

NO ENCALÇO DA CONTEMPORANEIDADE: UM OLHAR PARA A NARRATIVA BRASILEIRA DA DÉCADA DE 90

Marcela Ferreira da Silva (PIBC/CNPq)

RESUMO: Este trabalho discute de que maneira a narrativa brasileira se configura na contemporaneidade, quando a literatura estabelece relações estreitas com o mercado, com os meios modernos de comunicação e cultura de massa. Para tanto, propõe-se analisar duas antologias de contistas que começaram a produzir na década de 90: *Geração 90: manuscritos de computador* e *Geração 90: os transgressores*.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira; narrativa; contemporaneidade.

Introdução

Segundo Antonio Candido (1973, p. 4) só é possível compreender a literatura, de qualquer momento: “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”. Para entender a produção literária contemporânea, então, será necessário atentar para questões extra-literárias e extra-culturais, principalmente, porque não há na literatura produzida a partir das décadas de 80 e 90 um projeto estético ou político único, cujos traços possibilitem defini-la sob um rótulo, como é o caso da literatura produzida durante a ditadura militar que já é, consensualmente, denominada “literatura pós-64”. Ítalo Moriconi (2002) observa que, com o fim do regime militar, diluiu-se, também, o tom de contestação política que norteava essa literatura e, agora, o texto literário tem apresentado variados temas e múltiplos procedimentos narrativos, que, em última instância, dialogam com o contexto, no qual se insere, ora negando a “ordem vigente”, ora reproduzindo-a. Diante disso, o adjetivo “contemporânea” funciona como um termo vazio a ser preenchido *a posteriori* pela crítica e pela história literária

Segundo Tânia Pellegrini (2001), a literatura na contemporaneidade estabelece relações intrínsecas com o mercado editorial, com a cultura de massa e com os meios de comunicação modernos, que exercem, sobre ela, pressões a que Pellegrini chama de “censura econômica”, um dado já observado por Walter Benjamin (1994), na década de 30 do século XX, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Para o filósofo, o artefato artístico possui o valor ritualístico e a função social de promover a reflexão crítica da realidade. O mercado capitalista, por sua vez, não reconhece esse “valor de culto” e atribui para a arte o “valor de exposição”,

transformando-a em mercadoria, por meio da reprodução serial e da propaganda ou “liquidação”, a fim de que alcance as massas e seja consumida por elas.

Em outras palavras, as massas não teriam conhecimento suficiente para recolherem-se diante de uma obra de arte, isto é, as massas são alienadas, porque não recebem educação de qualidade, porque são manipuladas pelo discurso capitalista de que todos têm necessidades iguais e porque são seduzidas pelo consumo de imagens imediatas, veiculadas pelos meios massivos de comunicação. Assim, o objetivo das massas, ao procurar uma obra de arte, é simplesmente a distração e o consumo, resultando dessa atitude, segundo Benjamin, uma função política: a de servir ao mercado. Dizer que existe cultura de massa não significa que haja democratização da cultura letrada e da educação, nem que as massas sejam produtoras da cultura que consomem.

Por outro lado, a cultura de massa é um fenômeno social e não pode ser ignorado, advém do processo de evolução dos meios de comunicação. Umberto Eco (2004) também discute o fenômeno das massas. Em seu livro *Apocalípticos e Integrados*, ele faz uma distinção entre dois pólos de intelectuais que pensam a cultura de massa. Por um lado, os “apocalípticos” que acreditam na decadência irreversível da cultura em tempos de comunicação massiva e os “integrados” que supervalorizam essa cultura. Diante desses pólos, Eco (2004, p. 24) observa que a cultura de massa é um fenômeno histórico, constituído social e politicamente pelas transformações advindas com os meios modernos de comunicação e com a mudança nos modos de perceber as massas, agora consumidoras. E alerta para o caráter paradoxal da cultura de massa:

A situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressaram como protagonista na vida associada, co-responsáveis pela coisa pública. [...] Mas, paradoxalmente, o seu modo de divertir-se, de pensar, de imaginar, não nasce de baixo através das comunicações de massa, ele lhes é proposto sob forma de mensagens formuladas segundo o código da classe hegemônica. Estamos, assim, ante a singular situação de uma cultura de massa em cujo âmbito um proletariado consome modelos culturais burgueses, mantendo-os dentro de uma expressão autônoma própria.

Dito de outro modo, a partir do surgimento da cultura de massa e dos meios que possibilitaram a sua propagação, a relação entre cultura e mercado tornou-se estreita, contribuindo para a formação de um sistema de condicionamentos da cultura, a indústria cultural, na qual as leis de mercado, inerentes ao capitalismo, determinam o que será produzido e propagado, levando em consideração a demanda, ou seja, o gosto do

público-consumidor. E, como parte de um conjunto social maior, a literatura recebe influência desse meio, tornando-se produto do mercado para as massas, mas, por outro lado, pode pensar criticamente esse contexto, promovendo reflexões. A literatura, como qualquer arte, consiste na expressão cultural de um povo, logo, esse diálogo com outros segmentos sociais - mídias, mercado, política - pressupõe uma visão de mundo constituída pela linguagem do sujeito desse meio e, nesse caso, um sujeito que, desde o advento da televisão, tem percebido o mundo pela imagem e suas técnicas de montagens, fragmentação, simultaneidade, rapidez e hiper realidade.

Retomando a afirmação de Candido (1973), o presente trabalho pressupõe uma análise do texto literário, observando o modo como esse se configura no contexto atual, em que a literatura é tida como mercadoria e entretenimento, desestabilizando a “crença” de que haja autonomia da obra de arte; em que a experiência parte, quase sempre, das imagens e é representada por meio das linguagens das mídias eletrônicas. A fim de identificar como essas interseções entre arte e contexto se desdobram na materialidade do texto ficcional, propõe-se a análise de duas antologias de contos de escritores que começaram a produzir na década de 90: *Geração 90: manuscritos de computador* e *Geração 90: os transgressores*, ambas publicadas pela editora Boitempo e organizadas pelo também escritor contemporâneo Nelson de Oliveira. Feita a análise horizontal, empreende-se a leitura aprofundada dos contos “Teatro de bonecos” de Amílcar Bettega Barbosa, “Imagens urbanas” de Carlos Ribeiro, “A ponte, o horizonte” de Marcelino Freire e “Laços e os nós, os brancos e os azuis” de Cíntia Moscovich, da antologia de 2001 e “Justiça” de Cláudio Galperin, “O pacificador” de Fausto Fawcett, “Rio pantográfico” de Marcelo Mirisola e “Monsieur Xavier no Cabaret Voltaire” de Joca Reiners Terron, da antologia de 2003.

1. Um Breve Olhar Sobre a *Geração 90*

Geração 90, designativo sob o qual se inscreve as antologias em questão, foi tema de calorosas discussões na mídia depois da publicação da segunda antologia, em julho de 2003. Segundo o organizador Nelson de Oliveira (2003), em entrevista à Folha de São Paulo, esse termo foi “forjado” para imprimir maior visibilidade aos autores e textos nelas incluídos: “[...] foi o artifício que encontrei para reunir e tentar divulgar a prosa dos melhores contistas e romancistas que estrearam no final do século 20. Trata-se de uma etiqueta, um rótulo, uma logomarca.” Ora quando uma série de escritores é agrupada sob o mesmo denominador, espera-se que entre eles exista alguma unicidade,

no entanto não é um manifesto que se encontra no conjunto das duas antologias, nem na horizontalidade de cada uma. Toda a polêmica, então, resolve-se na chave da relação literatura-mercado, já que muitos escritores, inclusive o próprio Nelson de Oliveira, afirmam que a literatura pode ser comercializada, em moldes capitalistas.

Segundo Nelson de Oliveira (2001, p. 7):

Pegos na curva do milênio, quis o destino que nos encontrássemos neste fim de mundo, o Brasil, exatamente quando os juizes do Juízo Final já anunciavam, indecisos, ora o fim dos tempos ora o início da era de Aquário. Os contos inéditos aqui reunidos são as flores do mal e do bem (a palavra grega *anthologia* significa *seleção de flores*) do florilégio de uma época.

Isso posto, verifica-se que as razões levadas em consideração na organização dessas antologias foram baseadas na temporalidade de estréia dos escritores nelas inseridos: a última década do milênio. Por isso, graças à variedade de contos e de autores que as compõem, podem ser observadas as principais linhas de força da narrativa brasileira atual: uma prosa afeita ao realismo, muitas vezes de contornos brutais, deixa entrever o dia-a-dia nas grandes cidades; o espaço urbano surge não só como pano de fundo de relações humanas esgarçadas, mas também como tema nos contos em que se expõem as cisões sócio-econômicas do país; a inserção de estruturas de outros gêneros não literários e incorporação de linguagens de outros sistemas semióticos.

Embora a segunda antologia se inscreva sob o designativo “transgressores” não apresenta especificidades, nem diferenças significativas em relação à antologia de 2001. Tomando o postulado do organizador Nelson Oliveira (2003, p. 15) no texto de apresentação, a idéia de transgressão é enfatizada: “Esta antologia é o melhor tributo possível às vanguardas – à tribo de Joyce, à de Breton, à de Oswald, tão distintas –, hoje todas extintas, e ao seu legado, que continua vivo e presente na corrente sanguínea da cultura ocidental.” Tal designativo torna-se, contudo, passível de questionamentos: o que significa transgredir na sociedade contemporânea? Parece que a transgressão, nessa antologia, não está vinculada ao significado que essa palavra assumiu na Modernidade: instaurar o novo, pois, segundo Octavio Paz (1994), esse impulso se tornou tradição, remonta à Revolução Francesa e, no século XX, foi levado às últimas conseqüências, engendrando o “ocaso das vanguardas”.

2. O enclausuramento do sujeito contemporâneo: alteridade e elaboração estética

No conto “Teatro de bonecos” de Amílcar Bettega Barbosa, o caos urbano, o fantástico e o cotidiano se misturam e o resultado é a representação dos devaneios interiores não de qualquer sujeito, mas de um esmagado pela sociedade urbanizada e capitalista. O modo como o autor trata esse tema prevê a utilização de uma linguagem esteticamente elaborada pelo absurdo, pela estética do duplo e pela insanidade.

O conto “Teatro de bonecos” apresenta um narrador autodiegético e, por isso, todos os fatos narrados partem do ponto de vista desse personagem que, no conto, é assolado pela loucura. Logo, têm-se, misturado ao relato, traços de realidade, de alucinação e de absurdo. O conto é de atmosfera, segundo a nomenclatura de Cortázar (PONTIERI, 2001), e não se estrutura linearmente, antes constrói a narrativa a partir das sensações do sujeito enunciativo.

O personagem cria um universo “familiar”, em que ele estabelece relação afetiva com dois manequins de pano, as personagens Ana e Alfredo. Ambos recebem características humanas, ao passo que o narrador personagem (de quem não se sabe o nome) se mostra como boneco, num jogo de espelhamentos entre homem e objeto.

A narrativa traz dois momentos desse universo: o presente e o passado. O conto inicia-se com os verbos empregados no presente: “Porque é o dia do meu aniversário” (BARBOSA, 2001, p. 31), anulando a distância entre eu narrado e eu narrante, mostrando que o sujeito contemporâneo se sente incapaz de compreender o mundo na sua totalidade. A narrativa segue, o passado aparece como *flashes*, a fim de reconstruir o contraste (passado feliz, presente triste) desse universo. O enredo é simples e não há sucessão de ações. O conto começa e termina com o personagem sentado, observando a casa e refletindo sobre a vida.

O passado, início da convivência “familiar” da personagem com os bonecos, é caracterizada pela luminosidade e alegria: “[...] a luz entrando como uma fachada de sol [...] como se cada objeto refletisse a antiga harmonia da nossa convivência...” (BARBOSA, 2001, p. 33). Mas sob esse contexto “alegre”, há formigas que apavoram a personagem e que revelam a destruição paulatina desse universo.

No presente da narração, esse universo está em crise e o espaço envolve-se de uma cor amarelada, provocada pelo entardecer, pela chegada da noite. Desse modo, a configuração do espaço constrói um ambiente de solidão, de isolamento. A repulsa pelas formigas simboliza a repulsa pela idéia de multidão. A solidão é figurativizada pelo ambiente: um lugar isolado, de frente para o mar e a noite chegando. No conto, os ambientes são construídos com descrições que vão compondo espaços carregados de

solidão. Além disso, a constituição das personagens reitera a imagem de solidão. O narrador-personagem se constrói pela estética do duplo, em que o eu e o outro se confundem, a partir da simultaneidade das características, da existência de um pelo outro. Para Freud, o duplo consiste na elaboração artística da manifestação do “estranho”: “[...] esse estranho não é nada de novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. [...] algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz.” (FREUD, 1996, p. 258).

Na ficção, o estranho aparece por meio da estética do duplo. Em narrativas como “O Retrato de Dorian Gray” de Oscar Wilde, “O Espelho” de Machado de Assis e, principalmente, no Romantismo em obras de Poe, Hoffmann e outros, o duplo foi largamente utilizado, tornando-se tradição na literatura mundial. Em suma, o duplo é a representação da manifestação do estranho, ou seja, do que está reprimido no inconsciente, mas que veio à tona em um momento de crise da personalidade.

Segundo Freud (1996, p. 266), a fantasia ou a ficção trabalha o duplo de maneira muito específica, para além da representação mimética, utilizando elementos que colocam o outro (o estranho/ o inconsciente) diante do eu. O trecho a seguir sintetiza essa duplicidade:

Sou capaz de elaborar a lógica de Alfredo e me descobrir nas suas roupas, nos seus gestos, na sua fala e nos seus desejos, descubro-me na própria existência de Alfredo e também na de Ana, desdobramentos obscuros de uma vida que já se afasta tanto, que aspira cada vez mais a um deserto, à solidão definitiva (Barbosa, 2001, p. 38).

Trata-se, portanto, da metamorfose dos bonecos para a condição de seres humanos, criando uma metáfora do esfacelamento das relações afetivas nessa sociedade urbanizada e individualista. Pelo delineamento das personagens Ana e Alfredo, que são bonecos, se dá, também, a reconstituição do eu. É pelo espelhamento que o narrador personagem se constitui enquanto sujeito solitário e ilhado. Os bonecos servem para exteriorizar o que está ausente no eu. Eles são o outro da personagem, representam tudo o que lhe falta. Assim, Ana representa o lado meigo, gracioso e Alfredo é extrovertido, vivo e prático. No presente da narrativa, ambos estão felizes e o narrador se sente excluído dessa cumplicidade. Eis, nesse ponto, a crise desse universo, onde tudo parece ser inventado pela via da imaginação e da loucura: “Alfredo e Ana tinham fingido

dormir para que eu me retirasse, e agora se amavam nus sobre o sofá” (BARBOSA, 2001, p. 39).

O narrador tem consciência da sua invenção, sabe que tudo é fruto de sua imaginação, que as pessoas acham essa relação entre ele e os bonecos “estranha”, anormal. Contudo, ele narra com um tom de insanidade, tratando bonecos como pessoas e atribuindo a eles ações e funções jamais desempenhadas por objetos como, por exemplo, fazer sexo, trair.

Nesse sentido, não são os bonecos que ganham feições humanas. Esse jogo de espelhos serve para representar a condição do sujeito contemporâneo, vazio e solitário, que não consegue estabelecer vínculos duradouros, esmagado pelo individualismo neoliberal. O excerto abaixo demonstra a intensidade do isolamento desse personagem:

Sentado de costas para a janela, observo melhor a casa sem a presença deles e começo a perceber o verdadeiro tamanho da nossa solidão. É aí que vejo o que sou, onde há falta, onde aguardo infantilmente um preenchimento. E cada segundo de espera é uma pequena morte dentro de mim, como se a ausência daqueles dois fosse a antecipação da minha própria ausência, como se já fôssemos, os três, meros autômatos de um teatro de uma ridícula melancolia. (Barbosa, 2001, p. 33)

Sentado observando a casa, o narrador-personagem conscientiza-se da sua condição de boneco, da sua incapacidade de ser humano, do seu universo infantil criado para preencher o vazio. Nesse sentido, o dia do aniversário traduz-se na temporalidade mais propícia para reconstruir o passado, a fim de recuperar a origem desse isolamento, que culminou numa situação próxima à loucura: construir uma família com bonecos.

De modo geral, a estética do duplo, o fluxo de consciência, o jogo de espelhos, a configuração do espaço e o narrador autodiegético fazem parte da elaboração formal do conto, para o tratamento do tema da solidão e do sujeito conturbado pela sociedade urbanizada e neoliberal. É possível observar em cada um desses recursos a criação de imagens carregadas de tensão, que convergem para a destruição desse sujeito, para a sua morte, a solidão definitiva.

As imagens da ilha, do mar, do entardecer e da relação entre sujeito e bonecos criam para o leitor uma “unidade de impressão”, de acordo com a prerrogativa de Poe, que remete à melancolia, angústia e solidão. Por outro lado, essas imagens vinculam-se à recorrência de recursos que constroem imagens para significar: no caso em questão, criar uma ambiência de solidão. O conto é essencialmente imagético e, por isso, sensitivo, como nos contos de Katherine Mansfield, a narrativa compõe quadros:

A sala da nossa casa: a luz entrando como uma facada de sol por cima do meu ombro estende uma língua espessa e amarela sobre o verniz do assoalho, vai tornando visível o peso do ar, dá ao ambiente um aspecto de sonho ou alucinação, mas sobretudo revela a calma das coisas, essa espécie de quietude dos sentidos que vai descendo sobre a prata dos talheres, sobre as porcelanas, sobre as taças que logo se encherão com o vinho da serenidade, sobre a cristaleira, o sofá, o piano, estendendo sobre todos os móveis da sala uma colcha diáfana e luminosa, e é como se cada objeto refletisse a antiga harmonia da nossa convivência, assim como cada um de nós é (ou foi) o reflexo dos pensamentos, atitudes, e até dos gestos do outro. (BARBOSA, 2001, p.33)

Diferentemente de todos os outros contos que compõem a antologia, o conto “Teatro de bonecos” incorpora o espaço urbano como pano de fundo do esgarçamento das relações afetivas, fazendo isso a partir de uma elaboração que confere ao conto maior originalidade, condizendo com o que Júlio Cortazar (1974) afirma sobre a natureza do conto: o bom conto precisa ter significação, intensidade e tensão, em que o tema pode ser banal, mas deve-se levar em consideração a elaboração formal no tratamento desse tema, de modo que o tempo, o espaço, as personagens e a narrativa, criam essa tensão, fazendo parte dos significados do conto.

3. Literatura e mídia: o simulacro construído pelo narrador espectador e o questionamento da cultura do espetáculo

Logo de início, o narrador do conto “Imagens Urbanas” de Carlos Ribeiro se institui como um espectador, que observa sem deixar ser visto. A narrativa se organiza, então, pela voz desse *voyeur* confesso. Da janela de seu apartamento, ele observa a cidade lá fora, centrando sua atenção em um ponto de ônibus da avenida. A partir de suas obsessões, esse *voyeur* narra as taras que atribui aos outros. Silvano Santiago (2002, p. 39) analisa esse tipo de narrador e afirma ser uma das características da contemporaneidade: o narrador que não colhe sua ação da experiência e sim da observação da imagem. A realidade representada constrói um jogo de simulações de segundo grau, que afasta o real e cria o simulacro. É isso o que acontece em “Imagens Urbanas”: “[...] e esse emaranhado de viadutos e pontes e tantos ângulos, ocultos, obscuros escondendo sabe-se lá que tipo de sonhos e medos e taras e intenções? Penso que posso ser todas aquelas pessoas lá embaixo.” (RIBEIRO, 2001. p. 211).

Segundo Nelson Brissac Peixoto (1989, p. 2): “A paisagem contemporânea parece estar dominada por cenários artificiais, simulações, embalagens enganosas, e os artistas ficariam perdidos entre esses falsos espelhos, como irracionais zonzos em sua

armadilha.” Em outras palavras, o sujeito contemporâneo não consegue mais captar a realidade empírica, pois a realidade, da qual tem acesso, é a mediada pelos meios de comunicação de massa, por isso a experiência representada, na maioria dos contos, parte da apropriação de recursos provenientes desses meios para o texto literário, a fim de representar o real, mas o que se observa é a criação do simulacro, uma realidade mediada pelas imagens.

No conto em questão, o narrador leva o leitor a uma série de universos diferentes, compondo enredos e personagens dilaceradas pela vida e pelo espaço urbano. Trata-se de uma estrutura narrativa *en abîme*, ou seja, o narrador, valendo-se de uma posição de demiurgo diante dos fatos, vai colocando uma narrativa dentro da outra, como se estivesse com uma câmera na mão, ajustando o *zoom*, conforme suas próprias “taras”, penetrando na intimidade de por quem ele se interessar.

Contudo, o narrador introduz-se na diegese e, ao fazer isso, a onisciência de que se vale é diluída. E o leitor passa a desconfiar desse narrador, pois o real se perde, sobrando apenas simulacros, fragmentos de imagens que o narrador retirou da televisão, do jornal e do cinema. O início do conto cita um filme: “Como as personagens de *Noite Vazia*, de Khouri, esvazio meu ser com essas imagens urbanas [...]”. Essa situação confere à narrativa um distanciamento do real e uma aproximação com a imagem, criando o simulacro.

Nesse sentido, o narrador *voyeur*, que não tem experiência, no sentido preconizado por W. Benjamin, em seu texto sobre o narrador, e a narrativa *en abîme* condensam o grau de irrealidade, criando um afunilamento de imagens, questionando a *mimesis* tradicional e instaurando um paradoxo: trata-se de uma prosa que incorpora o real, mas esse real é mediado pelas imagens dos meios de comunicação de massa, em especial a TV. O tratamento dado ao espaço urbano consiste nos mesmos procedimentos incorporados pelos telejornais: expor a violência e os problemas sociais desse espaço.

Segundo Pellegrini (2005), a realidade referencial transcende a representação realista. Na pós-modernidade, a técnica de narrar funciona como uma “operação metalingüística”, numa mistura de linguagens (pictórica cinematográfica, jornalística, eletrônica, etc), pressupondo que a realidade está imbricada nessa linguagem. Mistura essa que não parte de práticas concretas: é uma tentativa de aprisionar o real pelo uso de linguagens, uma espécie de jogo em que o autor manipula os vários tipos de linguagem que dialogam entre si, para captar o real, que não é a realidade concreta, mas o simulacro, realidade constituída por imagens e simulações.

A realidade que o autor tem como referência está constituída pela linguagem e não é concreta. E mais, partindo dessa referencialidade, o autor utiliza, para captar o real, outras linguagens: cinematográfica, teatral e recursos próximos do cinema: *close*, ajuste da câmera, configurando à narrativa o mesmo aspecto hiper real percebido na imagem eletrônica.

A realidade referencial, ou seja, que o sujeito pós-moderno tem como referência, é mediada pelas mídias eletrônicas, construída por linguagens: imagens, propagandas, tudo girando em torno do olhar, da visibilidade, sendo por isso superficial, diferente da realidade concreta. Nesse sentido, o *voyeur* justifica essa incapacidade de reflexão.

A técnica narrativa parte dessa referencialidade, que não é a realidade concreta, mas um simulacro, e ao mesmo tempo, tenta apreender o real por meio de sua manipulação pela linguagem, que por sua vez, é híbrida, *en abîme*.

No entanto, todas essas histórias narradas partem da imaginação do narrador, imaginação essa que foi irrompida pelas imagens. Por isso, a estratégia de apavorar o leitor, no fim do conto, com as “imagens urbanas” funciona como uma mensagem subliminar, como se o narrador estivesse dizendo para o seu leitor refletir: tudo isso que te apavora nem sempre é o real, mas são efeitos das imagens de violência veiculadas na televisão.

É hora, caro leitor, de ajudar este homem a segurar o seu fardo – e deixe-me dizer-te que sinto que és capaz de fazer isto, porque pareces mesmo ter amadurecido, e esta noite mesma está madura – vês – como uma grande goiaba amarela. E nós a comeremos silenciosamente nesta varanda com vista para o mar. (RIBEIRO, 2001, p. 221).

O conto “Justiça”, de Cláudio Galperin também apresenta um narrador heterodiegético, que se configura como um espectador, não muito diferente do narrador *voyeur* de “Imagens Urbanas”. Nele, a experiência narrada é mediada pelas imagens dos meios de comunicação em massa, aproximando-se temática e esteticamente de uma notícia de jornal. No conto, é narrado um caso de estupro, pedofilia e a narrativa se organiza em oito episódios enumerados do fim para o início da história. Esses episódios aparecem como *flashes* de imagens, como cena de um crime, simulando as partes mais importantes da história, já que a passagem de uma situação para outra é lacunar.

A história é narrada em fragmentos, no primeiro tem-se a construção da imagem final do conto: a menina violentada está no bagageiro de um ônibus com destino para Jaboticabal. No segundo episódio aparece a imagem do cadáver do agressor da menina:

“Câmara frigorífica. Ampla. Gelada. Correntes do teto terminando em ganchos. Peças de carne suspensas. O cadáver do Homem mutilado, sem roupa, estendido no chão.” (GALPERIN, 2003, p.195). Desse modo, a narrativa é conduzida por fragmentos lançados diante do leitor, em nenhum momento apresenta descrições ou alguma reflexão sobre o relato, demonstrando que o objetivo de narrar é, simplesmente, expor a brutalidade. No terceiro episódio, aparece a transcrição de um noticiário de rádio: “Rádio Guarani. 90,7 AM. [...] A mãe, coitada... Imagina... Estuprar uma menina, meu Deus! Nem seis anos ela tinha... [...]Cadeia!? Tem que esfolar o filho da puta!”

A narrativa constrói um mosaico, com os *flashes* pisca-piscando estilhaços de imagens, com a inserção de diálogos entre a menina e o pedófilo, com a transcrição de uma reportagem de rádio. Diante disso, o narrador não opina, não julga, apenas relata de forma fragmentada. Essa omissão do narrador aponta para a incapacidade do sujeito em ser demiurgo diante do fato que narra. Como afirma Silviano Santiago (2002, p.60): “As coisas se passam como se o narrador estivesse apertando o botão do canal para o leitor.” Trata-se, portanto, de um narrador *zapeur*, que narra como se estivesse apenas editando as cenas para o leitor.

Segundo Schollhammer (2007, p. 28) “Nos meios de comunicação de massa, a violência encontrou um lugar de destaque e [...] tornou-se uma mercadoria de grande valor, explorada por todos os meios, sem exceção, em graus mais ou menos problemáticos.” Desse modo, pode-se relacionar os procedimentos narrativos que o conto “Justiça” utiliza para tratar o tema da violência - fragmentação, narrador omissor, inserção de linguagens do rádio, episódios como *flashes* - a esse diálogo estabelecido entre literatura e contexto.

O conto “O Pacificador” de Fausto Fawcett, apesar de apresentar uma narrativa linear, também estabelece relações com os meios de comunicação em massa, sobretudo, o cinema. De modo que tem-se, no enredo, o relato de um narrador autodiegético (GENETTE, 1995) sobre sua história enquanto pacificador: “Sou um pacificador. Escolho alvos pessoais de redenção.” (FAUSTO, 2003, p.153). E que está no presente da narração: “Limpendo o cocozinho dessa tcheca adolescente, [...] garota traficada, eslava traficada tão profunda no teor da condição de criatura desgarrada.” A distância entre eu narrado e eu narrante quase não existe, pois o conto é narrado com os verbos no presente. Isso reitera a dificuldade do sujeito refletir sobre o que se propõe a narrar.

O enredo do conto em questão se divide em doze episódios e em todos eles o leitor encontra citações dos mais diversos tipos, desde personalidades da literatura e da

filosofia mundial, como Shakespeare e Nietzsche, até personagens de revistas em quadrinhos, da música pop e do cinema, como Batman e Christina Aguilera. São, ao todo imagens e ícones recobertos por significados: por exemplo, a idéia de solidão é construída a partir de imagens que se transformaram em símbolos da cultura de massa: “O que bate mesmo no coração é a clássica solidão de heróis de quadrinhos como batman, cavaleiro negro, surfista prateado” (2003, p. 154).

Além disso, a narrativa em si também é constituída por montagens e clonagens de enredos, constantemente assistidos no cinema: incorpora a estrutura de filmes policiais, com seqüestro, fuga de bandidos, tiroteios, boates, ficção científica, tráfico de mulheres, entidades religiosas e secretas, tecnologias avançadas, entre outras interseções com a cultura de massa. Segundo Otsuka (2004, p. 102), as referências supracitadas estão relacionadas com a visão de mundo construída pela indústria cultural, em que a literatura se subordina à lógica do mercado, sem apresentar questionamentos: “Na naturalidade com que as referências são empregadas está implicada a aderência do texto à lógica própria de circulação desses produtos [...]”.

O escritor Fausto Fawcett (1989), em entrevista ao Jornal do Brasil, comenta a respeito da relação literatura e mídias: “Mídia é apenas sexto elemento depois da água e do fogo. Fornecedor de fetiches, de fantasia, de realidade transformada em espetáculo [...] Fetiches-simulacros são novas realidades e não cópias degradadas ou imitações baratas ou ilusões, falsificações.” (FAWCETT, 1989, p.4) Diante dessa perspectiva do autor, pode-se perceber a concepção que os escritores contemporâneos têm a respeito do que seja a literatura em tempos de comunicação massiva, em última instância, Fausto Fawcett se insere no conceito de Eco (2005) como “integrado”.

Numa chave diferente da relação literatura e mídia, Marcelino Freire consegue promover questionamentos a essa cultura do espetáculo. No conto “A ponte, o horizonte”, inserido na antologia de 2001, tem-se um narrador personagem que “grita” insano para uma multidão curiosa que avulta ao seu redor, enquanto ele está na iminência de se suicidar, pulando da ponte. Nesse tempo, ajuntam-se bombeiros, policiais, repórteres, transeuntes e até um helicóptero. O enredo se estrutura pela voz do narrador-personagem, que responde aos importunadores que lhe fazem críticas e questionamentos. O conto é elíptico e fragmentado: apresenta apenas a voz da personagem como se fosse um monólogo teatral, e a voz da multidão aparece impregnada no discurso desse narrador-personagem. Eis o início do conto:

O que vocês estão fazendo aqui? O senhor, a senhora? É. Essa porra de bombeiro e essa merda de polícia? O que, hã? Posso saber? Duvido que tenham fazer o que eu vim fazer, duvido. O que vim fazer? O que um homem vem fazer, sozinho, numa ponte, meio dia? Ensopado, fodido como eu? Pergunto: o que? (FREIRE, 2001, p.113)

Mais ainda: o conto não se preocupa em analisar as causas ou os motivos que levaram esse sujeito a procurar um meio para se matar. Não há, nem mesmo, o mergulho rápido na consciência da personagem para suscitar um mínimo de reflexão. Porque o enfoque dado no conto, diferente dos meios de comunicação de massa, é dar a voz ao sujeito que quer se suicidar para questionar a banalização da mídia ao espetacularizar um fato particular e muitas vezes sério. A especulação é representada no conto por essa multidão que se intromete no problema alheio. E a voz desse narrador agressivo parece que está querendo dizer: que não se pode mais nem morrer, sem que haja *flashes*; que qualquer coisa serve de *show* para a mídia: “Palhaçada. Esse fotógrafo com esse *flash* na minha cara. Porra, mete essa câmera no cu da tua irmã. Lá ta mais escuro que aqui.[...] Eta povinho foda!” (FREIRE, 2001, p. 114-115). Em Marcelino Freire, diferentemente do conto “Justiça” acima analisado, não há a reprodução dos discursos das mídias eletrônicas, pois a estrutura narrativa desnaturaliza o modo superficial como esses meios tratam o suicídio, desestabilizando os significados que a violência recebeu na sociedade capitalista - via mídias eletrônicas - que transforma atrocidades em mercadoria.

Isso posto, é possível observar que a literatura contemporânea, mesmo incorporando procedimentos provenientes dos meios massivos de comunicação, pode também questionar o efeito de imediaticidade dado pelas mídias aos dramas humanos, problematizando essa relação entre a literatura e o contexto no qual se insere.

De modo geral, todos esses escritores, reunidos nesse tópico, apresentam relações com os meios de comunicação de massa, alguns apenas reproduzindo os discursos e as técnicas desse meio, outros os incorporando para questionar. Essa reprodução ou esse questionamento estão perpassados por diferentes concepções do que seja a literatura na contemporaneidade, que, em última análise, se caracteriza pela heterogeneidade das concepções que cada escritor possui, constituindo a multiplicidade de temas e formas que a configura.

4. A retomada da tradição: resistência ou estratégia mercadológica?

A literatura brasileira contemporânea apresenta uma tendência, notável também no cenário da literatura mundial. Trata-se da repetição de estratégias narrativas e da retomada de textos e personalidades da cultura erudita, de modo que haja a inscrição da autoria de outro escritor, geralmente canonizado, no texto de outrem. Bosi (2002) denomina esse fenômeno “hipermediação” e Flora Süssekind (2000) “ventriloquismos”. No conto “Os laços e os nós, os brancos e os azuis” de Cíntia Moschovich, Clarice Lispector é rememorada e o enredo do conto “Os laços de família” é imitado no conto de Moscovich, que se apropria inclusive de trechos inteiros. Moscovich também faz referência ao conto “Feliz Aniversário”, inserindo uma personagem com traços fundamentais da personagem principal desse conto, o mesmo nome, D. Anita e a mesma condição social, de idoso sem espaço.

Já em Marcelo Mirisola e Joca Reiners Terron, ambos inseridos na antologia de 2003, tem-se a retomada de procedimentos narrativos e de personalidade da “contracultura”, movimento definido por Flávio Moura (2007, p. 1) como, “[...] um conjunto de atitudes fortalecido nos anos 60, ainda que identificável em qualquer época, pela proposta coletiva de negar um sistema político e de valores.”

Para definir a literatura na era dos extremos, Bosi (2002) contrapõe hipermimetismo, realismo brutal, a hipermediação, citação de textos da cultura erudita. Segundo o crítico, o texto hipermimético se insere na cultura de massa, já que se submete ao gosto do leitor-consumidor. E na outra ponta do extremo, o crítico coloca os textos hipermediados, afirmando que, pela mediação da memória, pode-se resistir à indústria cultural e à cultura de massa, que com a espetacularização da violência pretende apenas vender. Bosi (BOSI, 2002, p. 252) define hipermediação como, “[...] maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada dos estilos pretéritos ou ainda persistentes”.

De modo geral, o crítico sobrepõe hipermediação à hipermimetismo, na justificativa de que a mediação constitui-se numa resistência ao capitalismo. Mas, levando em consideração o que W. Benjamin (1994) afirma em seu texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, a hipermediação apresenta-se como mais uma estratégia de venda para o mercado. Pois o leitor consumidor será atraído por textos que retomam a cultura erudita não pelo seu valor de culto ou para fruição, mas pelo prestígio social que representa o consumo de cultura na sociedade capitalista. Desse modo, não parece que a literatura tem alguma pretensão de resistir: as interseções entre arte e mercado já se tornaram marca registrada da contemporaneidade.

De sorte que o ventriloquismo, metáfora usada por Sussekind (2000) para tratar desse fenômeno, torna-se o termo mais apropriado para a leitura desses contos. Para a estudiosa, a composição literária contemporânea caracteriza-se por uma rarefação de palavras, de princípios ideológicos firmes e do que dizer. Diante disso, os escritores optam por inserir no texto literário, tanto na prosa quanto na lírica, montagens, clonagens, dublagens, repetições, glosas.

Para Sussekind (2000), esses fenômenos são engendrados pela “geminção entre cultural e econômico” e são resultantes de um processo político e econômico que transformou, na pós-ditadura militar, o livro em mercadoria, subordinando a cultura às leis do mercado. Assim como no regime militar havia censura à produção literária, nas últimas décadas o que determina a produção da cultura é a imposição editorial, vetando ou pondo em circulação o objeto artístico como qualquer mercadoria.

Desse modo, a técnica da repetição utilizada por Moscovich, a postura mal comportada de Mirisola e a glosa de Terron não se constituem numa forma de resistência ao mercado editorial, mas transforma-se em mais uma estratégia desse mercado de cultura.

Por rememorar em seu texto o conto “Os laços de família” de Clarice Lispector, Cíntia Moscovich determina a leitura do conto de sua autoria e o leitor vai procurar no texto “parodiador” a repetição ou a reatualização de significados que teriam ficado latentes no texto original. Mas, à primeira vista, não há nenhuma reatualização de significados, uma vez que o conto em questão imita e simplifica o estilema de Clarice Lispector, autora consagrada na literatura brasileira.. Desse modo, a rememoração parece apontar para a construção de um *status*: o de leitora de Clarice.

De sorte que fica difícil ler esse texto como resistência ao mercado, como propõe Bosi. Ao contrário, o texto está se curvando aos seus ditames, simplificando, ao nível de percepção do indivíduo-massa, os recursos temático-formais do texto que incorpora. Assim, o esvaziamento psicológico, as personagens achatadas, a linearidade do enredo e a focalização interna fixa em Raquel, distanciam o texto de Moscovich, temporal e esteticamente, do de Clarice.

No conto “Os laços de família”, as relações familiares são expostas pela voz de um narrador heterodiegético, que as compõem por meio da restrição da focalização em Catarina, durante a maior parte da narrativa, mostrando, subitamente, nos últimos parágrafos, a consciência de Antônio. Essas peculiaridades da focalização dão ao texto de Clarice a significação na construção da epifania, em que a realidade é filtrada pela

subjetividade dos indivíduos, fazendo com que Catarina experimente um momento de revelação do significado de vida e das relações estabelecidas entre si, o mundo e sua família. O conto de Moscovich, por sua vez, perde essas peculiaridades da voz narrativa e restringe a focalização numa única personagem. Por meio do narrador heterodiegético, o universo familiar de Raquel é narrado apenas a partir de sua perspectiva. Embora a personagem Raquel tenha traços temáticos semelhantes aos de Catarina, ela apresenta características pertinentes à representação do sujeito na contemporaneidade, como por exemplo: o achatamento do sujeito, o esvaziamento psicológico, a ausência do tom feminista, acarretando um distanciamento entre as duas narrativas. Clarice Lispector, inserida no contexto modernista, constrói a narrativa a partir de uma concepção literária que se preocupa em representar os devaneios interiores do sujeito.

Há no conto “Os laços e os nós, os brancos e os azuis”, um esvaziamento da epifania. O toque entre mãe e filha no táxi, narrado quase literalmente como no conto de Clarice, não serve para a revelação do eu, por isso não há epifania, nem mudanças. No desfecho do conto, Raquel continua a mesma de sempre, fazendo suas compras, cuidando de sua casa e guardando a camisa do marido:

Em casa, depois de fazer as compras, ocorreu-lhe que devia guardar as roupas do marido. Foi até o sofá e, com o mesmo desvelo de quem pega um bebê, ergueu entre os braços a pilha de camisas. Aspirou levemente o perfume do sabão em pó, viu o branco fulguroso de limpeza, os colarinhos, as dobras, aquilo que lhe exigia empenho de mulher e de filha. (MOSCOVICH, 2001, p.172)

No conto “Os laços de família”, Catarina rompe com o espaço privado, que lhe foi imposto, e ganha o espaço público saindo para a rua com o filho. A epifania, recurso narrativo, marca a emancipação do sujeito. O esvaziamento do significado da epifania, também, reitera-se na presença da mosca varejeira azul, contrastando com branco da camisa, com a ordem da casa. Na última imagem do conto “Os laços e os nós”, tem-se a permanência da mosca, como se nada tivesse acontecido. A ruptura de Catarina, que engrandece o conto de Clarice não se apresenta no conto de Moscovich, acarretando uma simplificação, em que nada de novo é apresentado, de modo que o efeito que alcança limita-se à mera imitação do texto que evoca. Talvez essa retomada da tradição sirva para revestir um tema já conhecido de traços próprios da contemporaneidade, a qual se ressent de uma descrença diante do sujeito, que não pode mais se encontrar ou descobrir os significados da vida.

Em Marcelo Mirisola, o impulso da contracultura reaparece na postura mal comportada, no palavreado agressivo, na linguagem coloquial, grotesca, na tomada de ícones da cultura de massa e na incorporação da violência e da marginalidade no texto literário. O conto “Rio Pantográfico” apresenta uma estrutura epistolar, em que o remetente ou o narrador autodiegético é o *alter ego* do escritor Marcelo Mirisola e relata para um destinatário de nome Barletta as suas aventuras sexuais com prostitutas no Rio de Janeiro. Esse narrador-personagem, do sexo masculino, narra, a partir de um ponto de vista machista, cafajeste e perverso, cenas de sexo, nas quais trata as mulheres como se fossem meros “objetos sexuais”, misturando violência e sexo. Sobre as mulheres na obra de Mirisola, Damazio (2002, p. 120) afirma que “[...] há a sensação desconfortável de que estamos diante de estereótipos, que funcionam muito bem na publicidade ou no entretenimento de massa, mas é imperdoável num escritor sério.”

O enredo se estrutura por meio de divagações do narrador, nas quais se expõem a brutalidade, os reflexos de uma sociedade em crise e a relação estreita entre literatura e cultura de massa. Segundo Airton Paschoa (2001, p. 118): “[...] os insultos do narrador, enfim, ao ordenamento desumano do mundo contemporâneo, convocam sem dúvida a simpatia de esquerda.” É essa postura de “esquerda”, ou seja, essa rechaça literal ao bom comportamento e à ética “Ética é uma coisa que o sujeito [...] cheira, mede, usa, evita e descarta conforme o prazo de validade [...]” (MIRISOLA, 2003, p.250), que liga o estilema de Mirisola à corrente da contracultura, difundida nos anos 70. E garante à sua obra o caráter “transgressor”, em que estereótipos são repetidos sem nenhuma postura crítica.

Em Joca Reiners Terron também há a recusa de uma narrativa linear, do “bem escrever”, o que liga o escritor à vertente “transgressora” ou “contracultural” da literatura contemporânea. No conto “Monsieur Xavier no Cabaret Voltaire”, tem-se o enredo em forma de uma entrevista, na qual o escritor Valêncio Xavier, atormentado pela loucura está prestando um depoimento para a polícia federal, mas acha que está dando uma entrevista para um jornal. O escritor fictício está sendo acusado pela morte de outro escritor da década de 70, Dalton Trevisan. Nos relatos da entrevista, o narrador-personagem faz algumas divagações sobre seu suposto relacionamento com ícones da cultura de massa e das vanguardas européias, como, por exemplo, Duchamp e Hans Arp.

Essas referências a ícones da literatura “transgressora” vão além da mera citação, os procedimentos narrativos dos autores que evocam também se fazem presente na

estrutura dos contos de Terron: a inserção do *nonsense*, da estrutura de outros gêneros não literários: a entrevista, a incorporação do “Cabaret Voltaire”, lugar de encontro dos dadaístas, a retomada das vanguardas, a inserção de imagens, entre outras, que apontam para uma ausência de significados maiores, como por exemplo, a elaboração estética ou a denúncia social, a qual serviu à literatura pós-64 como meio de resistir à censura política. Segundo Otsuka (2004, p.105), “Sem maiores compromissos com a denúncia social, os textos se assumem como divertimento para leitores iniciantes nessa vertente literária.”

Segundo Ventura (2005, p. 241), a loucura incorporada na literatura “experimental”, também denominada “transgressora”, servia ao propósito de negar os valores pré-estabelecidos pelo regime militar: “a loucura se apresenta como forma de resistência contra o autoritarismo”. E a loucura estabelecida no conto em questão traduz-se numa necessidade de incorporar esses ícones da contracultura como forma de mera citação de autores e procedimentos dessa literatura. Desse modo, a idéia de transgressão, sob a qual se inscreve a antologia de 2003, se torna esvaziada, por não transgredir ou contestar a “ordem vigente”, antes se rendendo à lógica do mercado, e por não instaurar nada de novo ou inovador, apenas repetindo com exaustão formas e fórmulas já conhecidas e consagradas.

Tânia Pellegrini (2005, p.13) afirma que a transgressão na literatura contemporânea trata-se apenas de uma “sofisticada arquitetura narrativa” que não se baseia em práticas concretas de linguagem, deixando muito a desejar no plano do conteúdo. Ao contrário do projeto-estético a que serviu a “transgressão” no início do século XX com as vanguardas modernistas e, depois, como projeto estético-político de resistência no contexto da ditadura militar, a transgressão, em tempos de livro como mercadoria e leitor como consumidor, traduz-se mais como uma estratégia mercadológica. Isso porque, na contemporaneidade, a idéia de novo e moderno foi deliberadamente utilizada pelo capitalismo e reduzida a mero consumo, de modo que se tornou a principal ideologia que sustenta e tonifica o mercado. A transgressão pressuposta na *Geração 90* leva em consideração um sujeito contemporâneo que não acredita mais em um futuro melhor, suas perspectivas em direção ao amanhã não apresenta nenhuma utopia ou ideologia para além da ascensão econômica, do possuir e do comprar.

Conclusão

Pellegrini (1999, p. 14) discute sobre o simulacro na sociedade contemporânea:

E hoje, definitivamente – não é mais novidade dizer -, vivemos num mundo de imagens. Nunca foi tão forte a sensação de déjà-vu, de já ter estado num lugar quando lá se chega pela primeira vez. Todas as paisagens nos parecem visitadas, todas as faces conhecidas, todos os caminhos trilhados, todas as histórias contadas e todos os quadros já vistos: tudo é uma imagem transmitida pela TV ou pelo computador.

No plano do conteúdo, as antologias convidam o leitor a olhar a realidade, mas ao contrário do Realismo do século XIX, não se trata da representação mimética, como no enredo tradicional. Na contemporaneidade, tem-se a realidade percebida pela fragmentação, por estilhaços de linguagens e de imagens, pelo hibridismo de gêneros e de linguagens de outros sistemas semióticos, por referências e citações mercadológicas, televisivas e da cultura em geral que por si só significam. O sujeito contemporâneo não pode mais ser demiurgo, tampouco consegue assumir uma visão ulterior diante dos fatos que narra. A posição que ocupa é de mero espectador e a experiência não é colhida da vivência, mas da imagem, passando ao largo da subjetividade. Anatol Rosenfeld (1979, p. 88) observa as limitações, às quais o sujeito contemporâneo está submetido, tão distante do sujeito íntegro de Descartes, representado na literatura do século XIX: “[...] o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e ilusionista”. O mesmo autor continua apresentando os recursos modernos de perceber o mundo e o outro:

A técnica simultânea joga com grandes espaços e coletivos. Elimina, quase sempre, o centro pessoal ou a enfocação coerente e sucessiva de uma personagem central. Os indivíduos – quase totalmente desindividualizados – são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana. (ROSENFELD, 1979, p. 95).

O desprezo pelo enredo linear, pelo discurso e pela estrutura da narrativa tradicional, a inserção de reticências, da elipse, do dizer escamoteado, do relatório e da transcrição fonética podem estar, talvez, vinculados à rarefação dos sentidos, promovido pelo bombardeamento de imagens proliferadas pela mídia eletrônica, dando a impressão de *dè-já-vu*, em que tudo já foi dito e visto. Há, imbricado nos procedimentos

narrativos, o pressuposto de que o leitor não precisa mais ter a presença de descrições e de reflexões no texto literário, porque tem acesso às imagens. Do mesmo modo que o sensacionalismo jornalístico, o texto literário tem, salvo alguns casos, reproduzido essa mesma descrença diante do ser humano e da sociedade. Preocupa-se com a exposição da brutalidade e a banalização da violência, apenas com objetivo de impactar, sendo que, em muitos casos, há a repetição de preconceitos e a negação de valores.

Com a leitura dessas duas antologias, então, foi possível perceber que o conto na contemporaneidade apresenta características diferentes daquelas teorizadas por Poe ou Theckov. As diferenças estruturais do conto contemporâneo estão na incorporação de gêneros não literários, na inserção de linguagens de outros sistemas semióticos, na assimilação de técnicas e procedimentos narrativos próprias dos meios massivos de comunicação. A “unidade de impressão” de Poe dá lugar à narrativa *en abîme*, à fragmentação, à elipse, à divisão em episódios e ao descompasso entre forma e conteúdo: inovação estética levada ao extremo e repetição exaustiva do conteúdo nos temas relacionados às cisões socioeconômicas do país. A brevidade e a intensidade, tão elogiadas tanto por Poe quanto por Theckov, são substituídas pela miniaturização da narrativa, pela estrutura lacunar zapeando estilhaços de imagens e pelo *nonsense* dos enredos banais.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v.1) p. 165-196.

BOSI, A. Os estudos literários na Era dos Extremos. In: **Literatura e Resistência**. São Paulo. Companhia das letras, 2002, p. 248-256.

CANDIDO, A. Crítica e sociologia. In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Nacional, 1973. p. 3-8.

CORTAZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-237.

DAMAZIO, R. Punheta literária. In: **Rodapé: Crítica de literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Nankin editorial, 2002. p. 117-123.

ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FAWCET, F. Somos todos replicantes. In: *Jornal do Brasil*, **Idéias/ Ensaios**, Rio de Janeiro: 27/08/89.

FREUD, S. O estranho. In: _____. **Obras completas**. Trad. Alix Strachey. São Paulo: Imago, 1996. p. 235-269.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995 (Col. Vega Universidade).

LIMA, L. C. **A questão da autonomia da arte**. Palestra proferida no evento “Os estados da crítica”, promovido pelo GRECC, na FCL/UNESP, Araraquara, 29/10/02.

LISPECTOR, C. **Os laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MARCHEZAN, L. G; TELAROLLI, S. (Orgs). **Faces do narrador**. FERNANDES, M. L. O. O tecedor do vento: o narrador em Roberto Drummond. Araraquara: FCL, 2001.

MORICONI, I. A literatura ainda vale? (literatura e prosa ficcional brasileira: estados da arte – notas de trabalho) In: **CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC**. 8, 2002. Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 2002, s/p.

MOURA, F. Ficção contracultural brasileira. **Revista Trópico**. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/print/1738.htm>>. Data de acesso: 12/09/2007.

OLIVEIRA, N.(Org.). **Geração 90**: manuscritos de computador. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. **Geração 90**: os transgressores. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **Quem ainda agüenta falar de “Geração 90”** *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 ago. 2003. Ilustrada.

OTSUKA, E. T. Rebeldes de crachá. In: **Rodapé**: Crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Nankin editorial, 2004. p. 100-105.

PASCHOA, A. Capitalismo Selvagem, Literatura idem. In: **Rodapé**: Crítica de literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Nankin editorial, 2001. p. 118-122.

PAZ, O. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. **Os filhos do barro**: do romantismo as vanguardas. Trad. Olga Savary. São Paulo: Logos, 1994.

PEIXOTO, N. B. **A cultura do simulacro**. In: *Jornal do Brasil* , **Idéias/Ensaios**, 13/08/1989.

PELLEGRINI, T. **A imagem e a letra:** Aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado de Letras/FAPESP, 1999.

_____. **Ficção brasileira contemporânea ainda a censura?** ACTA SCIENTIARUM. Maringá, n. 23, p. 79 – 86, 2001.

_____. **O outro lado do espelho:** o simulacro na narrativa de Sérgio Sant’Anna. In: ENCONTRO REGIONAL ABRALIC,10, 2005, RIO DE JANEIRO. *Anais...* Rio de Janeiro: UERJ, 2005, p. 1-14.

PONTIERI, R. Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov. In: **Ficções: Leitores e Leituras.** BOSI, V; CAMPOS, C. A; HOSSNE, A. S; RABELLO, I. D. (Orgs). São Paulo: Ateliê, 2001.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto e Contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 69-115.

SANTIAGO, S. O narrador Pós-moderno. In: _____. **Nas Malhas da Letra.** Rio de Janeiro. Rocco, 2002, p. 44 – 60.

SCHOLHAMMER, E. K. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: **Estudos de narrativa brasileira contemporânea.** n. 29, p. 27-52, Brasília, 2007

SÜSSEKIND, F. **Escalas e ventríloquos.** In: *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 23/07/2000.

VENTURA, R. Prosa Experimental no Brasil. In: **Literatura e Sociedade.** Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. 2005. p. 240-247.