

O REAL VIOLENTO COMO FETICHE: INTERSEÇÕES ENTRE EN OCTUBRE NO HAY MILAGROS E O BALCÃO

Lara POENARU*

- **RESUMO:** O romance *En Octubre no hay milagros*, lançado em 1965, de Oswaldo Reynoso se aproxima da peça de Jean Genet, *O Balcão* escrita em 1956 e encenada pela primeira vez no Brasil em 1968, na representação de realismos violentos. Propõe-se pensar como a paixão pelo real se entrelaça no romance e na peça sob o viés do escândalo, da “operação teatral”, da carnavalização e do distanciamento brechtiano. Sob este prisma, desvelar-se dos disfarces forjados e travestir-se são faces da mesma moeda. Essa dicotomia complexifica a própria noção de real. A realidade, portanto, não pode ser compreendida como aquilo que sobra quando se caem as máscaras da representação, uma vez que elas próprias são semblantes e são também parte do real. Pode-se afirmar que as obras conseguem captar imediatamente o fenômeno da fetichização com a imagem do real violento, de forma a alcançar o efeito da espetacularização da violência de uma maneira particular e inaugural.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura peruana. Oswaldo Reynoso. Jean Genet. Estudos teatrais. Ficção e realidade.

Introdução

Em 1965, o escritor peruano Oswaldo Reynoso publica seu primeiro romance, *En Octubre no hay milagros*, após iniciar sua produção literária com um livro de poesias *Luzbel* e o livro de contos, *Los inocentes*, lançados, respectivamente, em 1955 e 1961. Jorge Eslava, ao comentar a importância do romance de estreia de Reynoso, afirma que ele apresentava um quadro expressionista que exibía a deterioração moral da sociedade peruana, tendo como pano de fundo a procissão do Senhor dos Milagres (ESLAVA, 2005).

Enquanto seus primeiros livros atraem os olhares de importantes referentes da cultura peruana, como os escritores José María Arguedas e Mario Vargas Llosa e o crítico e teórico Antonio Cornejo Polar, a publicação de *En Octubre no hay milagros* é recebida pela crítica com espanto. Dentre as opiniões mais descontentes, destaca-se a do crítico José Miguel Oviedo, que considera Reynoso um autor escandaloso e coprolático, que se inclui na linha condenada de certos escritores pornográficos, como Henry Miller (OVIEDO, 2006). Outro referente dessa linhagem maldita é o escritor francês Jean Genet, cuja biografia violenta e errante muitas vezes se confunde com as transgressões das personagens de suas

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras. Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil. 31270-901 – larapoenaru@gmail.com

Artigo recebido em 20/08/2022 e aprovado em 10/10/2022.

obras. Poesia, romance e dramaturgia se destacam em suas produções artísticas, muitas delas escritas da prisão, de onde Genet foi libertado por influência direta do poeta Jean-Paul Sartre, admirador de seus textos. Notadamente, sua peça de teatro *O Balcão* é um de seus trabalhos mais profícuos, em que o dramaturgo apresenta um ambiente de ilusão e fantasias eróticas, um prostíbulo chamado O Balcão, no qual os limites entre realidade e ficção se borram.

Alguns críticos analisam a relação entre ambas criações literárias, a partir da maneira como seus autores tratam o tema do sagrado e do profano. Enrique Planas (2011) afirma que, nas obras dos dois autores, o abjeto é vivido com devoção de santidade. Esse é um traço recorrente nas obras de Reynoso (e também de Jean Genet), em que o autor peruano busca, através do elemento “pornográfico”, a realização plena, o tesouro maior das suas personagens, uma ode ao corpo.

As obras de Reynoso e Genet apresentam cenas explicitamente cruéis e ou desconcertantes que, apresentadas sem nenhum julgo crítico, deixam a cargo do receptor avaliar moralmente as ações das personagens. A particularidade do realismo trazido nessas produções deve ser compreendida considerando-se sua relação com o leitor/audiência: eles o/a tomam de assalto.

Sobre esse aspecto do real, o pesquisador Karl Eric Schøllhammer (2012) comenta que o que antes era compreendido como experiência de contemplação da obra, converte-se em choque, em uma potência de interrupção sobre o leitor. Para Schøllhammer (2012, p. 133), esse realismo “[...] procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror”. Dentro desse marco, a noção de “real” se relaciona com os impactos sensíveis provocados no público, isso é: “[...] a obra se torna referencial ou ‘real’ nesta perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão” (SCHØLLHAMMER, 2012, p.133, grifo do autor).

Quando se afirma que essas produções não realizam mediações morais ou julgamentos críticos frente aos episódios que apresentam, outro ponto de contato entre as obras precisa ser elencado: a presença do corpo e suas funções fisiológicas como balizadoras da dramatização da experiência urbana. É interessante observar como o choque provocado pelas obras se relaciona intimamente com a frequente alusão aos órgãos genitais, ao “baixo corporal”, na conceituação de Mikhail Bakhtin (1981) e a todo o universo simbólico a ele relacionado.

Nesse sentido, o professor de filologia Marlos de Barros Pessoa (2013) explica como a linguagem, através dos palavrões, tão recorrentes em ambas as produções, subverte os valores simbólicos associados ao corpo físico, suas funções e seus fluidos, através de um fenômeno de reinterpretação semântica, fornecendo matéria-prima para que esse universo de formas linguísticas agressivas ou pejorativas faça alusão à moral.

Com base na metáfora direcional – “para o alto, o bem; para baixo, o mal” –, essas partes baixas reúnem as condições para a produção do escárnio, da depreciação, da baixaza, para resumir. Tanto os órgãos sexuais, já aludidos, quanto o que eles

produzem constituem a extensão dos conteúdos, transformados em palavras. [...] Daí o que esses órgãos produzem também assumem essas funções. As fezes, os gases, o esperma, por exemplo, recebem outras designações pejorativas. (PESSOA, 2013, grifo do autor).

A partir da reflexão, pode-se compreender que existe um processo histórico de associação, no nível simbólico, a todo um universo de valores e princípios morais que subjazem o “rebaixamento” da linguagem. Dentro do recorte adotado, interessa-nos analisar as diferentes formas como a arte se apropria desse processo semântico e linguístico sob o viés do real violento. Bakhtin, ao estudar a produção do escritor francês renascentista François Rabelais, explica que: “É nessa atmosfera densa do ‘baixo’ material e corporal que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado. Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador; renascem à nossa percepção” (BAKHTIN, 1987, p. 328, grifo do autor).

A prosa de Oswaldo Reynoso e a peça de Jean Genet, ao utilizarem o grotesco, realizam a renovação formal da imagem daquilo que já está automatizado pela linguagem cotidiana sob um novo prisma, em que não há a proposição de um valor positivo ao abjeto, ao conjunto corporal e seus limites, mas sua representação crua, sem mediação nem resolução possível. É por isso que a experiência com o baixo corporal, nas produções analisadas, implica uma nova relação com a materialidade do real, como veremos a seguir.

Uma retomada teórica sobre o real

Ao se analisarem os materiais críticos contemporâneos sobre as produções artísticas das últimas décadas do século XX, pode-se perceber uma preponderância do realismo como articulador metodológico comum à maior parte deles. Nesse sentido, tem-se uma pista da importância desse operador que se reflete na proliferação de estudos, debates e conceitos que tentam dar conta das novas formas do realismo retomadas pelos escritores contemporâneos.

Ainda que a discussão sobre o papel da arte e sua relação com o contexto histórico e sociocultural sempre tenha sido perene nos estudos críticos e teóricos ao longo do tempo, nota-se que, nos fins do século XX, o realismo ganha ainda outros contornos. A tendência realista das artes pode ser compreendida como uma tônica nas produções literárias do último século. Reflexo disso é a proliferação de estudos teóricos sobre o real¹ lançadas nas últimas décadas do século passado.

Dentre eles, destacam-se duas obras do filósofo francês Alain Badiou (2007, 2017), *O século* e *Em busca do real perdido*, que discutem o real como conceito que comporta a

¹ No contexto brasileiro, destacam-se as obras *Tal Brasil, qual romance?* de Flora Sussekind (1984); *Literatura e realidade(s)*, organizada por Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schöllhammer (2011) e *Novos realismos*, organizada por Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (2012). Internacionalmente, podemos destacar *Os novos realistas* de Pierre Restany (1979); *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson (1997); *O retorno do real*, de Hal Foster (2017) e, ainda, de Alain Badiou (2007, 2017), *O século* e *Em busca do real perdido*.

subjetividade que permeia o século XX. Badiou toma de empréstimo o conceito de *passion du réel*, cunhado por Jacques Lacan, para embasar sua percepção sobre as novas formas de se ler o século XX. Para tanto, é preciso retomar algumas categorias propostas por Lacan (2005), em sua conferência intitulada “O simbólico, o imaginário, o real”.

O campo do imaginário, dentro desse viés, refere-se às expectativas, à ilusão e à alienação. Pode-se considerar, de maneira simplificada, que o imaginário relaciona-se às projeções a partir do ego, com as quais estabelecemos vínculos de semelhança e simetria ao compreender o mundo e nossas relações, tendo como parâmetro a perspectiva narcísica. Já o simbólico trata-se da estrutura que corta a dimensão imaginária. Ele baliza as relações entre o inconsciente e o imaginário, considerando que há um sistema que medeia as posições assumidas pelo sujeito (e pela sociedade), sejam os mitos, as relações de poder, os sistemas econômicos, etc., contribuindo para que o significado e o modo como se compreende o mundo sejam inferidos a partir de formas simbólicas. Por fim, Lacan (2005) compreende o real como aquilo que precisamos subtrair da realidade para que o amálgama entre o simbólico e o imaginário se apresente como uma totalidade harmônica e homogênea. O real, na perspectiva psicanalítica, é, portanto, aquilo que sobra, o que resta, aquilo que não se integra, é o abjeto, o que não pode ser nomeado. Ele é, ao mesmo tempo, aquilo que resiste ao imaginário e ao simbólico, o que está no limite, que é impossível de se representar.

Alain Badiou e, posteriormente, Slavoj Žižek propõem uma reelaboração da noção de real relacionada às expressões artísticas do século XX, a partir das articulações das descobertas psicanalíticas lacanianas no interior dos estudos culturais. A perspectiva de compreensão dos estudos de Lacan, sob o viés hegeliano defendido por Badiou e Žižek, leva em consideração o que o psicanalista francês considera como específico ao campo do inconsciente e do sexual: a sua resistência à simbolização autorreflexiva, isso é, para Lacan, no sentido dialético, o inconsciente e o sexual são aquilo que é irredutivelmente negativo no sujeito, é a posição de não-identidade que o sujeito sustenta nos espaços de representação, de autorreflexão e de identificação social (SAFATLE, 2020, p. 182).

Sob este referencial teórico, tem-se que o homem é um sujeito ontologicamente negativo, porém, sem que isso implique pessimismo frente à sua falta ou incompletude. Trata-se, por outro lado, da possibilidade de abrir uma nova via de se pensar o real, permitindo que a liberdade negativa se inscreva no campo do reconhecimento político. A partir dessa premissa, Žižek defende que é a partir da “violência criadora” que a negatividade do sujeito seria capaz de romper com o ordenamento jurídico. Violência essa que “se transforma em ato revolucionário capaz de romper o ciclo de repetições e suspender a rede de diferenciais que dá forma ao nosso universo simbólico.” (ŽIŽEK, 2000, p. 159 *apud* SAFATLE, 2020, p. 185).

Contudo, Žižek e Badiou observam que a potência transgressora da violência criadora, no século XX, acabou por acomodar-se em uma produção fetichista da aparência, em uma espetacularização da violência como produto mercantil. A partir daí, e tomando as proposições psicanalíticas de Lacan, Badiou reelabora a “paixão pelo real” ou “paixão do real”, expressão que reflete o caráter dicotômico da relação que se estabelece com o real: por um lado, refere-se ao afeto ativo, à paixão pelo real, à busca por sua compreensão,

pela sua dimensão de “verdade”, por aquilo que ele desvela; por outro, diz respeito à sua dimensão passiva, ao afeto que o real mobiliza, à sua fetichização, na tentativa de representá-lo, através de uma encenação.

A atualidade das discussões sobre a noção de real proposta por Badiou e refletida na obra de Žižek (2003) pode ser observada na entrevista à Folha de São Paulo, em que este explica o duplo movimento que o termo laciano representa desde o último século:

Há uma questão importante aqui porque eu uso o mesmo termo [paixão pelo real] em dois sentidos que não devem ser confundidos. De uma maneira meio ingênua, eu diria que há uma boa e uma má paixão pelo real. A má paixão assenta-se na ideia de que a única experiência potente é a experiência de transgressão, seja na figura da violência política, da sexualidade, sadomasoquismo etc. Essa paixão pelo real, eu a vejo no terrorismo e, por exemplo, na fascinação do revolucionário que, para defender a causa, não teme ir até o fim e fazer o trabalho sujo que vai contra seus princípios morais privados. Mas essa paixão pelo real é complementada atualmente pelo seu inverso aparente, ou seja, por uma certa paixão pelo semblante, pelo simulacro, pelo espetáculo. (ŽIŽEK, 2003).

O Posfácio deste livro de Žižek, escrito pelo filósofo Vladimir Safatle, complementa a afirmação, ao explicar como se deu a inversão da paixão pelo real no último século, subvertendo seu potencial corrosivo:

A paixão pelo real seria, pois, a paixão estético-política pela ruptura, niilismo apaixonado pela transgressão, pela radicalidade da violência como signo do aparecimento de uma nova ordem cujo programa positivo nunca foi exaustivamente tematizado. [...] O desejo de destruição da aparência, desejo animado pela crença na possibilidade do advento de uma nova experiência da ordem do Real, realizou-se como paixão pelo *efeito espetacular de destruição*. (SAFATLE, 2020, p. 186, grifo do autor).

Somado a essa reflexão acerca do aspecto dúbio do real, da potência transgressora que se transforma na paixão pelo espetáculo, Badiou traz outro operador teórico para buscar compreender onde esses dois pontos se encontram: o semblante, que, na teoria do filósofo francês, também pode ser intercambiado por representação. Badiou (2017) afirma que o real se encontra coberto por máscaras de representação e que eles, real e semblante, estabelecem-se a partir de uma relação dialética. Nesse sentido, o real só pode ser acessado na ruína da representação, mas, para isso, é preciso que o próprio semblante também seja real, isso é: “[...] o acesso ao real é sempre uma divisão, pois ao dividir o semblante do real, estamos retirando uma parte do real: o próprio semblante” (BENZAQUEN, 2017, p. 335). Diante disso, Badiou apresenta como exemplo da paixão do real o teatro de Bertolt Brecht, especialmente sua técnica de distanciamento, que expõe a dialética entre o semblante e o real.

Tomando-se o exemplo de Žižek, na geopolítica pós-moderna, é apenas quando as máscaras são retiradas por algum motivo, como em crises políticas, períodos autoritários,

etc., em que são produzidos estados de animosidade coletivos, que visam à transgressão, como os movimentos terroristas, que, em sua execução, deixam-se entrever que são, eles mesmos, simulacros, encenações midiáticas que afetam (e causam afetos) no público. E é nesse rompimento, na ruptura do semblante, que reside a possibilidade de acesso ao real.

Sob este prisma, é interessante pensar como o romance de Oswaldo Reynoso (2005) e a peça de Jean Genet (1968) dialogam com essa noção de real e com a relação dialética entre real e representação. Por um lado, a dimensão “ativa” ou brutal, a “má paixão” é facilmente identificada nos atos de violência e transgressão perpetrados em ambas as produções. Em segundo lugar, pode-se pensar na espetacularização da violência, sua encenação dentro da própria obra de arte.

O real como semblante

En Octubre no hay milagros apresenta a procissão religiosa como uma performance, em que o caráter sagrado é subvertido, transformando-se em um espaço confuso e ambivalente, onde as personagens cometem atos obscenos e violentos que se sobrepõem aos cantos litúrgicos, às rezas, às pregações, às cruzes. Como simulacro, o caráter divino da manifestação é colocado em mesmo plano que as ações profanas. Sob este prisma, faz-se necessário pensar como a paixão pelo real se entrelaça no romance de Reynoso, especialmente sob o viés do escândalo, como explica o sociólogo Guilherme Figueredo Benzaquen, na resenha crítica sobre o livro *Em busca do real perdido*, de Alain Badiou.

Para o autor [Badiou], o sensível é sempre mediado pelo discurso sobre o real. Portanto, ambos os casos não fornecem um caminho possível para a busca do real perdido, será necessário construir outro caminho baseado em Lacan e na “paixão pelo real” típica do comunismo. O fim dessa seção é marcado pela análise acerca da noção de escândalo – outra via para o real como submissão – que, apesar de se apresentar como uma exceção que revela o real, é apenas uma operação teatral cujo objetivo é manter a aceitação de um real muito similar ao escândalo em si. Os escândalos de corrupção seriam, portanto, uma encenação que turva a percepção de que toda a sociedade está corrompida (BENZAQUEN, 2017, p. 334, grifo do autor).

A “operação teatral”, por um lado, está intimamente ligada aos discursos ideológicos, providos de um caráter forjado de falsa consciência, como na literatura marxista, na qual a própria representação dos conflitos sociais é levantada através de montagens, de arquétipos teatrais. Por outro lado, a encenação e seu efeito catártico também estão relacionados com o efeito final da paixão do real, o “grande espetáculo explosivo que nos fascina”. Não à toa, o exemplo dessa paixão adotado por Badiou em seu livro, *O século*, são as peças de Bertolt Brecht, em especial, devido à sua técnica do distanciamento que “[...] radicaliza a diferença entre o real e sua encenação e problematiza os elos ‘íntimos e necessários’ que unem o real com a semelhança.” (OLINTO; SCHØLLHAMMER, 2011, p. 80).

O distanciamento brechtiano é uma ferramenta dramática que causa estranhamento no espectador, ao quebrar a ilusão mimética da encenação, provocando estranheza diante

de situações e ações que sempre se apresentaram como normais. Para Brecht (*apud* BORNHEIM, 1992, p. 243), “distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”. É interessante pensar como o efeito de distanciamento implica uma possibilidade de “acontecimento” – aqui, assumindo-se o termo como “[...] uma relação de forças, que se inverte, um poder confiscado [...] uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e outra que faz sua entrada mascarada” (FOUCAULT, 1992, p. 18), quando se considera que o real só pode ser acessado na “ruína da representação”. A partir dessa reflexão, é preciso destacar como o romance de Oswaldo Reynoso (2005) dialoga com essa perspectiva realista, em especial, na sua aproximação com a obra dramática de Jean Genet (1968), *O Balcão*.

O texto de Genet é uma peça curta ambientada em um bordel, o Grande Balcão, gerenciado pela personagem Irma e frequentado por homens das mais altas classes: políticos, juízes e clérigos. A peça transcorre ao longo de um dia e é dividida em cenas as quais compreendem o Bispo, o General e o Juiz interagindo com Irma e com as prostitutas daquele lugar, enquanto uma revolução que visa a depor a Rainha ocorre do lado de fora da casa. Uma das funcionárias do prostíbulo, Chantal, é confundida com uma militante e torna-se, por engano, mártir da revolta popular. Também de maneira equivocada, Irma, a cafetina, transveste-se de rainha, em uma tentativa de confundir a massa popular.

A convulsão social desenrola-se até chegarem ao Grande Balcão, representado como um paralelo ao Palácio real, onde Chantal é morta após ser atingida por uma bala perdida, e seu amante, Roger, fingindo ser o chefe-de-polícia, ao ser expulso do bordel e perceber que não teria nenhum poder na nova hierarquia que se estabelecia, decide arrancar seus testículos.

A encenação termina com Irma sozinha – após o juiz, o general e o bispo se retirarem pelas portas do fundo do Balcão, com medo de serem cercados pela multidão –, preparando-se para o próximo dia, quando seus afazeres como cafetina/rainha deverão recomeçar.

IRMA (Sozinha, e continuando a apagar as luzes) – Foi preciso tanta luz... mil francos de eletricidade por dia! ...Trinta e oito salões! ...Todos dourados, e todos com uma maquinaria capaz de encaixar uns nos outros, de conjugá-los... E todas estas representações para que eu fique sozinha, Doma e assistente desta casa e de mim mesma... [...] Daqui a pouco, será preciso recomeçar... acender tudo de novo... vestir-se... (Ouve o canto do galo), vestir-se... ah, as fantasias! Redistribuir os papéis... assumir o meu... (GENET, 1968, p. 86).

Assim como *O Balcão*, o romance de Reynoso (2005) é construído a partir de uma divisão em atos ou cenas, com uma aparente separação cronológica precisa, em que cada capítulo indica o horário e o local onde ocorre a cena narrada, apresentando os eventos que se sucedem no decorrer do dia da Procissão do Senhor dos Milagres.

Em oposição à organizada divisão cronológica do romance, a estrutura narrativa da obra é construída de modo propositalmente confuso, em que as mudanças de ação acontecem, muitas vezes, de forma abrupta, sem nenhuma marca de separação de

cada evento. A aparente temporalidade linear da narrativa é cortada pela construção caleidoscópica das cenas retratadas. O procedimento empregado por Reynoso (2005) reforça ainda mais a proximidade da construção literária com o texto teatral, podendo-se, inclusive, separar os capítulos em atos, ora protagonizados por Dom Lucho e sua família, ora por Dom Manoel. A narrativa constrói-se em atos aproximando-se da linguagem dramática com o estabelecimento de “cenografia” impressionista.

A construção narrativa da obra é fortemente imagética, no que se aproxima, mais uma vez, ao teatro e a outras expressões artísticas de apelo visual. O livro inicia-se com uma descrição poética do centro de Lima, amanhecendo e se preparando para receber a procissão: “Cinza. Cinza ácido sobre o céu de fumaça. Suja a nuvem podre de pescados. Cinza doce na grama. Cinza turvo y sinuoso em corpos morenos. Cinza morno na manhã fria: molhada.”² (REYNOSO, 2005, p. 165, tradução nossa). Tem-se, então, uma interrupção: um diálogo entre Bety e Mery: “– Olha olha, lá está seu irmão, Miguel. — Mas, mulher, já pedi para não falar desse bêbado”³ (REYNOSO, 2005, p. 166, tradução nossa).

O corte abrupto entre as cenas retratadas no romance é uma técnica utilizada por Reynoso em todas suas obras, e isso se dá pela forma como diferentes linguagens audiovisuais estão conjugadas ali. As descrições poéticas, quase imagéticas, como um roteiro audiovisual, são interrompidas por fluxos de consciência ou por diálogos que demandam seu complemento visual (de quem é aquela voz?) para o imediato entendimento da cena e, como isso não ocorre, o leitor é obrigado a se afastar daquela cena e o efeito mimético de representação é problematizado. Nesse sentido, *En Octubre no hay milagros* pode ser considerado exemplar na execução do distanciamento proposto por Brecht.

Outro ponto de convergência entre *En Octubre no hay milagros* e *O Balcão* é a utilização de arquétipos, que reforçam a semelhança com o gênero dramático. Ambas as produções apresentam personagens que representam a sociedade dividida em estratificações sociais, o que permite explicitar didaticamente as posições hierárquicas instituídas em determinado contexto social. Desta forma é notável a percepção que Reynoso (2005) faz uso da mesma forma de representação seccionada dos extratos sociais utilizada por Genet (1968) em *O Balcão*, para analisar a sociedade peruana dez anos depois. Na passagem a seguir, o procedimento se torna claro, com a representação da reunião organizada por Dom Manoel para planejar o golpe de estado que visa à destituição do atual presidente peruano. São convidados a compor a mesa deliberativa representantes das finanças, das indústrias, da imprensa, do exército, do planejamento e da tecnologia, da política e dos sindicatos.

O empregado aproveitou a pausa de Dom Manoel e anunciou que a comida já estava servida. Abriu a pesada porta de madeira escura com adornos de metal, e ali estavam a diretoria do seu Banco, [...] o inteligente jovem editorialista de seu jornal,

² “Morado. Ácido morado sobre cielo de ceniza. Sucia la niebla podrida de pescado. Morado dulce en alfombra. Morado turbio y ondulante en cuerpos morenos. Morado tibio en la mañana fría: mojada.” (REYNOSO, 2005, p. 165).

³ “– Miramira, allá está tu hermano Miguel. — Pero, hija, te digo que no me hables de ese borracho” (REYNOSO, 2005, p. 166).

o manhoso general [...], o empresário mais poderoso do país [...], o obeso chefe do Partido Democrático Popular, o representante dos bancários; o dono da mais nova e florescente indústria do país; o técnico de planejamento e desenvolvimento; o político da tempestuosa aventura internacional [...] e o velho sindicalista vestido com tosco refinamento inglês.⁴ (REYNOSO, 2005, p. 202-203, tradução nossa).

Por outro lado, essa estratégia dramática também se relaciona com a proposição de carnavalização proposta por Mikhail Bakhtin (1981), em seu texto de mesmo nome, publicado no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. Para o estudioso russo, o carnaval (retomada sua concepção medieval) refere-se a um ritual a partir do qual estabelece-se uma ruptura momentânea dentro de um ambiente (tradicionalmente a praça pública, como em *En Octubre no hay milagros* e o prostíbulo, em *O Balcão*) de maneira a permitir que todos se encontrem e se igualem-se socialmente, de modo que “O corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ao travestir-se por meio de fantasia e máscara – exigência a todos os corpos individuais para formar um único corpo” (SOERENSEN, 2017, p. 319).

Sob este prisma, quando Jean Genet (1968) constrói sua peça utilizando as personagens do bispo, do juiz, do chefe de polícia, do mendigo, do general, ele não visa à sua representação subjetiva e complexa acerca dos seus traços individuais. Mas, sim, solapar essas particularidades e propor que, no espaço fechado do bordel, onde elas transitam, há uma liberdade de se falsear como bem desejam, fugindo de convenções e regras sociais, como explica a pesquisadora Nilda Aparecida Barbosa: “Assim, desaparecem os nomes que marcam uma individualidade, um tipo único, e todo aquele que quiser tomar um desses papéis sociais para si pode fazê-lo sem reprimendas ou sem medo de tornar-se ridículo perante os pares” (BARBOSA, 2020, p. 65). Esta reflexão é corroborada na fala de diversas personagens da peça, por exemplo, quando Roger, fantasiado de chefe de polícia, recusa-se a não ser reconhecido por Carmen como seu alter-ego: “Se o bordel existe e se tenho direito de vir aqui, tenho também o direito de levar a personagem que escolhi até o fim de seu destino... não, do meu... de confundir o seu destino com o meu [...]” (GENET, 1968, p. 84).

É importante destacar como o espaço utilizado para o ritual carnavalesco, no livro de Reynoso, passa a ser a própria praça pública onde ocorre a procissão religiosa. Ali, assim como nos quartos do *Balcão*, pode-se experimentar fantasias sem nenhum pudor, sem o julgamento moral que a sociedade imputa a todos os cidadãos. O carnaval suspende os juízos de valor e estabelece suas próprias leis, permitindo a “[...] plenitude os sentimentos e desejos que no mundo comum não seriam permitidos” (BARBOSA, 2020, p. 60). Na passagem a seguir, Zorro se excita ao ver uma conhecida, vestida com hábito religioso, masturbar-se durante a procissão e, diante da cena, reza um Pai Nosso.

⁴ “El criado aprovechó una pausa de Don Manuel y anunció que la comida ya estaba servida. Abrió la pesada puerta de madera oscura con adornos de metal, y ahí, estaban el directorio de su Banco, [...] el inteligente joven editorialista de su diario, el mañoso general [...], el industrial más poderoso del país [...], el obeso jefe del Partido Democrático Popular el representante de la banca; el dueño de la más nueva y floresciente industria del país; el tecnico en planificación y desarrollo; el político de borascosas aventura internacional [...] y el viejo dirigente sindical vestido con tosco refinamiento inglés” (REYNOSO, 2005, p. 202-203).

Quando virei o pescoço, curioso, para olhar Melenita, vi, perto, Samaritana. [...] Então, fazendo-se a rezadora, começou a se masturbar, suave, dissimulada, no ritmo da procissão. E as pessoas apertavam mais e mais. Excitado, enfeiei a mão por debaixo do hábito. [...] Então, ficando sério, ao Senhor dos Milagres rezei um pai-nosso”⁵ (REYNOSO, 2005, p. 282-284, tradução nossa).

Ou, ainda, quando a família de Dom Manoel observa a procissão desde o balcão de sua casa, e, apesar da pompa e da riqueza da varanda, que se distancia e está literal e metaforicamente acima da “sujeira” da Praça, eles apenas falseiam uma aparente moralidade e religiosidade, que se desfazem quando se aproximam de seus amantes:

Um forte odor de corpo suado, sujo, subia até os balcões coloniais da casa: pedacinhos de madeira escura resistente talhada, pregados à parede de pedra: a caixa dianteira aberta e a varanda com rica manta de Manila. Dom Manoel, volumoso, com sua grande cabeça calva e sua papada, no centro de sua varanda; à sua esquerda, a senhora Katy, religiosa, de hábito roxo e véu branco sobre o rosto; à direita, Toño, sério, digno. [...] Mas as inquietas mãos de borboleta buscam, por baixo, as mãos quentes de Tito que, atrás de Dom Manoel, olha para a rua. A senhora Katy, de rabo de olho, devora, ardente, o jovem de cabelo curto e cutis de canela que não para de olhá-la.⁶ (REYNOSO, 2005, p. 291-292, tradução nossa).

Pode-se considerar que há um movimento dialético na carnavalização experienciada em ambas as produções; a liberdade é alcançada ao se retiram as máscaras sociais que a tradição e as normas vigentes nos impõem para que não se atente contra a lei, pois vive-se “[...] um tempo que é fugaz e intenso, um tempo que permite que se experimente viver o outro do mesmo e que rompe o estabelecido socialmente” (BARBOSA, 2020, p. 77).

Ao mesmo tempo, tem-se que, um dos fetiches, ao se libertar das normas impostas nesse espaço catártico, é a possibilidade de se fantasiar de qualquer outra personagem. Desvelar-se dos disfarces forjados e travestir-se com qualquer outra fantasia estão, nesse sentido, imbricados, são faces de uma mesma moeda. Essa dicotomia complexifica (e, talvez, seja este mesmo o objetivo de ambos artistas) a própria noção de real. A realidade, portanto, não pode ser compreendida como aquilo que sobra quando se caem as máscaras da representação, uma vez que elas mesmas são semblantes, para se retomar o conceito

⁵ “Cuando torcí el pescuezo, curioso, para luquear a Melenita vi, cerca, a la Samaritana. [...] Entonces, haciéndose la rezadora, comenzó a menearse, suave, disimulada, al ritmo de la proce. Y a la gente apretaba más y más. Arrecho le metí la mano por debajo del hábito. [...] Poniéndome serio, de seriedad, compadre, al Ñorse Milagrero le recé un padrenuestro.” (REYNOSO, 2005, p. 282-284).

⁶ “Un espeso olor a cuerpo sudado, sucio, se elevaba hasta los balcones coloniales de la casona: paralelepípedos de recia madera negra tallada, pegado, a lo largo, a la pared de piedra: recuadro delantero abierto y baranda con rico mantón de Manila. Don Manuel, voluminoso, con su gran cabeza calva y su patricia papada, en el centro mismo de su baranda; a su izquierda, la señora Katy, religiosa, de hábito morado y mantilla blanca sobre el rostro; a la derecha, Toño, serio, digno. [...] Pero las inquietas manos de mariposa buscan, por lo bajo, las manos tibias de Tito que, detrás de Don Manuel, trata de mirar a la calle. La señora Katy, de reojo, devora, ardiente, al joven de perita recortada y cutis de canela que no deja de mirarla.” (REYNOSO, 2005, p. 291-292).

proposto por Badiou (1968), e, exatamente por isso, são também parte do real, e nisso reside o caráter ambivalente da experiência humana.

Também se pode considerar como uma aproximação entre *O Balcão* e *En octubre no hay milagros* a necessidade de se alterar a ordem política vigente em ambas as sociedades. Enquanto em Lima o desejo parte da própria elite econômica, sob a figura de Don Manoel, dono do banco e dos veículos de comunicação do país, na peça, a mobilização parte do povo, que vai às ruas desejando que a Rainha seja destronada. A partir daí pode-se considerar uma diferença basilar entre as mobilizações: a última visa a uma efetiva mudança de poder, em que a hierarquia social se altere, e, por isso, trata-se de uma revolta violenta de efetiva ação das camadas populares, que saem às ruas para tirar a monarca do poder com suas próprias mãos. A primeira não tem interesse algum em alterar o regime econômico do país, mas, apenas, depor o presidente eleito e escolher o novo representante que se alinhe aos interesses da elite, por isso, trata-se de um golpe de estado “silencioso”, em que diversas forças e poderes se juntam para que a população se mantenha alienada quanto ao movimento planejado.

[...] então seu pai ministro, banqueiro, empresário e quase Presidente da República lhe havia dito que a única forma de governar este povo de negros, índios e favelados era por meio da fome, prisão e bala, mas dosados com inteligência e tato para manter tranquila a plebe.⁷ (REYNOSO, 2005, p. 189, tradução nossa).

Os movimentos populares de insurgência emergidos ao longo das obras de Reynoso e Genet, no entanto, são todos falhos. Na peça, a revolta popular acaba frustrada, pois, ainda que os revolucionários quase triunfem, eles veem sua líder (Chantal, que é uma falsa heroína) ser morta e o suposto chefe de polícia se castrar frente à não-aceitação de sua fantasia (novamente, tem-se um falso herói). Já no romance, também se observa o insucesso de todas as tentativas de se obter algum êxito com a mudança social das personagens. Primeiramente, a busca pelo novo lar da família Colmenares é infrutífera. O narrador, então, explicita o fracasso de Don Lucho, no final da tarde do último dia que tinha para encontrar outra casa:

Assim como Dom Lucho, amanhã pode ser você. Podem jogar seus móveis na rua. Será como cortar seu estômago e deixar exposto a todos os seus intestinos, o mais íntimo que tem. Então, depois de muitos anos de trabalho, você compreenderá que nunca teve nem um pedacinho de terra para viver, que tudo o que já possuiu era de outrem, que nem sequer é dono de sua pátria.⁸ (REYNOSO, 2005, p. 322, tradução nossa).

⁷ “[...] *ya su padre ministro, banquero, industrial y casi Presidente de la República le había dicho que la única manera de gobernar a este pueblo de zambos, indios y cholos era la fuerza hambre, cárcel y bala, pero dosificados con inteligencia y tacto para mantener tranquila la plebe.*” (REYNOSO, 2005, p. 189).

⁸ “*Y así como a Don Lucho, mañana a ti, también, pueden sacarte los muebles a la calle. Será como abrirte el estómago y dejar, a la mirada pública, tus intestinos, lo más íntimo que tienes. Entonces, después de muchos años de trabajo, comprenderás que nunca tuviste un pedacito de tierra para vivir, que todo lo tuyo fue ajeno, que ni siquiera eres dueño de tu patria.*” (REYNOSO, 2005, p. 322).

Também é malsucedida a possibilidade do pedido de casamento de Bety, que se transforma em um envelope com o pagamento de Coqui pela (falsa) virgindade da jovem; e, por fim, a tentativa de Miguel de fazer justiça “com as próprias mãos” também é frustrada. Miguel tenta alcançar seu objetivo, expurgando toda a revolta pela frustração com o destino de sua família em um ato violento contra a imagem do Senhor dos Milagres: “Miguel: Não sei, mas tenho que fazer alguma coisa, algo violento [...] Não quero ser covarde. Leonardo: E você acha que fazendo algo violento vai deixar de ser covarde? / Miguel: Não sei, tenho que fazer alguma coisa.”⁹ (REYNOSO, 2005, p. 329, tradução nossa). A massa de fiéis, ao perceber a tentativa de derrubar o andor do santo, desfere golpes, pisoteia-o, até que, às 21:22, ao ser encontrado morto na Assistência Pública, finaliza-se o romance: “Levantou um lençol branco e, ali, deitado estava Miguel: seu rosto coberto de sangue coagulada e seus olhos negros perdidos na cara inchada: estava morto. Gritou: — A PUTA QUE OS PARIU”.¹⁰ (REYNOSO, 2005, p. 364, tradução nossa).

Apesar da frustração de todas as tentativas populares de ascensão social e econômica, como já observado, há o sucesso, no romance e na peça, da manutenção de todos os privilégios daqueles que já ocupavam os lugares mais altos na hierarquia: Irma e Don Manoel. É interessante observar como eles conseguem manobrar a massa popular desde um lugar superior (metafórica e geograficamente), pois ambos estão posicionados no “balcão”, a partir do qual eles se colocam acima dos outros extratos sociais.

Irma utiliza-se de uma retórica visual para o convencimento dos revoltosos. O ato de destronamento e de coroação performado pela personagem, ao assumir a identidade da rainha, contribui para a alegoria da destituição dos poderes hierárquicos. Trata-se, no entanto, de uma ação forjada. Ela é uma falsa rainha, assim como é falsa a mudança política advinda de sua coroação, como se observa no último ato da peça: “Daqui a pouco, será preciso recomeçar... acender tudo de novo... [...] vestir-se... ah, as fantasias! Redistribuir os papéis... assumir o meu... [...] preparar o de vocês... juízes, generais, bispos, camareiros, revoltosos que deixam a revolta congelar.” (GENET, 1968, p. 86).

Enquanto Irma aplaca a multidão popular utilizando-se da castração e da simbólica coroação, Don Manoel também manipula a massa popular, que participa do ritual religioso do alto de seu balcão, mas através do dinheiro. O banqueiro distribui envelopes com cheques aos fiéis, enquanto o andor passa por debaixo do balcão:

Um fiel vigoroso recebe um ramo e um envelope; entrega o ramo ao chefe do grupo de carregadores e abre o envelope; tira um cheque e um cartão: assombrado, olha para o balcão e, com humilde reverência, cumprimenta Dom Manoel [...]. Fala com um grupo de fiéis, mostrando o cheque; então, um a um, os fiéis vão

⁹ “Miguel: No sé pero tengo que hacer algo, algo violento [...] No quiero ser covarde. / Leonardo: Y crees que haciendo algo violento vas a dejar de ser covarde? / Miguel: No sé, tengo que hacer algo.” (REYNOSO, 2005, p. 329).

¹⁰ “Levantó una sábana blanca y, ahí, tendido estaba Miguel: su rostro cubierto con sangre coagulada y sus ojos negros perdidos en la cara hinchada: estaba muerto. Rompió la vara: — LA PUTA QUE LOS PARIÓ”. (REYNOSO, 2005, p. 364).

levantando a cabeça em direção ao balcão de Dom Manoel.¹¹ (REYNOSO, 2005, p. 309, tradução nossa).

O ato generoso do financista reflete-se na admiração dos fiéis que corroboram com a noção de superioridade – também moral – daqueles que estão “acima”, no balcão, como observado em: “Todos ficam, respeitosos, olhando as damas elegantes que, contritas, contemplam o opulento andor do Senhor dos milagres”¹² (REYNOSO, 2005, p. 309, tradução nossa). A distribuição de dinheiro à multidão por Dom Manuel, no contexto comparativo com a encenação teatral, pode ser interpretada como uma representação, um gesto performático que visa ao impacto da audiência, e essa impressão é corroborada pela presença de um fotógrafo que registra o momento da boa ação. Além disso, é preciso ressaltar que o caráter forjado da alta moral da elite limenha do romance é explicitado também na passagem a seguir, quando, logo após a simulação do pudor e do respeito à imagem sagrada que acaba de passar, as personagens que estão no balcão simulam sua inocência aos olhares públicos (“virgem”, “criança”, “monja”, “seminarista”) enquanto liberam seus impulsos sexuais (“obsceno”, “gazela”, “masturbador”), sob os panos:

A senhora Katy, com o véu sobre o rosto, mantém uma luminosa expressão de virgem, enquanto, por baixo, é acariciada, em livre movimento de obsceno misticismo, pela mão do jovem de pele queimada de canela. Fredy, a incorrigível gazela gorda, com cara de jovem religiosa, estática, goza pelo contato em seus músculos do membro do jovem displicente, com expressão de seminarista masturbador. E todos, íntimos e familiares, apertam-se no balcão de madeira colonial escura.¹³ (REYNOSO, 2005, p. 310, tradução nossa).

O escritor Luis Fernando Cueto também comenta as similaridades do desfecho das personagens. Para o estudioso, a forma como lidam com a população revoltada é, em ambos os casos, uma castração simbólica perpetrada pelas elites:

Assim como Irma tem um balcão em seu prostíbulo (por isso o nome da comédia), Dom Manoel tem um em sua mansão colonial do centro de Lima. Quando já se sentia arruinada, a madame (fingindo ser a rainha) saiu do balcão acompanhada do bispo, o juiz e o general, e, como num passe de mágica, conseguiu aplacar a ira dos revolucionários. Dom Manoel, no dia da adoração ao Senhor dos Milagres,

¹¹ “*Un hermano vigoroso recibe un ramo y un sobre; entrega el ramo al jefe de la cuadrilla de cargadores y abre el sobre; saca un cheque y una tarjeta: asombrado, mira al balcón y con humilde reverencia saluda a Don Manuel [...]. Habla con un grupo de hermanos, enseñándoles el cheque; entonces, uno a uno, los hermanos van levantando la cabeza en dirección al balcón de Don Manuel.*” (REYNOSO, 2005, p. 309).

¹² “*Todos quedan, respetuosos, mirando a las damas*” (REYNOSO, 2005, p. 309).

¹³ “*La señora Katy, con el velo sobre el rostro, permanece en luminosa expresión de virgen, mientras, por lo bajo, acaricia, en libre transporte de obsceno misticismo, la mano del joven de perita recortada y cutis quemado de canela. Fredy, la incorregible gazela gorda, con cara de niña monja, estática, goza del contacto en sus muslos del miembro del joven displicente que está con expresión de seminarista masturbador. Y todos, íntimos y familiares, se apretujan en el balcón de oscura madera colonial.*” (REYNOSO, 2005, p. 310).

vai ao balcão com sua família, seus amigos íntimos e seu amante, e, em um ato de magnanimidade, presenteia a população com um cheque. [...] Os dois, Irma e Dom Manoel, dominam o povo, castram-no; a primeira com a suplantação da rainha; o segundo, com seu dinheiro; ambos, com a ilusão de Poder.¹⁴ (CUETO, 2021, p. 115, tradução nossa).

Considerações finais

A partir da comparação entre *O Balcão* e *En octubre no hay milagros*, procurou-se refletir sobre a dimensão do real no romance de Oswaldo Reynoso. Sob este prisma, pensar a obra literária em paralelo aos procedimentos teatrais de Bertolt Brecht e, especificamente, à peça *O Balcão*, de Jean Genet, é buscar na interseção com as artes dramáticas, uma reelaboração do real, a partir da representação.

Também é preciso destacar que a perspectiva analítica que propomos utilizar para estudar o realismo, a leitura dialética de Lacan proposta por Žižek e Badiou, nesse sentido, vai ao encontro da noção de real desenvolvida nas produções analisadas. Isso é, é possível fazer um paralelo do que esses autores conceituam como a liberdade negativa do sujeito e os atos abjetos, delinquentes e pornográficos praticados por todas as personagens. Quando Lacan afirma serem o campo do inconsciente e do sexual as esferas que resistem à racionalização e que, por isso, descentram o sujeito de seu inconsciente (daí sua negatividade ou sua não identidade), é preciso pensar como a procissão, no livro, torna-se o espaço que permite a liberação de toda a “violência criadora”, a “boa” paixão do real.

Vladimir Safatle (2020, p. 185), comentando o que Žižek compreende como violência criadora, ao afirmar que “Só um gesto desta natureza, que rompe o contínuo da história ao suspender a estrutura simbólica na qual o sujeito inscreve o sentido do seu ato, nos garantiria que a história não se reduz atualmente a um tempo morto e desprovido de acontecimentos”, ratifica a relação dialética do real expresso nas obras. Na procissão e no prostíbulo, os poderes hierárquicos, as classes sociais, os papéis e identificações éticas e morais das personagens são suspensos, para que as pulsões e os desejos do inconsciente e do sexual sirvam apenas ao gozo, e é isso o que talvez Žižek denomina de liberdade negativa.

Nas obras, não há o estabelecimento de uma nova política ou de uma nova ordem jurídica. E, inclusive, é exatamente por isso que ela pode ser considerada na perspectiva adotada por Badiou e Žižek, uma vez que esta outra via é possível apenas em estado de latência, nunca efetivamente institucionalizada. No entanto, o romance e a peça também

¹⁴ “Tal como Irma tiene un balcón en su prostíbulo (de ahí el nombre de la comedia), don Manuel tiene uno en su casona colonial del centro de Lima. Cuando ya se sentía perdida, la madama (en su papel de reina) salió al balcón acompañada del obispo, el juez y el general, y, como por encanto, logró aplacar la ira de los revolucionarios. Don Manuel, en el día central de la adoración al Señor de los Milagros, sale al balcón con su familia, sus amigos íntimos y su amante, y, en un acto de magnanimidad, regala a la feligresía un cheque bancario. [...] Los dos, Irma y don Manuel, dominan al pueblo, lo castran; una con la suplantación de la reina; el otro, con su dinero; ambos, con la ilusión del Poder.” (CUETO, 2021, p. 115).

aportam a outra dimensão da paixão do real: a espetacularização da brutalidade do real. Quando consideramos os anos de lançamento dessas produções, podemos afirmar que elas conseguem captar muito imediatamente o fenômeno da fetichização com a imagem do real violento, que irá se consolidar apenas nas décadas seguintes, especialmente nas mídias audiovisuais.

POENARU, L. The violent real as fetish: intersections between en Octubre no Hay Milagros and the Balcony. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 67-83, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *The novel En Octubre no hay milagros by Oswaldo Reynoso approaches the play by Jean Genet, The Balcony, in the representation of violent realisms. It is aimed to discuss how the passion for the real is correlated in the novel and in the play under the bias of scandal, “theatrical operation”, carnivalization and Brecht’s estrangement effect. Under this prism, removing oneself from forged costumes and dressing up are two sides of the same coin. This dichotomy complicates the very notion of the real. Reality, therefore, cannot be understood as what remains when the masks of representation fall, since they are semblances themselves and are also part of the real. It can be said that the romance and the play manage to immediately capture the phenomenon of fetishizing the image of violent reality, in order to achieve the effect of the spectacularization of violence in a particular and inaugural way.*
- **KEYWORDS:** *Peruvian literature. Oswaldo Reynoso. Jean Genet. Theatrical studies. Fiction and reality.*

Referências

BADIOU, A. **O século**. São Paulo: Idéias e Letras, 2007.

BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAKHTIN, M. Carnavalização. In: BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p.122-132.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBOSA, N. A. O balcão, de Jean Genet: da carnavalização como um regime da ordem inversa. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, Dourados, v. 18, n. 18, p. 58–77, 2020.

BENZAQUEN, G. Badiou, Alain. Em busca do real perdido. **Estudos de Sociologia**, Recife, v. 2, n. 22, p. 331-339, 2017.

- BORNHEIM, G. A. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- CUETO, L. F. **Viaje a través de la piel**: travesía por la obra de Oswaldo Reynoso. Lima: Editorial Trascender, 2021.
- ESLAVA, J. Oraciones del Cuerpo. *In*: TARAZONA, R. R. (org.). **Narraciones 1**. Lima: San Marcos, 2005. p. 9-22.
- FOSTER, H. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu, 2017.
- FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. *In*: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 15-37.
- GENET, J. **O Balcão**. São Paulo: Abril Cultural, 1968.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.
- LACAN, J. O simbólico, o imaginário e o real: 1953. *In*: LACAN, J. **Nomes-Do-Pai**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. p. 11-53.
- MARGATO, I.; GOMES, R. C. (org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- OLINTO, H. K.; SCHØLLHAMMER, K. E. (org.). **Literatura e realidade(s)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- OVIEDO, M. Reynoso o la fascinación de lo abyecto. *In*: TARAZONA, Roberto Reyes (org.). **Narraciones 2**. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006. p. 396-397.
- PESSOA, M. de B. Palavrões surgem de alusões ao Baixo Corporal. **Revista Continente**, Recife, n. 143, nov. 2013. Não paginado.
- PLANAS, E. (org.). **Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud**. Lima: Estruendomudo, 2011.
- RESTANY, P. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- REYNOSO, O. **Narraciones I**. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2005.
- SAFATLE, V. Posfácio: a política do real de Slavoj Žižek. *In*: ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2020. p. 179-191.
- SCHØLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 129-148, 2012.
- SOERENSEN, C. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, p. 318-331, 2017.
- SUSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

ŽIŽEK, S. A paixão pelo real. [Entrevista concedida a] Vladimir Safatle. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 2003. Caderno +mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3011200304.htm>. Acesso em: 10 maio 2023. Não paginado.

ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.