

Para uma crítica do realismo traumático

Karl Erik Schøllhammer¹

Resumo: A evocação de um “Retorno do Real”, feita por Hal Foster, em 1994, indicou a retomada do interesse pelas formas de realismo extremo nas artes visuais contemporâneas. Rapidamente, a abordagem se expandiu para a análise da literatura ressaltando, por um lado, temas e estilos de ruptura representativa e efeitos estéticos de choque e, por outro, linguagens híbridas entre documentarismo e encenação ficcional. Sem ignorar a continuidade e a transformação das formas históricas do realismo, o ensaio enfoca os efeitos de presença e do agenciamento performático em apostas contemporâneas da ficção brasileira tais como Cecilia Giannetti, Michel Laub e João Anzanello Carrascoza, entre outros. A partir de tais exemplos o ensaio discute os limites e os exageros patéticos do realismo traumático.

Palavras-chave: Ficção brasileira. Prosa contemporânea. Realismo traumático.

De fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhéhéns. Quero logo dizer o que quero e ir embora.

Marcelino Freire

O escritor contemporâneo parece ser motivado por uma grande urgência. A urgência de se relacionar com a realidade histórica, mesmo reconhecendo a impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente. Daí que os escritores se sentem anacrônicos em relação ao presente, e passam a aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente. A crítica da literatura brasileira contemporânea ressalta insistentemente o traço da *presentificação* na produção atual. Expressa-se no imediatismo de seu próprio processo criativo, na facilidade de chegar da escrita à publicação por via da divulgação digital que muitas vezes antecipa a chegada ao papel. A prosa gira em torno de temas próximos no tempo e no espaço, daquilo que nos acontece agora, da experiência de pessoas e de grupos da atualidade com traços fortemente biográficos ou autobiográficos. Mas a procura do presente também é percebida na ansiedade de articular e de intervir de modo efetivo sobre uma realidade presente conturbada. Não se deve confundir, entretanto, esse traço com a busca modernista por um presente de novidade e

¹ Doutor em Semiótica pela Universidade de Aarhus, Dinamarca, e professor associado e diretor do Departamento de Letras da PUC-Rio. É autor, coautor e editor de vários livros, entre eles, em colaboração com professora Heidrun Krieger Olinto: *Novas epistemologias* (2000); *Literatura e mídia* (2002); *Literatura e cultura* (2003); *Literatura e imagem* (2005); *Literatura e memória* (2006), *Literatura e crítica* (2009), *Literatura e realidade (s)* (2010), além de *Henrik Ibsen no Brasil* (2008), *Knud Hamsun no Brasil* (2011), *Atrocity exhibition* (2011). Seus livros mais recentes de autoria integral são *Além do visível: o olhar da literatura* (2007) e *Ficção brasileira contemporânea* (2009). E-mail: karlerikschollhammer@me.com.

inovação; a presentificação foi certamente um mote importante da literatura utópica que visava arrancar o futuro embrionário do presente pleno recriado na literatura. Mas para os escritores e artistas deste início de século XXI, o presente só é experimentado como um encontro falho, um “ainda não” ou um “já era” tal como formulou Lyotard (1988, p. 121), para quem o sublime pós-moderno ganhava o sentido de um posicionamento existencial diante dessa impossibilidade. Na “agoridade” do presente estético, Lyotard viu uma potência, que em vez de se abrir como a moderna promessa utópica de algo melhor no horizonte da história, se presentifica no instante da experiência afetiva, como pura possibilidade de mudança na relação entre o sujeito e sua realidade e, simultaneamente, como ameaça de que nada vai acontecer. Se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e não oferece repouso nem conciliação. O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo o testemunho de seus índices desconexos, matéria prima da pulsão arquivista. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido através de uma ação intempestiva capaz de lidar com os anacronismos.

Contrariando a historicidade moderna, o contemporâneo aponta para a simultaneidade entre tempos históricos em função da dilatação de um tempo presente extenso e em constante abertura para o passado que lhe é intrínseco. A premissa fundamental dessa reformulação é o diagnóstico de que o presente já não atua como ponte entre passado e futuro, mas como um corte descontínuo em uma história que já não garante mais sentido aos fenômenos. Mesmo vivendo em um presente pleno de acontecimentos históricos, o contemporâneo produz a sensação de estarmos diante de um futuro incerto e ameaçador que de alguma maneira já se instalou, enquanto o passado invade o presente sob a forma de memórias, imagens, simulacros e índices. Assim, o presente se paralisa e fica amarrado à presença crescente de um passado que não passa, que não conseguimos elaborar, um passado que é uma imagem viva e incessantemente reatualizada, um tipo de imagem que convida a um grande projeto de resgate. Nesse sentido, a simultaneidade do presente contemporâneo é a presença simultânea de uma pluralidade de passados em um presente extenso e sem limites claros.

Um dos efeitos dessa situação é a sensação de certo vácuo histórico em termos políticos e estéticos para o escritor brasileiro. Perdeu-se a orientação de resistência em relação a um regime autoritário que orientava parte significativa da produção das décadas de 70 e 80, perdeu-se o entusiasmo possível da democratização dos anos 90 alimentado pela queda do muro de Berlim e perdeu-se até mesmo o rumo geopolítico que norteou a arte e a literatura em diálogo com os estudos culturais e pós-coloniais do final do século passado. Obviamente não

faltam causas políticas e sociais no Brasil atual, mas é necessário entender de que maneira as artes, em geral, e a literatura, em particular, poderá recuperar relevância dentro desse contexto. Num mundo em que a leitura representa uma mínima parte da recepção cultural é compreensível que a literatura perca relevância; mais grave é reconhecer que a literatura se mostrou incapaz de acompanhar e articular respostas à complexidade crescente dessa realidade, inclusive tomando consciência dessa perda de impacto sobre o conjunto da produção artística e cultural contemporânea.

Entretanto, há hoje escritores que apostam na reformulação direta do compromisso social e insistem numa ficção, frequentemente herdeira do realismo, que possa ter força de intervenção na realidade. Tais escritores pretendem criar testemunhos e escrever de modo a interpretar e refletir sobre a história contemporânea nacional e global, ocupando-se de temas que preocupam parte significativa da sociedade em formatos que facilmente encontram eco na mídia e na esfera pública. Essa ansiedade de presença é um sintoma de retomada do projeto realista e de uma vontade de estabelecer uma nova aliança entre a literatura e a sociedade e seus problemas e como isso explica uma série de fenômenos que devemos entender à luz de um projeto realista, porém um projeto que não aceita necessariamente as estreitas premissas representativas dos realismos históricos. O uso das formas breves e híbridas, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica jornalística aparecem claramente em escritores como Fernando Bonassi, Marcelino Freire, Luiz Ruffato, dentre outros. A produção desses autores dá uma ideia dessa urgência contemporânea, do desejo de falar sobre e com o real como um modo de alcançar um efeito de presença crítica que supõe a retomada de projetos históricos de engajamento e intervenção. Para esses escritores, os efeitos de “presença” se aliam à conjunção de conteúdos históricos de uma tradição de narrativa urbana com origens na geração de contistas da década de 70 e uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos. Para outros o caminho ficcional retoma certo memorialismo à procura da memória familiar íntima ou por encenação da história mínima de vivência biográfica. Nessa perspectiva a *presença* vira sinônimo de intimidade e aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofo material da vida ordinária em seus detalhes mínimos. Entre essas duas vertentes parece haver uma polarização constante, que vem sendo inclusive aproveitada pela crítica midiática, sobretudo pela imprensa como um modo de apresentar a produção contemporânea através do contraste entre duas estéticas literárias.

De um lado haveria a brutalidade do realismo urbano e marginal, que assume seu desgarramento contemporâneo, e de outro lado a graça dos universos íntimos e sensíveis que

apostam na procura da epifania e na pequena história inspirada no cotidiano de cada um. Em ambas as tendências da narrativa mais recente a insistência no presente temporal expressa, entretanto, a intuição de uma dificuldade ou impossibilidade, algo que impede a ficção de recuperar a aliança com o momento e que se encontra no desafio do imediato tanto na criação quanto na divulgação da obra, no contato com o leitor e no impacto no espaço público.

Nos escritos de Agambem esse anacronismo, essa fratura entre tempo e história que caracteriza o contemporâneo aprofunda o dilema do homem moderno já discutido pelo filósofo italiano no livro *Infância e história*, de 1978 (2008). Segundo o diagnóstico aqui elaborado, o dilema do homem contemporâneo é que, sem uma experiência do tempo adequada à experiência da história encontra-se “angustiosamente dividido entre seu ser-no-tempo, como fuga inaferrável dos instantes, e o próprio ser-na-história, entendido como dimensão original do homem” (AGAMBEM, 2008, p. 121). Agambem aqui fala de uma dimensão existencial do tempo e que ele chama de “entre-tempo”, uma experiência temporal em que o homem enxerga e agarra sua oportunidade histórica, sua liberdade e felicidade ao liberar o momento da continuidade vazia do pseudo-historicismo a favor do tempo cairológico da história autêntica. Se essa ideia do tempo qualitativo de *cairós* ainda se sustenta no ideário moderno de uma possibilidade de emancipação e de futuro, a perspectiva posterior de Agambem vai identificar esse tempo com o “tempo que nos resta”, um tempo messiânico, inspirado no termo de Paulo para o evento messiânico: *ho nyn kairos* – “o tempo do agora”. O tempo messiânico não é nem o “tempo por vir” nem o “fim dos tempos” senão “o tempo que se contrai e começa a terminar... o tempo que resta entre o tempo e seu fim” (AGAMBEM, 2005, p. 62).

E é exatamente a presença crescente do passado que caracteriza o tempo dilatado do contemporâneo, um anacronismo que possa nos ajudar a entender o interesse pelo passado, pela memória e pela história, porém sempre da perspectiva de sua presença, da maneira que se presentifica no cotidiano. Além de circunscrever a cumplicidade entre os modos através dos quais a ficção contemporânea tende a narrar o passado e as narrativas melodramáticas dos meios de comunicação e do cinema comercial, podemos arriscar a hipótese de que aí se expressa uma visão da história que não apenas celebra e revisa o passado em termos nostálgicos e melancólicos como ocorreu na reformulação modernista das grandes narrativas nacionais do século XX e até mesmo nos romances meta-históricos (pós-modernos) da década de 80. No contemporâneo, rompeu-se o elo identitário com a história e as narrativas procuram restituir essa perspectiva perdida a partir de um suposto (hipotético?) desastre irreparável. O tempo não se dirige mais em direção ao futuro ou a um fim a ser realizado pelo progresso ou

pela emancipação subjetiva, agora o tempo volta-se em direção à catástrofe que interrompeu o passado. Agravou-se a melancolia benjaminiana e o sentido e a verdade do presente agora parece se depositar numa experiência fora de alcance, uma espécie de trauma generalizado que se converte num siderante objeto de desejo. Tanto na indústria do entretenimento quanto na ficção literária e cinematográfica observa-se uma verdadeira “traumatofilia” que se tornou a forma heurística preferida de narrar o passado, uma procura do desastre inaugural (do qual todos de alguma maneira somos parte) que já não é o limite de toda experiência e identidade senão seu ponto de partida e o fundamento de sua possibilidade. De Bernardo Carvalho, Milton Hatoum, João Gilberto Noll e Cristóvão Tezza aos mais recentes Cecília Giannetti, João Anzanello Carrascoza e Michel Laub, a narrativa construída sobre a figura do trauma tornou-se a ficção psicanalítica preferida, pois permite que o incidente traumático pessoal remeta metonimicamente ao trauma da história e porque assim se justifica a necessidade de reconstrução da identidade individual numa identidade mais ampla, histórica, que o escritor trata de recuperar. A procura do passado na memória coletiva ou biográfica se intensifica por uma paixão do real que não mais distingue o que de fato aconteceu do que a imaginação criou sintomaticamente.

No romance mais recente de Michel Laub, o premiado *Diário da queda* (2011), se encontra um exemplo de como a formação do protagonista se espelha no trauma do avô, sobrevivente dos campos de concentração. O relato de como o narrador participa de um episódio de *bullying* violento numa escola judaica de Porto Alegre contra seu amigo João, um menino pobre e não judeu que quase morre no incidente, ganha um peso de autenticidade na narrativa pelo seu paralelismo invertido com o holocausto vivenciado e silenciado pelo avô do protagonista. Mais ainda pela maneira sugestiva que o romance indica tratar-se de uma história real da família do autor. Todas as afinidades biográficas construídas na narrativa apontam nessa direção. Como o autor, Michel Laub, o protagonista é gaúcho e escritor de quase 40 anos e narra a história a partir de hoje. Não obstante, a divulgação do romance explica: “nenhum dos avôs de Laub foi prisioneiro, mas ele tem um primo cujo avô foi mandado a um campo de concentração”. Ou seja, a história não é realmente autobiográfica e, mesmo assim, ela não deixa de ser, pois o reflexo e a gravidade do trauma histórico alcança a todos e se torna a última referência para qualquer intenção de tocar o real. As fronteiras entre realidade e ficção são aqui apagadas, pois os efeitos reais e fantasmáticos são, na perspectiva do trauma, os mesmos. Entretanto, trata-se de uma apropriação indevida que apesar de talvez ser movida por um interesse sincero e por uma empatia genuína com as vítimas da violência

real acaba explorando em nome das boas intenções a dor e o sofrimento dos vitimas silenciados pela história.

Nota-se que boa parte da produção literária atual, em particular aquela movida pelo interesse enfático na dimensão (auto) biográfica pode ser compreendida na chave do testemunho como a encenação de uma autovitimação que almeja dar algum sentido à existência e em relação à qual o intimismo confessional adquire uma nova autoridade. Ao mergulhar no inexpressável da pequena dor, constrói-se uma relação metonímica com a dor em sua máxima e inimaginável realidade que sugere uma espécie de comunidade perversa autorizando a pequena voz na ausência da grande. Segundo Mark Seltzer (1998), vivemos sob o impacto de uma “cultura da ferida” que se evidencia numa espécie de inversão da esfera pública em que a intimidade privada é exposta como o interior de um casaco virado, exibida e vivida em público num constante curto-circuito entre o individual e a multidão. Trata-se de um *voyeurismo* espectacular que se nutre do fascínio da exposição de atrocidades grandes e pequenas, de uma patologização da esfera pública que empaticamente é compartilhada em torno de feridas traumáticas; sofrimentos que de alguma maneira se coletivizam, pois aglutinam e envolvem emocionalmente a todos num tempo em que o embrutecimento e a indiferença parece atingir a esfera privada e a vivência particular. As consequências são notáveis e produzem uma ambiguidade que ameaça as fronteiras sólidas entre as formas coletivas da representação, exposição e testemunho e a singularidade ou a privacidade do sujeito. A generalização do trauma se expressa na confusão entre o psíquico e o social, entre o exterior, o mundo, e o interior, o sujeito. Cria uma esfera pública patologizada em que o sofrimento é coletivo e a intimidade é conquistada através da sua exposição.

O impacto dessa cultura traumática se diferencia da cultura moderna do choque, analisada por Baudelaire e Benjamin no século XX. Se o choque era um impacto exterior sobre o sujeito, determinado pelas drásticas transformações da modernidade, a cultura traumática é uma cultura de interiorização do impacto, em que fica difícil discernir o exterior e o interior, a percepção e a fantasia, o físico e o psíquico e até mesmo a causa e o efeito. Essa dúvida se instala e se motiva pela temporalidade própria do trauma, que Freud (1974) chama de *nachträglich* ao caracterizar uma experiência tão chocante que é bloqueada pelo aparelho psíquico e apenas refletida a posteriori pelos sintomas deferidos de sua realidade original. Os tradutores para português traduzem *Nachträglichkeit* como “a posteriori” ou “ação diferida”, ambos termos sem dar conta efetivo da ideia de um evento de ruptura no passado que se alastra para o presente em expressão sintomática sempre incompleta e indicial de algo que

aconteceu e que para sempre é perdido, a não ser por um processo de aproximação e reconhecimento na análise.

Seltzer (1998) se associa aqui aos diagnósticos mais radicais da realidade contemporânea, dialogando com teóricos como Hal Foster (1994) e Slavoj Žižek (2009), para os quais a exploração da violência e do choque, tanto na mídia quanto nas artes é entendida como procura de um “real”, definido como impossível ou perdido, que não se deixa experimentar a não ser como reflexo no limite da experiência própria, como o avesso da cultura e como aquilo que só se percebe nas fissuras da representação e nas ameaças à estabilidade simbólica.

Um exemplo pode ser retirado do romance de estreia de Cecília Giannetti, *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* (2007), todo escrito na chave de um evento inominável que desintegra a própria expressão sintática e semântica. Na cena inaugural de violência em que a repórter Doca se encontra com as vítimas e acaba a descrição da cena com as seguintes palavras: “Doca despertaria perdido num mundo que se esgota aos poucos para baixo e para dentro, engolida” (GIANNETTI, 2007, p. 23). A partir dessa experiência radical com a violência urbana, a percepção da realidade se desintegra e abre caminho para uma expressão fragmentada e delirante de um real para sempre perdido. O que organiza a narrativa é esse evento supostamente inominável que corrói a própria expressão linguística numa simulação de um trauma que assim se converte no ponto de vista de uma visão da realidade descrita. É óbvio que se trata de uma ficção, porém autorizada por um evento cuja realidade cruel é inquestionável, talvez não para nós, mas para alguém que dela sofreu. Há certo cinismo nessa apropriação que, em nome de um testemunho, se apropria da dor das vítimas reais para capitalizar os efeitos desse sofrimento a favor de um projeto literário discutível.

Mas a análise de Seltzer serve também para entender a afinidade intrínseca entre a estética que explora os efeitos de choque dessa realidade radical, a estética da transgressão e do abjeto, e uma tendência que se posiciona contra a primeira, contra a estética da crueldade, reivindicando o cotidiano, o íntimo, o privado e o comum como fonte de uma vivência conciliada no tempo, mais viva e mais real. Um exemplo disso pode ser encontrado nos textos do escritor premiado João Anzanello Carrascoza (2002), cujo realismo, às vezes com claras entonações autobiográficas, traz de volta um Brasil sonâmbulo e pré-moderno, em tons rurais, revivido e recuperado pela linguagem melancólica do autor. Ora o passado aparece perdido e distante, ora se recupera pelo feitiço da escrita como, por exemplo, no último conto da coletânea *Duas tardes*, intitulado “Preto-e-branco”, sobre o avô do narrador:

Revivendo-o agora, colando sua fita à minha e enrolando-as na mesma bobina, vejo a cada palavra que escrevo a tinta preta manchar a folha branca do papel e saboreio a alegria das tardes que vivemos juntos, fazendo coisas tão banais, em preto-e-branco, como insinuava tio Júlio. Mas inesperadamente, vejo brotar dessas linhas um imenso arco-íris. E ao fim dele sei que está meu avô, com a bengala no braço, fumando seu cachimbo, à minha espera (CARRASCOZA, 2002, p. 107).

De repente, desaparece o cepticismo diante das possibilidades realistas de recriar o passado em sua plenitude e um novo memorialismo abre um caminho otimista, com promessas de epifania e redenção. É claro que aqui não se trata propriamente de um trauma em seu sentido ortodoxo, é a irrupção de um afeto embebido virtualmente no cenário e que nesse instante se atualiza como a presença do passado na temporalidade específica do virtual. Em seu momento histórico o narrador não reconhecia essa realidade, entretanto ela opera latentemente em sua melancolia e emerge de repente trazida por um afeto concreto que é provocado pela constelação do cenário da vivência e expresso na emoção de alegria ao abrir caminho para a redenção do perdido num futuro de conciliação. A intimidade subjetiva justifica-se agora na exploração dos caminhos do corpo e da vida pessoal, de seus recursos de presença e de afirmação criativa de dispositivos privados numa cultura massificada, inumana e alienante. Trata-se de uma consagração do comum e do banal por trás do qual se esconde o fantasma da realidade verdadeira ligada aos sentimentos íntimos que agora reivindicam pertinência pública numa cultura em que o sentimentalismo virou matéria prima dos processos simbólicos.

A noção de “traumatofilia” – o que J. G. Ballard (1998, p. 8) chamou a “ansiedade contemporânea de tornar-se vítima” – serve assim para ajudar a entender a afinidade intrínseca que existe entre um estilo literário que explora os efeitos de choque dessa realidade radical, com referências a uma estética da transgressão e do abjeto, por um lado, e uma tendência que se posiciona contra a primeira, contra a estética da crueldade, por outro, reivindicando o cotidiano, o íntimo, o privado e o comum como fontes de uma vivência ancorada num tempo mais vivo e mais real. Assim, o mergulho no cotidiano e nos processos íntimos que envolvem afetos básicos de dor, medo, melancolia e desejo aparecem de novo na ficção contemporânea sem o estigma que atingia a tendência psicológica ou intimista das décadas de 50 e 60, pois agora se legitimam pela via da exploração das experiências sofridas do corpo e da vida pessoal, de seus recursos de presença e de afirmação criativa de dispositivos privados numa cultura inumana, massificante e alienante. O trauma assim apropriado oferece, por um lado, um sentido aos extremos de experiências excepcionais,

sempre próximos aos objetos explorados pela mídia sensacionalista, e por outro, a volta ao universo íntimo em que um confessionalismo tradicional ressuscita com uma nova legitimidade na exploração do diferencial (auto)biográfico que define o indivíduo na medida em que o converte em vítima de sua condição particular.

A fusão das duas perspectivas coincide tipicamente com a inversão entre espaço público e esfera privada que acontece quando a figura do artista ou do escritor aparece na mídia relegando o trabalho a um segundo nível sempre na sombra da vida íntima e biográfica. Chegamos a uma situação em que os produtos íntimos, diários, cartas ou relatos autobiográficos ganham interesse superior às obras mesmo de artistas e escritores altamente respeitados e reconhecidos pela atração das histórias de vida. De certo modo, o trauma ficou “chique”, virou matéria de capa dos cadernos culturais e sua enorme visibilidade na mídia atual expressa uma banalização do sofrimento. Essa sobre-exposição das vivências de teor biográfico, que se confunde com a estratégia geral da mídia, indica uma promiscuidade “contemporânea” entre o psíquico e o social – entre o exterior, o mundo, e o interior, o sujeito – numa esfera pública patologizada em que o sofrimento individual é vivido como coletivo e a intimidade só é conquistada através da sua exposição pública. Infelizmente, uma parte da literatura contemporânea corrobora com essa tendência e explora na tentativa de ganhar credibilidade, legitimidade e atenção sua atração pública na medida em que, real ou ficcionalmente, toma a vida íntima como material preferencial de criação.

Referências bibliográficas:

AGAMBEM, Giorgio. *Infância e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *The time that remains: a commentary on the letter to the Romans*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2005.

BALLARD, J. G. *Crash*. London: Verso, 1995.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Duas tardes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FREIRE, Marcelino. *Rasif. Mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FREUD, S. (1915). O inconsciente. In *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, vol.XIV.

FOSTER, Hall. *The return of the real*. Cambridge: MIT, 1994.

GIANETTI, Cecília. *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

LYOTARD, Jean-François. Le sublime et l'avant-garde. In: _____. *L'inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELTZER, Mark. *Serial killers: death and life in America's wound culture*. New York & London: Routledge, 1998.

ZIZEK, Slavoj. *Violencia: seis notas a margem*. Lisboa: Relógio D'água, 2009.

Towards a criticism of the traumatic realism

Abstract: The concept of the “Return of the Real” baptized by Hal Foster in 1994 expressed a renewed interest for the forms of extreme realism in contemporary visual arts. Very fast the approach were taken over by literary theory and pointed on themes and styles of representative rupture and on aesthetic effects of shock on one side and on hybrid forms of documentarism and fictional staging on the other. Without ignoring the continuity and the transformation of the historic forms of realism this essay focuses on the aesthetic effects of presence and of performatic agency in contemporary experiments of Brazilian fiction as in Cecilia Gianetti, Michel Laub and João Anzanelle Carrascoza between others. From these examples the essay discusses the limits and the pathetic exaggeration of a traumatic realism.

Key words: Brazilian fiction. Contemporary prose. Traumatic realism.