

**REVISTA ELETRÔNICA DO INSTITUTO DE HUMANIDADES**  
 ISSN 1678-3182

VOLUME VI

NÚMERO XXII

JUL – SET 2007

**O PAPEL DO ABJETO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA E A OBRA DE ANDRÉ SANT'ANNA: UM ESTUDO DE CASO**

Profª Dra. ÂNGELA MARIA DIAS -UFF

“O belo é podre e o podre, belo pode ser. Ambos pairam na cerração e na imundície do ar.”

William Shakespeare

**Resumo:**

O presente tecnológico dos simulacros em cadeia, característico da atual sociabilidade urbana constitui, de acordo com Julia Kristeva, a dinâmica da abjeção, na medida em que suas imagens eletrônico-midiáticas desintegram o mundo num caótico fluxo de formas e aparências: “Não é a falta de limpeza ou saúde que causa a abjeção, mas o perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O meio-termo, o ambíguo, o compósito” (*The power of horror*, p.4).

Desde 1990, expressiva parcela dos romances brasileiros manifesta um paradoxo: a convivência entre uma meticulosa descrição de cenas violentas e a sua repetição. Tal sintoma pode sugerir em que medida o autor necessita dissolver a própria sensação de implausibilidade sobre o que narra, através de sua compulsiva reiteração.

Além disso, a mídia influencia a produção contemporânea de maneira ambígua. De um lado, a literatura não se exime e mesmo vive da sua condição de mercadoria simbólica. E, de outro, a atitude crítica diante do mundo social, prevalente durante o Modernismo, tende, gradativamente, a dar lugar a uma perspectiva bastante ambivalente: uma espécie de disposição cínica, cujo acento varia num espectro entre conformismo e irônica descrença nos homens e nos valores da vida social.

O primeiro livro de André Sant'Anna, *Amor e outras histórias*, apresenta tais características e as desenvolve a partir de um hibridismo de temas, estilos e intenções. O presente trabalho busca interpretar alguns desses contos e, sobretudo, o primeiro, “Amor”, cujo apocalíptico fatalismo concebe o universo em sofrimento, num êxtase abjeto.

Palavras-chave: abjeção, sociedade tecnológica, narrativa.

Julia Kristeva, ao caracterizar a literatura dos grandes escritores da modernidade, em sua radical dissolução das narrativas do sagrado, da moral e do direito, atribui-lhe a responsabilidade pela sublimação do abjeto, que é a outra face, o reprimido, da religião e

dos códigos ideológicos que sustentam a “respiração da sociedade”. Assim, tendo ocupado o lugar da mística e do segredo, por sua natureza também catártica, a arte literária, segundo a ensaísta, “longe de ser uma atividade marginal na nossa cultura (...) representa a última codificação de nossas crises e dos mais íntimos e sérios apocalipses”.

Certamente por aí podemos tentar compreender a intensidade cada vez maior com que a arte contemporânea assume a máscara noturna, ou o “poder do horror”, antes ocupado pela prevalência do discurso religioso, na sociedade ocidental, até a revolução iluminista. É bem verdade que hoje, os novos fundamentalismos, à primeira vista, desmentem o ocaso das religiões, mas, se bem observarmos o mundo atual, os recentes fanatismos mais funcionam como contraponto reativo à centralidade da tecnologia capitalista que, de fato, modelam uma sociedade menos laica, em seu funcionamento e finalidades.

A atualidade dos fluxos vertiginosos, das metamorfoses e dos simulacros em cadeia – em que nada é sólido ou seguro e os fantasmas em tempo real se substituem ao corpo do acontecimento – constitui a cena viva do que Kristeva considera a dinâmica da abjeção, seu elemento: “Não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O “entre-dois”, o ambíguo, o compósito” (KRISTEVA, 1985, p.4). Em síntese: o abjeto, para a Psicanálise, se contrapõe à formação do objeto, e portanto, à distinção entre o sujeito e seus outros, reconduzindo o eu obstruído à regressão e à morte.

A chamada arte abjeta, atraída pela manifestação da economia psíquica arcaica e anterior à formação do eu, é considerada por Kristeva como uma espécie de alquimia que transforma a pulsão de morte em fonte de vida, na medida em que tenta recriar, pelo poder da linguagem, a treva originária da repressão primária, onde sujeito e objeto entram em colapso e confundem-se (KRISTEVA, 1985, p.17). Nesse sentido, a arte, em geral, pode ser tomada como um ritual, na medida em que, “tendo ocupado o lugar do sagrado (...) veste-se com o poder do horror para, simultaneamente, resistir (ao) e desvelar o abjeto” (KRISTEVA, 1985, p.208).

Entre a deleitação e a perda, na falta de um objeto delimitado, o receptor se constitui, então, como o sujeito do sublime diante do inominável e do ilimitado, ou seja, fora da possibilidade de simbolizar o que experimenta. Entretanto, na arte contemporânea, a fascinação pela treva originária, que constitui o frágil limite da arquitetura simbólica característica do homem, ao invés de conduzir ao sentimento do transcendente, como

aconteciam com o romantismo, só leva ao corpo, aos seus fluxos, e à dissolução do dentro/fora que antes o integrava contra a morte e o não-ser.

A literatura, em particular, ao desdobrar-se como escrita, segundo Kristeva, consiste no espaço da perversão, ou seja, da corrupção da lei do simbólico ou do negaceio diante do autoritarismo da língua. O escritor é aquele que perverte a linguagem para transformá-la numa espécie de fetiche do vazio que o amedronta e o atrai. Por isso, ele torna-se sujeito e vítima da abjeção que põe em funcionamento.

A arte abjeta tem recebido também importantes aportes teóricos de Hal Foster e de Rosalind Krauss, que, além da escritora búlgara, têm levado em conta igualmente, a psicanálise lacaniana e a noção de informe, criada por Georges Bataille, nos anos 30 do século passado.

Influenciado pela psicanálise freudiana, que compreende a neurose como a repressão e a sublimação das pulsões sexuais, Bataille deseja despojar a arte das ilusões sublimatórias, em nome de dar às palavras, não um sentido, mas uma tarefa. Daí o materialismo inerente ao conceito de informe, destinado a subverter as formas como abstrações e a voltar-se para a concretização da linguagem como ação sobre o mundo.

Por isso, seu conceito de informe, além do trabalho de Kristeva, pode ajudar-nos a pensar de que maneiras e através de que recursos, a atual literatura brasileira voltada, desde os anos 70, para o que Rubem Fonseca denomina de “pornografia terrorista” (FONSECA, 1975, p.135-144), tem conseguido libertar-se tanto da literatura realista, em sua ilusão positivista de representar o mundo de maneira objetiva; quanto da ontologia modernista da grande obra, perfeita e intocada, em seu formalismo.

A violência dos romances produzidos, dos anos 90 em diante, em seu caráter de excesso de cena, vem ultimamente processada através de uma espécie de paradoxo, em que a notação detalhista e fria da brutalidade, como no *clipping* literário-etnográfico de *Cidade de Deus*, precisa ser repetida por força da própria inverossimilhança. E, nesse sentido, podemos encarar tal produção, como um tipo de narrativa que, em termos gerais, busca manifestar o real como trauma, no que abole de distância representativa, buscando apresentar, sem mediações, personagens e falas como atos, numa brusca aproximação entre eles e o leitor.

Por outro lado, a influência da mídia televisiva e dos simulacros da sociedade do espetáculo, gravados no modo de produção desta literatura, a faz atuar em via de mão dupla. Não só a engaja no mercado de bens, como mais um signo em circulação, capaz de criar seu público, como também relativiza o estatuto crítico da provocação que

porventura pressupõe. Assim, a propalada desintegração da distância entre a cultura erudita e a popular e ou massiva pode, no caso dessa ficção urbana voltada para a crueldade das relações sociais, transformar-se na hesitação entre criticismo diante dos contextos recriados e cinismo, frente ao absurdo dos relatos, sem resolver-se por uma ou alternativa.

Esse mesmo movimento pendular pode, aliás caracterizar a delicada e, por vezes, altamente problemática ambivalência de tais obras, entre erotismo e ou sexo explícito e pornografia de mau gosto. Nesse sentido, a interpretação de cada texto, no seu vazio, inerente à descontinuidade entre autor e leitor, é mais política do que nunca. Mais do que em qualquer outra época, a leitura se torna crucial para o entendimento de qualquer texto, ou para a construção de sua herança. Provavelmente isto ocorre na progressão direta da perda de convencionalismo inerente aos estilos artísticos contemporâneos, em todas as áreas de criação.

O primeiro livro de André Sant'Anna, *Amor e outras histórias*, certamente confirma com ênfase a observação sobre a necessidade simultânea de duas pautas de leitura, já que, ao oferecer o pastiche do inesgotável repertório de clichês da atual sociedade do espetáculo, vai situá-lo na metrópole brasileira contemporânea. Tratando-se de uma coletânea de relatos de variada dimensão, o volume alterna histórias inequivocamente enraizadas no local Brasil-urbano, com outras narrativas curtas e lúdicas, em torno da aura de personagens do jazz e do rock internacionais, e se abre com uma espécie de conto-poema-ensaio, apontando filosoficamente para uma perspectiva cósmica. É o caso de "Amor", o texto inaugural, de perfil bastante híbrido, que pode ser considerado uma espécie de profissão de fé, na medida em que o seu fatalismo apocalíptico concebe um universo sofrendo em êxtase abjeto. A perspectiva cósmico-filosófica do conto encadeia uma longa e eclética associação entre imagens, idéias e ícones populares de cultura de massa, desencadeados por uma citação-epígrafe de Ernest Becker.

Ernest Becker (1925-1974) é antropólogo, filósofo e escritor que, através da sua extensa obra, tentou reunir ciência e religião. Apesar de sua obsessão faustiana para atingir uma síntese, é reconhecido criticamente por suas contribuições à antropologia filosófica a respeito da capacidade simbólica do homem.

Ganhou o Prêmio Pulitzer, em 1974, pelo seu livro *The Denial of Death*, no qual celebra "a fusão da psicologia e da religião", visando uma "construção mítico-científica", que, segundo ele, não poderia ser programada pela ciência. Nesse sentido, sua crença no papel da religião como "ilusão necessária" foi entendida por alguns críticos como

“essencialmente niilista e cínica”.

Talvez possamos atribuir a incapacidade de Becker de aceitar o caráter trágico da vida à sua propensão melancólica, revelada pela obstinação em redimir o que considerava "o pesadelo da criação" através da idealização de um objeto sintético e perfeito, em sua totalizante abrangência. Daí o cenário apocalíptico no qual imagina a criação como processo autofágico e entrópico:

*Creation is a nightmare spectacular taking place on a planet that has been soaked for hundreds of millions of years in the blood of all creatures. The soberest conclusion that we could make about what has actually been taking place on the planet for about three billion years is that it is being turned into a vast pit of fertilizer. But the sun distracts our attention, always baking the blood dry, making things grow over it, and with its warmth giving the hope that comes with the organism's comfort and expansiveness. (Becker, 1973,p.283).*

*A criação é um pesadelo espetacular que ocorre em um planeta que vem sendo encharcado pelo sangue de todas as suas criaturas há centenas de milhões de anos. A conclusão mais moderada que poderíamos tirar do que realmente se passa nesse planeta há cerca de três bilhões de anos é que está sendo convertido em imensa tulha de fertilizante. Mas o sol distrai nossa atenção, sempre secando o sangue, fazendo coisas crescerem por cima e com seu calor dando a esperança que provém do conforto e expansividade do organismo.*

Aqui voltamos a André Sant'Anna e à epígrafe de *Amor*, extraída do livro premiado. Qual a relação entre os dois textos? Compartilham a mesma visão de mundo ou, ao contrário, *Amor* é uma paródia da tese de Becker?

Não é difícil reconhecer o quanto este conto desdobra o fatalismo organicista do filósofo, ao combiná-lo com elementos ficcionais, além de muitas referências ao contexto sócio-cultural do Brasil contemporâneo.

Inicialmente, a figuração do universo como continuada entropia reafirma o pessimismo de Becker e o renova como uma fantasia canibalística, na qual os seres se entredevoram, via sexo, consumo ou violência. A negatividade dos fluxos e trânsitos dramatiza o maniqueísmo diante da Criação, já apontado em Becker como uma espécie

de heresia, decorrente de sua perspectiva em que o peso do Mal e do escuro supera em muito a importância da luz e da vida.

Nesse sentido Amor é uma paródia rebaixada da Teogonia, uma Teogonia sem deuses, que descreve um universo abjeto, já que “o tempo não existe” e o que existe é uma imensa massa em que líquidos se misturam às carnes e palavras e angústias, pra formar a imagem recorrente da cobra “comendo o próprio rabo” (SANT’ANNA, 2001, p.47). Em função das repetições, obsessões e da perspectiva cínica do narrador, esse conto de abertura da obra de Sant’Anna pode ser visto como uma Teogonia introdutória ao universo da “literatura da pornografia terrorista”.

*A dor e aquele livro cheio de palavras e o Presidente da República falando aquelas coisas todas para o povo e o povo ouvindo o Presidente da República e a dor do povo e o sangue do povo e o povo em chamas nas revoluções e o povo ouvindo a história do Cristo e o povo bebendo o sangue do Cristo e o fedor do povo e o Presidente da República e essa angústia toda entre os homens e as mulheres fazendo sexo e todas essas doenças no sangue do povo fazendo sexo e produzindo criancinhas e liberando carbonos e o tempo todo e os organismos fedendo e a gordura nos organismos e aquelas mulheres (SANT’ANNA, 2001, p.14).*

A entropia constitui a lei desse universo em que a promiscuidade entre corpos, líquidos e secreções não permite alteridade espiritual. As palavras, vazias e redundantes, são incapazes de apontar uma brecha além da mera fisicalidade e de seus impulsos. A escatologia da visão apocalíptica de uma humanidade sem redenção, na Teogonia de Sant’Anna, é bem próxima da “ontologia organicista” de Becker, na qual “o mal está implicado na natureza mais estrita da realidade”.

*O veneno escorrendo e a vida, um dia após o outro, debaixo dos cobertores banhados em lágrimas. Carne se descolando dos ossos, envelhecendo de dor no meio do sangue. Restos de cabonos dramáticos todos os dias e o Tarcísio Meira, naquele filme, convocando o “fogo das paixões revolucionárias” e Deus com o veneno das cascavéis escorrendo pela boca e todas aquelas mulheres do cinema americano com suas bocetas esguichando sangue e o piloto de carros, veloz, na direção do futuro e todas as bactérias,*

*do planeta, devorando corpos e corpos devorando todas as bactérias do planeta e todas as ondas de rádio se espalhando pelo ar, gerando palavras fantasmas e sons inaudíveis e... (Sant'Anna, 2001, p.43)*

*Poison running and life, day after day, beneath blankets drenched by tears. Flesh being released from bones and getting older in blood. (...) and all those women from American movies with their pussies pouring blood and the driver, fast in the future direction and all planet bacteria swallowing bodies and bodies swallowing all planet bacteria and all radio waves spreading themselves through the air, generating haunted words and inaudible sounds and... (Sant'Anna, 2001, p.43)*

O poder da indústria cultural, tanto pelas referências a astros nacionais e internacionais e a personalidades da nobreza e da política internacionais, enfatiza a puerilidade do contexto em que “o cara da televisão explica todas as palavras” a uma sociedade amorfa em busca dos “deuses desaparecidos”. Como no pensamento de Becker, a ficção de Sant'Anna também acredita que as pessoas devem ser conduzidas por alguma espécie de mitologia, capaz de uma síntese que funcione como um grande guarda-chuva existencial contra a falta de sentido.

Mas, ao contrário de Becker, o ficcionista brasileiro não acredita no poder de "uma ontologia da revelação natural em aliança com a razão" (Becker, 1968, p.381). Sant'Anna, mais cínico, prefere confiar no poder da mídia eletrônica e da sociedade de massas para manipular os desejos e ambições da maioria.

*Paz num caixão em chamas, ao lado da Grace Kelly, como o príncipe, como um oriental debaixo de uma figueira, como uma cascavel sem veneno e mais toda essa angústia dos poetas enlouquecendo e das criancinhas devoradas pelos leões, como naquela imagem da televisão, como aquela música do Roberto Carlos que fala do playboy que não conseguia sentir prazer quando entrava no carro, pois a mulher que ele amava não estava com ele e todas as outras coisas da vida não interessavam mais para o playboy; (Sant'Anna, 2001, p.42)*

*Peace in a flamed coffin, close to Grace Kelly, like the prince, like an Asian man below a fig tree, like a snake without poison and all this anguish of poets going crazy and of little children swallowed by lions, as in that television image, as in that Roberto Carlos' song about a playboy who couldn't feel pleasure when he had driven his car, because the woman he loved was not with him so everything in life was no longer worth anything;* (Sant'Anna, 2001, p.42)

Como o preâmbulo a *Sexo*, o segundo livro, e da mesma forma que ele, o conto-ensaio-poema "Amor" também apresenta a mesma estrutura interminável de repetição de um tema em infindáveis variações, numa progressão não resolvida em clímax e que poderia durar infinitamente. Neste sentido, certamente se pode levar em conta a declaração do autor, na nota de abertura, sobre a decisão de "escrever como se fizesse música" e sua recomendação aos leitores sobre a possibilidade de receberem seus contos "como se ouvissem música, pois cada um deles tem melodia, harmonia e ritmo próprios, nos sentidos mais literais das palavras" (SANT'ANNA, 2001, p.10).

Aliás, o volume apresenta várias pequenas e sugestivas narrativas sobre o jazz e seus ídolos – Duke Ellington, Miles Davis, Bird – assim como sobre o rock dos Beatles, de Mick Jagger e de Jimmy Hendrix. São rápidos esboços e anedotas que os ficcionalizam em situações típicas e reveladoras de obsessões e acasos, marcantes nas suas respectivas trajetórias.

Entretanto, o universo abjeto de André Sant'Anna será definitivamente consolidado na coletânea pela força sugestiva de dois outros contos: "Gases" e "O Importado Vermelho de Noé". No primeiro, que sucede a "Amor", o narrador, utilizando a primeira pessoa aproxima e confunde-se com o autor propriamente dito, numa espécie de mistura promíscua entre o pacto autobiográfico e a ficção.

O autor André Sant'Anna, tendo sido encarregado de fazer o prefácio à reedição de *O casamento*, romance de Nelson Rodrigues, de 1966, desenvolve em dois blocos uma comparação entre ele mesmo e o próprio Nelson, diante dos temas da ficção rodrigueana, que, afinal, reciclados, são os seus. Não fosse ele um escritor basicamente votado à narrativa da "pornografia terrorista", profetizada por Rubem Fonseca, em meados dos anos 70.

Assim, no primeiro bloco, o narrador apresenta o sofrimento físico do teatrólogo, em 1966, provocado pela úlcera, que o vitimava e bem escatologicamente, "por acúmulo de



gases no abdome” (SANT’ANNA, 2001, p.53). A mistura entre o sofrimento físico de um Nelson-personagem – vagante pela própria casa, numa noite de dor e insônia – e os motivos abjetos que caracterizam o seu romance maldito – a lepra, as fezes, o onanismo, a solidão, a epilepsia, a morte – circulando obsessivos pela memória do teatrólogo, tem um efeito arrebatador. A relação congênial entre a ficção rodrigueana e a personalidade do autor, um trágico e eterno personagem de si mesmo, emerge poderosa pelo desenho preciso desta noite sem saída, repartida entre dor, exaltação e solipsismo.

O segundo bloco, já apresenta André Sant’Anna, narrador-autor-personagem de si mesmo, questionando-se diante da tragicidade não redimida de Nelson, em seus labirintos de moralista do torpe e da tormenta pequeno-burguesa. Se, o narrador acredita que, do ponto de vista do teatrólogo, “ “O Casamento” será o “flato”, onde a miserabilidade, a lepra, a solidão de Nelson Rodrigues, serão eliminadas em 1966” (SANT’ANNA, 2001, p.62), é porque confirma o poder catártico da arte rodrigueana.

Em compensação, a sua própria experiência o induz a pensar bem diferente em relação a si mesmo:

*No ano 2000, as pessoas eram muito modernas e faziam sexo com nenhum, ou muito pouco, sentimento de culpa. No ano de 2000, Freud era um cadáver. Nelson Rodrigues também era um cadáver. (...) No ano de 2000 eu não pratiquei o “onanismo” nem uma vez sequer. O “onanismo” no ano 2000 era muito bem aceito, mas desnecessário.*

*Sem lepra, sem culpa pelo meu ânus. Por que Nelson Rodrigues e a leitura de “O Casamento” provocaram gases no meu estômago? Teria sido apenas o jantar pesado? Provavelmente. Acho que nem “Complexo de Édipo eu tinha mais no ano de 2000. (...)*

*Nelson Rodrigues poderia morrer coberto de fezes e envolto por gases. Seria espetacular. Mas eu não. Seria humilhante. Eu era um homem de bem no ano de 2000.*

*Eu sou um bosta (SANT’ANNA, 2001, p.63,64).*

No ano 2000, a literatura de Sant’Anna, ao retomar procedimentos da imaginação pornográfica de Nelson Rodrigues – a repetição e a economia de meios, entre outros – o faria sem a forma sacrificial que a caracteriza, isto é, sem a sua qualidade paradoxal, delirante, trágica? Em síntese, como “homem de bem no ano de 2000”, será que o autor de “Gases” retoma o tônus autofágico e autoconsciente da obra de Nelson, e o recicla pelo cinismo?

O último conto do livro, “O Importado Vermelho de Noé”, também em primeira pessoa, encarna a voz e o olhar egocêntricos de um personagem de alta classe média, no seu carro de luxo importado, enfrentando uma enchente em São Paulo e submergindo nela, quando se dirigia ao aeroporto internacional em viagem a Nova York. A obsessão do administrador corrupto pelo dinheiro e pelos signos de sucesso da capital do cosmopolitismo é reiterada pelo tom de delírio crescente do seu monólogo interior, progressivamente engolfado pela intensidade da chuva e da poluição, que acabam por engoli-lo e silenciá-lo, interrompendo o conto e o percurso do personagem na metrópole paulista.

O discurso é poderoso e nele se cruzam, assíduos, o preconceito social, o misticismo primário e autocongratulante, o sentimento de inferioridade do brasileiro, diante do mundo mais desenvolvido, a corrupção moral, a ganância desmedida. As alusões a políticos da atualidade brasileira, como o prefeito “preto” da cidade, que, certamente, é Celso Pita, ou ao amigo Paulo, sem dúvida, o político Paulo Maluf, bem como a ícones da indústria hollywoodiana, como Julia Roberts, e várias outras atrizes ativam a ambigüidade do relato. Disposto na fronteira de um realismo alucinado, em que avulta a paranóia do personagem, sem qualquer mediação narrativa, o conto é uma obra prima de concisão e intensidade, ao desdobrar gradativa e enfaticamente a megalomania do executivo e sua cegueira diante da circunstância que o envolve.

*Deixando pra trás um passado impecável, rumo a um futuro espetacular. Deus fala diretamente à minha consciência. (...) O prefeito é preto. A culpa é do prefeito e do povo que votou nesse prefeito preto. Eu também votei nesse prefeito preto, mas foi a pedido de Paulo. Nunca vou esquecer o que Paulo fez pelas empresas. Paulo é meu amigo. Paulo é um grande administrador, como eu e os novaiorquinos. (...) E logo eu estarei em Nova York, onde está chovendo dinheiro. Oh! Não! O Rio Tietê está subindo, subindo, subindo... Eu sei de quem é a culpa. A culpa é do prefeito. (...) Meu cérebro é uma máquina de última geração. Sou uma águia na administração. Você está deposto, terrível prefeito preto. (...) Está chovendo dinheiro em Nova York. Excremento preto nacional normal à frente. Eu quero ir para Nova York. Excremento preto de baixo poder aquisitivo, na minha boc...Está chovendo dinheiro em Nov (SANT'ANNA, 2001, p.135,136,137,142,146)*

Julia Kristeva comenta em seu ensaio que a abjeção social resulta em corrupção e dissolvência de laços, na medida em que apaga o outro ou envenena a intersubjetividade. A viagem de Noé, encerrando o livro de André Sant'Anna, nesse sentido, figura a cena grotesca da perversão, como modalidade do abjeto, tanto pelo pastiche da "fantasia oferecida às massas" e seus fetiches, quanto pela razão cínica do narrador, sádico, invisível e distante.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

DIAS, Ângela Maria. "Violência e miséria simbólica na cidade de André Sant'Anna". *Estudos Históricos Sociabilidades*. Rio de Janeiro, nº28, p.71-86, 2001.

FONSECA, Rubem. "Intestino Grosso". *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro, Editora Artenova S.A,1975.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge/Massachussetts, MIT Press, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Translatede by Leon S. Roudiez. New York, Columbia University Press, 1982.

SANT'ANNA , André. *Sexo*. Rio de Janeiro, Sette Letras,1999.

----- . *Amor e outras histórias*. Lisboa, Edições Cotovia, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.