logoi:** una gramática del lenguaje literario. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

II. Da fortuna crítica:

a) Cecilia Giannetti:

CARVALHO, Lucas Bandeira de Melo. A cidade paranoica de Cecília Giannetti. **Revista Litteris**, n. 6, p. 9, nov. 2010.

OLIVEIRA, Schariza Pacheco Berny de. **Conexões literárias da vida urbana**: cidade e sujeito em Cecília Giannetti e Paloma Vidal. 2010. 84 f. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4092/1/000429722-Texto%2bCompleto-0.pdf>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

VASCONCELOS JÚNIOR, G. A. Lugares que só eu conheço e vi: ecos expressionistas em Cecília Giannetti. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. II, p. 1-8, 2009. <https://doi.org/10.35520/flbc.2009.v1n2a17158>.

b) Julián Herbert:

ANZOLA, Consuelo Triviño. **Julián Herbert**: Canción de tumba (reseña). *El Imparcial de Occidente*. Madrid, 2011. Disponível em: <<https://www.elimparcial.es/noticia/96800/los-lunes-de-el-imparcial/julian-herbert-cancion-de-tumba.html>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

IÑIGUEZ, Eduardo. El canto de las agonías: representaciones de la violencia simbólica en Canción de tumba de Julián Herbert. **Krypton**. Roma, n. 5-6, p. 184-192 2015. Disponível em: <<http://romatypress.uniroma3.it/ojs/index.php/krypton/article/view/1058/1049>> Acesso em: 02 jan. 2018.

PRON, Patricio. México devorando a sus hijos. **Letras Libres**. España, n.126, mar. 2012. Disponível em <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/mexico-devorando-sus-hijos>> Acesso em: 02 jan. 2018.

SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne. Factualidad y ficcionalidad: Canción de tumba de Julián Herbert. **Les Ateliers du SAL**. Paris, n. 3, p. 110-122, 2013.

c) Fernando Vallejo:

ARISTIZÁBAL, Juanita. **Fernando Vallejo a contracorriente**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2015.

BURGOS LOPEZ, Campo Ricardo. Casablanca, la refrita. **Revista Universidad de Antioquia**. Medellín, p. 129-131, 2013.

DIACONU, Diana. **El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo**: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo. 2012. 343 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Filología Española, Área de Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2012. Disponível em: <[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660308/diaconu\\_diana.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660308/diaconu_diana.pdf?sequence=1)> Acesso em: 12 nov. 2017.

FORERO GOMEZ, Andres Fernando. **Crítica y nostalgia en la narrativa de Fernando Vallejo**: una forma de afrontar la crisis de la modernidad. 2011. 153 f. Thesis PhD (Doctor of Philosophy) – University of Iowa, Iowa, 2011. Disponível em: <<http://ir.uiowa.edu/etd/964>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

GIRALDO, Luz Mary; SALAMANCA, Néstor, (Orgs.). **Fernando Vallejo, hablar en nombre propio**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana/ Universidad Nacional de Colombia, 2013.

### III. Geral:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. **Juegos de seducción y traición**: Literatura y cultura de masas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 3.ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

\_\_\_\_\_. **A estrutura do romance**. 8.ed., Coimbra: Livraria Almedina, 2007.

ÁLVAREZ, Federico. La violencia en la literatura. In: Sánchez Vázquez (org.) **El mundo de la violencia**. México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1998. pp. 407-417.

ARDILA, Clemencia. **Casas de ficción**: Estudio simbólico de algunos textos narrativos. Medellín: Universidad EAFIT, 2000.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ARNAUT, Ana Paula. **Manual de Pintura e Caligrafia**: O novo realismo post-modernista. Luso-Brazilian Review. Winsconsin, v. 39, n. 1, p. 9-18, jun.-dez. 2002.

BADIOU, Alain. **O século**. Trad. Carlos Felício Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.

BARTHES, Roland. Efeito de real. In: Vários autores. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196 (Obras Escolhidas v.1).

\_\_\_\_\_. **Para una crítica de la violencia**. Trad. Héctor A. Murena. Buenos Aires: Leviatán, 1995.

\_\_\_\_\_. Experiência e Pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: UNESP, 1997.

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977. p.7-22.

CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.  
CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. Coleção El Árbol del Paraíso. Madrid: Edições Siruela, 2003.

CORRÊA, Murilo Duarte Costa. Deleuze, a lei e a literatura. Prisma Jurídico. São Paulo, v. 10, n. 02, p. 470-487, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93421623011>>. Acesso em: 28 jan. 2018.]

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** 2ed. São Paulo: Editora 34, 1993.

DION, Sylvie. O "fait divers como gênero narrativo". **Letras**, [S.I.], n. 34, p. 123-131, dez. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11944>>. Acesso em: 01 maio 2018.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. Célia Euvaldo. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

FRAGOSO, Perla, De la "calavera domada" a la subversión santificada. La Santa Muerte, un nuevo imaginario religioso en México. **El Cotidiano**. 2011. (Septiembre-Octubre). Disponível em:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32519776002>. Acesso em: 16 mar. 2018.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Paulo Meurer. Vozes: Rio de Janeiro, 1997.

GALTUNG, Johan. **Tras la violencia 3R, reconstrucción, reconciliación, resolución**. Ed. Bakeaz. Bilbao, 1998.

GARRAMUÑO, Florencia. La opacidad de lo real. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.I.], v. 18, p. 199-214, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1453/1549>>. Acesso em: 01 maio 2018. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.18.2.199-214>.

\_\_\_\_\_. Os restos do real. Literatura e experiência. In. OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.) **Literatura e Realidades**: uma abordagem. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

GINZBURG, Carlo. **Sinais**: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 143-180.

\_\_\_\_\_. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

GIRALDO, Carlos Alberto. **Rasgando velos**: Ensayos sobre la violencia en Medellín. Medellín: Universidad de Antioquia, 1993.

GIRALDO, Luz Mery. **Narrativa colombiana**: búsquedas de un nuevo cánón. Bogotá, 1998. Disponível em: [http://javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/nuevocanon.htm](http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/giraldo/nuevocanon.htm). Acesso em: 07 dez. 2016.

HERRAIZ, Pablo Alonso. Literatura del Norte: la palabra como identidad. **Tefros**, Río Quarto, v. 15, n. 2, p.118-139, dez. 2017. Semestral.

\_\_\_\_\_. **El norte como fantasma**. 2010. Disponível em: <<http://yonkeherbert.blogspot.com/2010/02/el-norte-como-fantasma.html>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

INZAURRALDE, Gabriel. **La ciudad violenta y su memoria**: novelas de violencia en el fin de siglo. 2007. 286 f. Tese (Ter verkrijging van de graad van Doctor) – Universiteit Leiden, 2007. Disponível em: <[https://www.academia.edu/2090765/La\\_ciudad\\_violenta\\_y\\_su\\_memoria](https://www.academia.edu/2090765/La_ciudad_violenta_y_su_memoria)>. Acesso em: 02 jan. 2018.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996, 2 v.

\_\_\_\_\_. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert. et al. **A literatura e o leitor**: Textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 105-118.

\_\_\_\_\_. La estructura apelativa de los textos. In: DIETRICH Rall (org.). **En busca del texto**. Teoría de la recepción literaria. México: UNAM, 1987.

JARAMILLO, María Mercedes; OSORIO, Betty; ROBLEDO, Angela Inés (Orgs.). **Literatura y cultura**: narrativa colombiana del siglo XX. Bogotá: Banco de la república, 2004, v. 3.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). **A literatura e o leitor**: Textos de estética da recepção. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b, p. 85-103.

JAY, Martin. **Cantos de experiencia**: Variaciones modernas sobre un tema universal Paidós, Buenos Aires, 2009.

\_\_\_\_\_. **La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva**. Universidad Diego Portales: Santiago de Chile, 2003

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: UFEJ – Instituto de Letras, 2006.

LACAN, Jacques. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. In: **O Seminário** Livro 11. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad**: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LEAL, Juliana Helena Gomes. Escrita performática latino-americana contemporânea. In: **XI Congresso da ABRALIC**, São Paulo, 2008.

LIPOVSTSKY, Gilles. Espacio privado y espacio público en la era posmoderna. **Sociológica**, Cidade do México, v. 8, n. 22, p.1-10, ago. 1993. Semestral. Disponível em: <<http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/issue/view/72/showToc>>. Acesso em: 12 maio 2018.

\_\_\_\_\_. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarola, 2004.

\_\_\_\_\_. **A sociedade da decepção**. Barueri, SP: Manole, 2007.

LUDMER, Josefina. Literaturas posautónomas 2.0. **Propuesta Educativa**, Buenos Aires, n. 32, p.41-45, fev. 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. Literaturas posautónomas 3.0. In: OLINTO, Heidrum; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. (Orgs.) **Literatura e realidade**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 74-79.

\_\_\_\_\_. Literaturas postautónomas. Ciberletras: **Revista de crítica literaria y de cultura**, New York, n. 17, jan. 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MENDES, Fábio Marques. **Realismo e violência na literatura contemporânea: os contos de Famílias terrivelmente felizes**, de Marçal Aquino [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.  
<https://doi.org/10.7476/9788579837005>.

MENTON, Seymour. **La novela colombiana: planetas y satélites**. Bogotá: Fondo de cultura económica, 2007.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MUECKE, Douglas Colin. **Ironia e o Irônico**. Trad. Geraldo Gerson. São Paulo: Perspectiva, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. **Considerações Intempestivas**. Trad. Lemos de Azevedo, Lisboa: Martins Fontes, 1976.

OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis**: sensibilidades culturais contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

OSORIO, Oscar. **El narcotráfico en la novela colombiana**. Cali: Universidad del Valle, 2014.

OSPINA, Claudia, **Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo**. 2010. 332 f. Tese (Doutorado) - Universidade de Kentucky, Kentucky, 2010.

PALAVERSICH, Diana. Otra mirada a la literatura del norte. In: TORRES, Edgar Cota; MENDES, José Salvador Ruiz; TRUJILLO, Gabriel. **Miradas convergentes**: Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos. México: Artificios, 2014. p. 15-47.

PARRA, Eduardo Antonio. Notas sobre la nueva narrativa del norte. In: Javier Perucho (Org.). **Estéticas de los confines**. México: Verdehalago, 2003. p. 39-43.

PARRA, Eduardo Antonio, La vida continúa. **Revista de la Universidad de México**. México, n.100, 2012. Disponível em:

<<<http://zoe.tic.unam.mx/ojs/index.php/rum/article/view/32/66>>> Acesso em: 12 jan 2015.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n.39, p.37-55, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/1lbUvNJ>>. Acesso em: 02 jan. 2018. <https://doi.org/10.1590/S2316-40182012000100003>.

\_\_\_\_\_. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Brasília, n. 14, p.11-46, 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/1IHP9Ec>>. Acesso em: 4 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008a. p.177-205.

\_\_\_\_\_. Claro enigma: a narrativa policial brasileira e a violência urbana. In: **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008b. p.137-75.

\_\_\_\_\_. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.42, n. 4, p.137-55, dez. 2007.

\_\_\_\_\_. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? **Novos Rumos**, n. 35, p.54-64, 2001.

PELLICE, Juan. **El placer de la ironía: leyendo a García Ponce**. México: UNAM, 1999;

PONCE DE LEÓN, Gina. **La novela colombiana posmoderna**. Bogotá: Rocca, 2011.

RAVETTI, Graciela. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. In: **Diálogos latinoamericanos 4**. Aarhus: Centro de Estudios Latinoamericanos, 2001.

REGIS, Fátima. Literatura e singularidade: topos de delírio, fantasia e inspiração para a contemporaneidade. **Logos**, [S.I.], v. 5, n. 1, p. 14-17, jan. 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14616/11076>>. Acesso em: 01 maio 2018.

RESENDE, Beatriz. Medo, violência e as formas possíveis (ou impossíveis) do romance: Cecilia Giannetti. In: **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, pp. 93.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa (tomo II)**. São Paulo: Papirus, 1995.

RODRIGUEZ, Jaime Alejandro. **Literatura, posmodernidad y otras yerbas**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 2000.

SÁNCHEZ QUIJANO, Raúl Darío. **Sujeto, violencia y lazo social**. 2004. 72 f. TCC (Graduação) - Curso de Psicología, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales/ Departamento de Psicología, Universidad de Antioquia, Medellín, 2004. Disponível em: <<http://tesis.udea.edu.co/bitstream/10495/301/1/SujetoViolenciaLazoSocial.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **De la Estética de la Recepción a una estética de la participación**. México: UNAM, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHOLES, R.; KELLOGG. **A natureza da narrativa**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto: caminhos do realismo performático. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p.133-145.

\_\_\_\_\_. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. Além ou aquém do realismo de choque? In: OLINTO, Heidrum Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). **Literatura e realidade(s)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p. 80-92.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Edunicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103>>

56652008000100005&script=sci\_arttext>. Acesso em: 15 nov. 2017.  
<https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>.

SEIXAS, Rebeka Caroça. A escrita performática como discurso político e a trilogia metadramatúrgica gogoliana. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 29, p.128-144, out. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/526>>. Acesso em: 14 abr. 2018. <https://doi.org/10.5965/1414573102292017128>.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: Notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.

SONTAG, Susan. **Contra la interpretación**. Trad. \_\_\_\_\_. São Paulo: LPeM, 1987.

STEIN, Ernildo. **Seis estudos sobre o "Ser e o Tempo"**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

ZACARIAS, Gabriel; MACHADO, Tiago. Novo Realismo e Internacional Situacionista: um estudo do questionamento da imagem pictórica pelas neovanguardas francesas. **Domínios da imagem**. Londrina, v. 3, n. 5, p. 67-82, 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/download/19365/14757>> Acesso em: 2 jan. 2018.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Violência**: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

## ANEXOS

Obras dos artistas do Novo Realismo

### I. Yves Klein



Figura 1- Yves Klein (1928 – 1962)

[Disponível em: <https://luxoluxluz.com/2015/08/26/lux-o-arte-yves-klein/> Acesso em: 30 out. 2019]



Figura 2 - *Untitled blue monochrome* - 1955  
[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/yves-klein/all-works> Acesso em: 30 out. 2019]

Figura 3- *A Minute's Blue Fire Painting* - 1957  
[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/yves-klein/all-works> Acesso em: 30 out. 2019]



Figura 4–*Leap into the void* - 1960  
[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/yves-klein/all-works> Acesso em: 30 out. 2019]

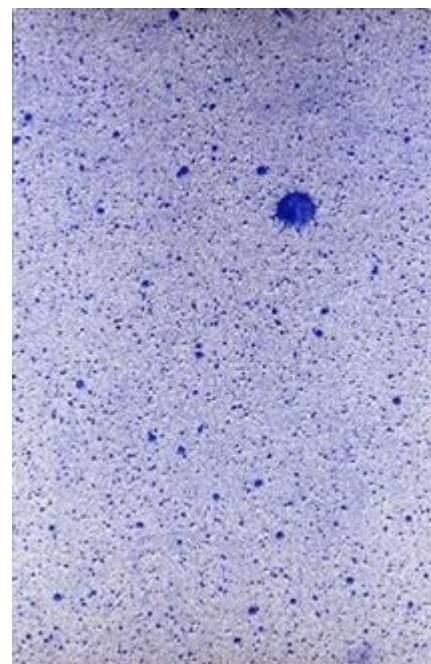


Figura 5 – *A rain of pleasure* - 1961  
[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/yves-klein/all-works> Acesso em: 30 out. 2019]

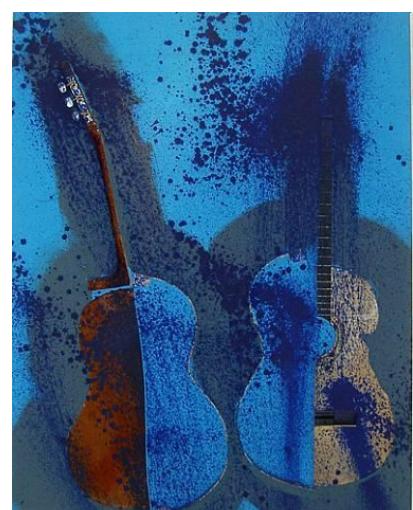
II. Arman (1928 – 2005)



*Figura 6 – Arman (1928 – 2005)*  
[Disponível em:<https://www.wikiart.org/pt/arman> Acesso em: 30 out. 2019]



*Figura 7 – Madison Avenue - 1989*  
[Disponível em:  
<https://www.wikiart.org/pt/arman> Acesso  
em: 30 out. 2019]



*Figura 8– Guitars- 2005*  
[Disponível em:  
<https://www.wikiart.org/pt/arman> Acesso  
em: 30 out. 2019]

### III. Jean Tinguely (1925 – 1991)



Figura 9 – Jean Tinguely (1925 – 1991)  
[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jean-tinguely> Acesso em: 30 out. 2019]



Figura 10 – FrigoDuchamp - 1960  
[Disponível em:  
<https://www.wikiart.org/pt/jean-tinguely>  
Acesso em: 30 out. 2019]



Figura 11 – Ballet of the poor - 1961  
[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jean-tinguely> Acesso em: 30 out. 2019]

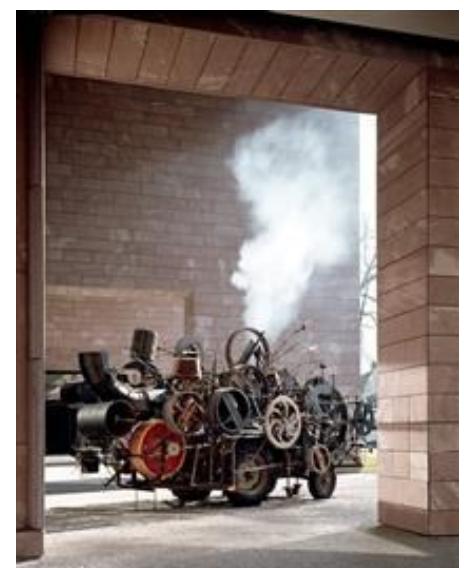


Figura 12 – Klamauk - 1979  
[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jean-tinguely> Acesso em: 30 out. 2019]

#### IV. Daniel Spoerri (1939-)



Figura 13 – Daniel Spoerri(1939 –)  
[Disponível em:<https://www.wikiart.org/pt/daniel-spoerri> Acesso em: 30 out. 2019]



Figura 14 – Snare Picture - 1960  
[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/>

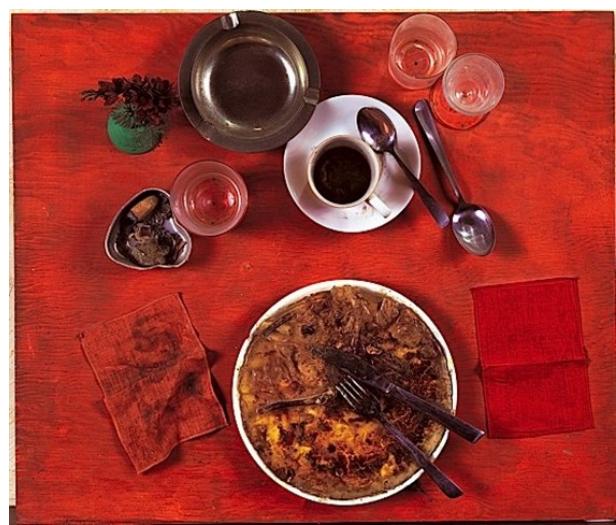


Figura 15 – Eaten by Marcel Duchamp - 1964  
[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/daniel-spoerri> Acesso em: 30 out. 2019]



Figura 16 – Sevilla-Serie Nr. 27 Assemblage– 1992  
[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/daniel-spoerri> Acesso em: 30 out. 2019]

V. Jacques Villeglé (1926-)

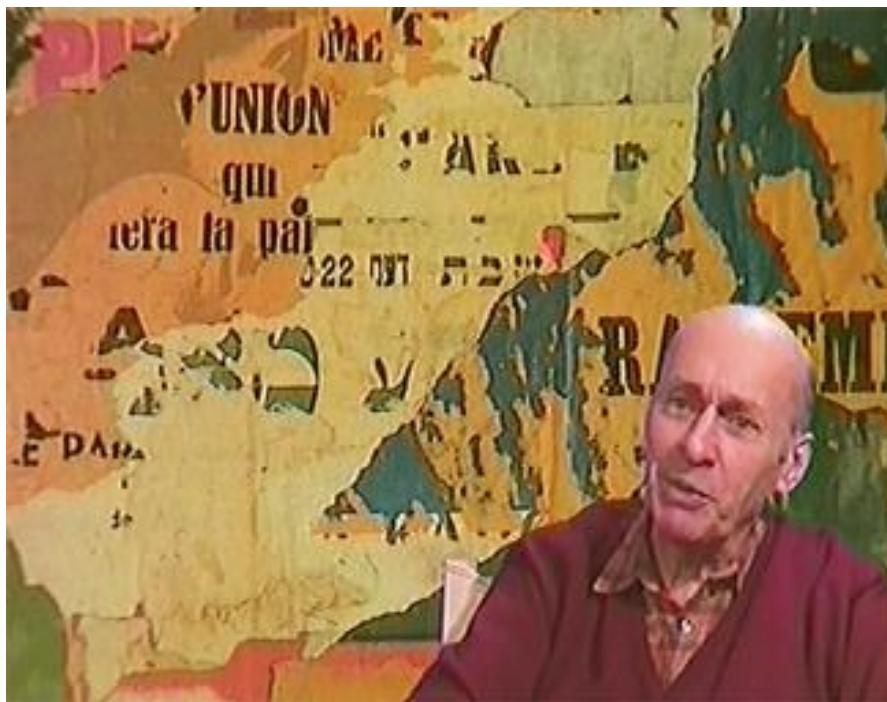


Figura 17– Jacques Villeglé (1926 –)  
[Disponível em:<https://www.wikiart.org/pt/jacques-villegle> Acesso em: 30 out. 2019]



Figura 18 – Boulevard Saint-Martin- 1959[Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jacques-villegle> Acesso em: 30 out. 2019]

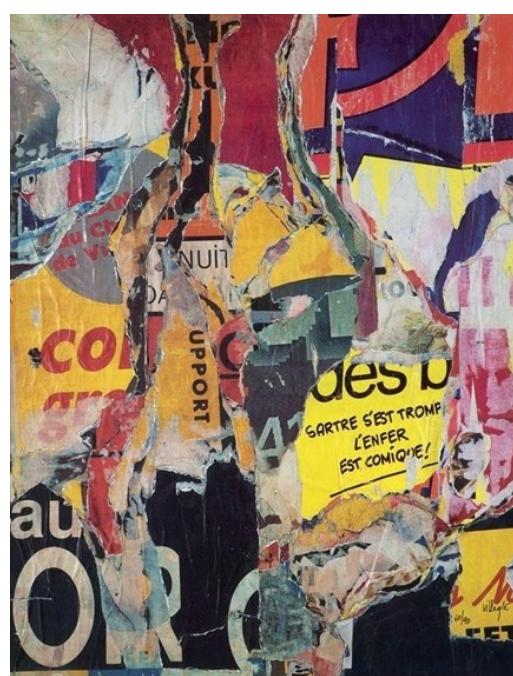


Figura 18 – Sarte was wrong - 2009[Disponível em:  
<https://www.wikiart.org/pt/jacques-villegle> Acesso em: 30 out. 2019]

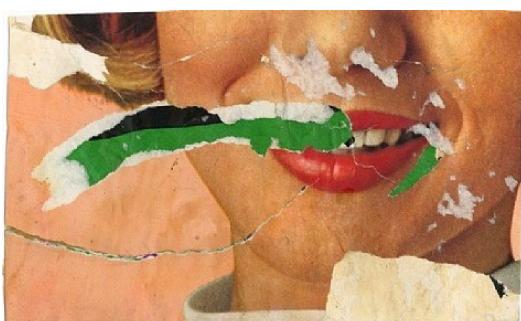
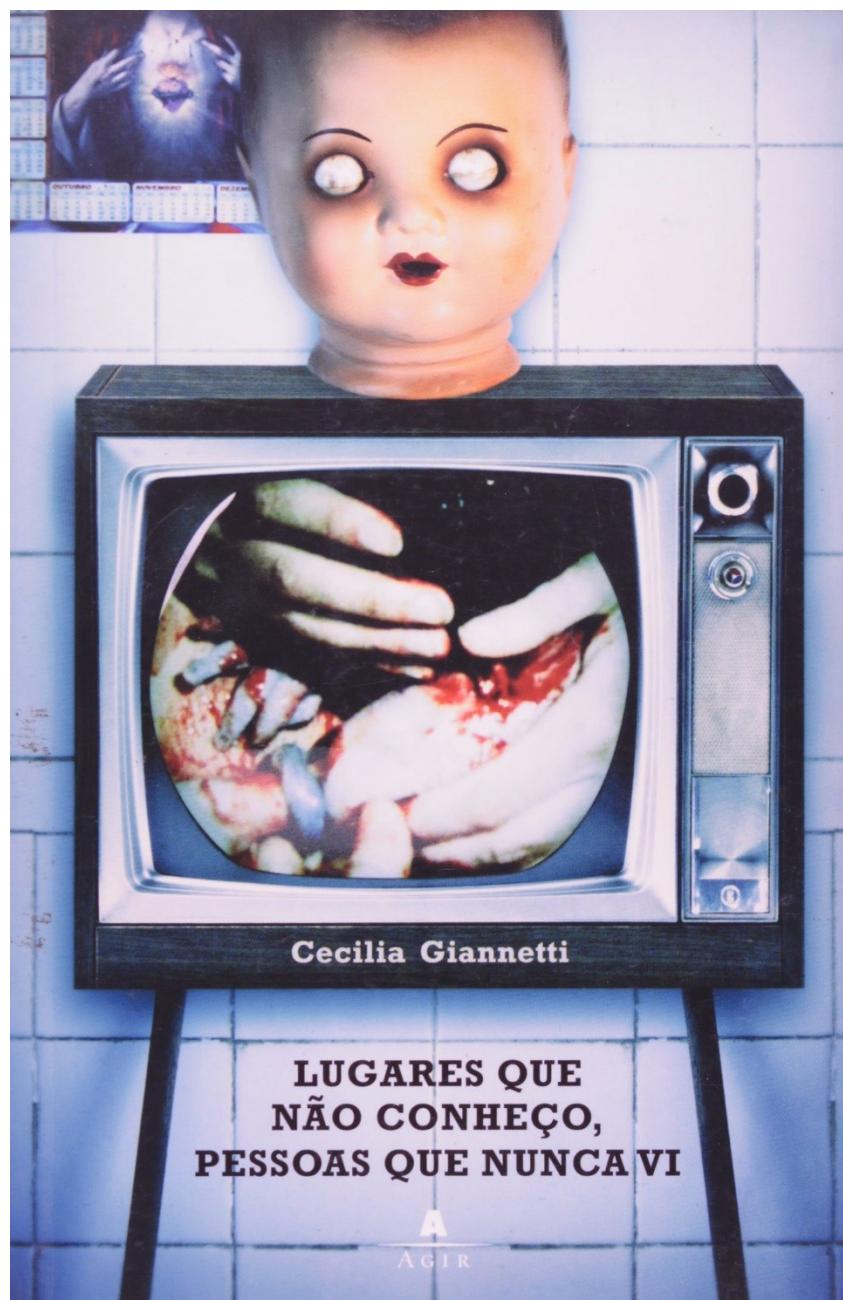


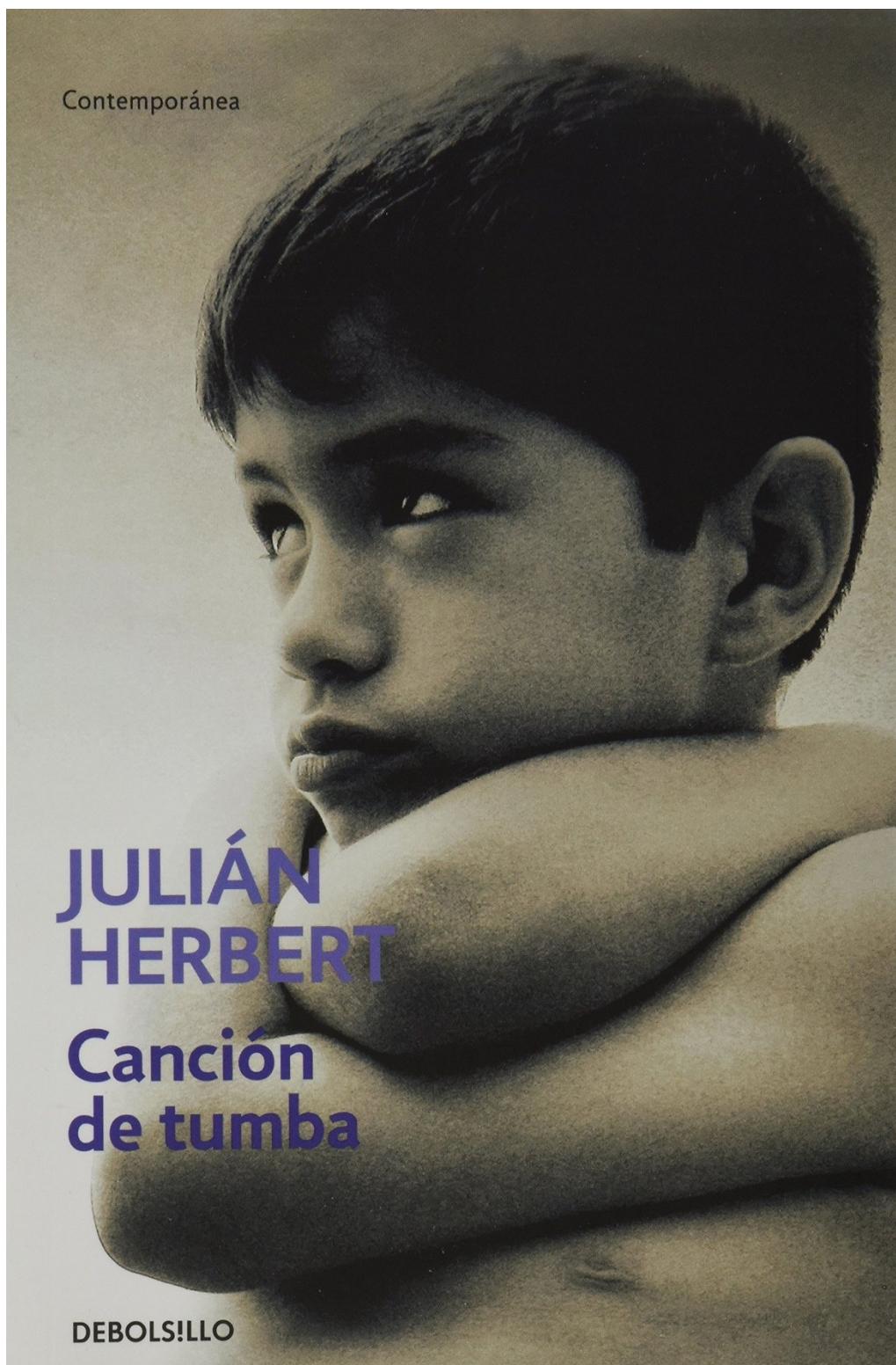
Figura 19 – Pont de L'Academia - Venise - June 22, 1970 - 1970[Disponível em:  
<https://www.wikiart.org/pt/jacques-villegle> Acesso em: 30 out. 2019]

b) Capas dos livros

I. Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi



II. Canción de tumba



III. Casablanca la bella

