

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira**

Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras

AGNES SANFELICI

Porto Alegre, dezembro de 2009.

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira**

Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras

Agnes Sanfelici

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre, dezembro de 2009.

Para Luísa e seu olhar que me *tangere*.

Para Maria e seus enfrentamentos.

Para Lila e seus pensamentos-borboletas.

Dá-me tua mão

Entre duas notas de música existe uma nota
entre dois fatos existe um fato, entre dois
grãos de areia por mais juntos que estejam
existe um intervalo de espaço, existe um
sentir que é entre o sentir
- nos interstícios da matéria primordial está a
linha de mistério e jogo
que é a respiração do mundo,
e a respiração contínua do mundo é aquilo
que ouvimos e chamamos de silêncio.

Clarice Lispector

En cierto sentido, todo problema es el de
un empleo del tiempo.

Georges Bataille

Eu desconfio muito dos terrenos definidos.
Eu sou alguém que ainda está se movendo.
Ainda sou movediça, no melhor sentido.

Nélida Piñon

Agradecimentos

Agradeço à orientadora e amiga, Márcia Ivana de Lima e Silva, pelas conversas francas e orientações dadas, pela confiança depositada em mim ao longo desse processo, e, sobretudo, por sua imensa generosidade. Aos estimados professores Charles Kiefer e Ana Lúcia Tetamanzy pela cuidadosa leitura que fizeram do meu trabalho no momento de qualificação. À professora Susana Scramim, pela oportunidade que me deu de cursar uma disciplina que abriu meus olhos para a ‘literatura do presente’ e para uma leitura anacrônica das obras em questão. Aos escritores, Andréa Del Fuego e Amílcar Bettega Barbosa, que gentilmente me concederam entrevistas. Ao querido amigo Canísio, secretário da Pós-Graduação, sempre presente, prestativo, solidário. À Débora Cota e à Ana Luzia, amigas de longas datas, pelo apoio precioso e necessário nos momentos finais da escritura. Aos amigos Abel, Aline, Bigão, Daniel, Keli Cristina, Nilcéia, Marta, Marina, pelas mais diversas e variadas formas de contribuição e colaboração. Aos meus familiares, em especial, pai, mãe e irmã, pelo incentivo incansável, e à Ana Maria pelas ideias germinais dessa tese e empréstimo de seus livros. Ao Tomás, por estar sempre do meu lado. Ao Tui, pelas longas horas em silêncio perambulando pelo escritório como um legítimo “guardião do saber”. Ao Carlos, por seu companheirismo, longas conversas sobre literatura e, sobretudo, pela sua solidária paciência.

Por fim, agradeço imensamente ao CNPq pela concessão da bolsa de estudo que viabilizou a realização dessa tese de doutorado.

RESUMO

As narrativas curtas dos anos 90 são assinaladas por suturas e fissuras quanto ao contorno narrativo e às temáticas desenvolvidas em relação às de tempos anteriores. As novas formas de comunicação e difusão da cultura, sobretudo a Internet com seus milhares de *blogs*, trouxeram mudanças radicais no formato do conto, que se imbrica com poemas, bulas de remédios, *folders*, esquetes, *e-mails*, fotografias, etc. Os autores submersos no ciberespaço - a Internet e seus *blogs* - utilizam a valer de seus ilimitados e variados recursos. São, em geral, escritores blogueiros e , mais do que nunca, empregam em suas narrativas uma linguagem marcada por neologismos, gírias, palavrões, trocadilhos, bem como os inúmeros recursos visuais proporcionados pela tecnologia. Procuramos fazer nessa tese um estudo do conto literário tanto no que diz respeito aos seus aspectos teóricos e históricos quanto às suas vertentes fundantes no Brasil. A partir de duas antologias, *Geração 90 – manuscritos de computador* e *Geração 90 – os transgressores*, seguimos com a leitura de inúmeras narrativas curtas dos anos 90 até o presente. Respaladas por um aporte teórico de uma ‘literatura do presente’, as leituras das narrativas curtas aqui sugeridas partem da premissa de que o conjunto crítico dessas está marcado de antemão por um caráter de ser incompleto e provisório, uma vez que se baseiam em um “querer ser” e não em um “ser” arte. Entre o apagamento do narrador e as narrativas do Eu, o ultra-realismo literário e a sobreposição extremada da violência na ficção, as personagens solitárias e o exílio, procuramos armar uma leitura rizomática das narrativas em questão.

ABSTRACT

The short narratives of the 90s are marked by sutures and fissures regarding the narrative outline and themes developed in relation to previous times. The new forms of communication and diffusion of culture, especially the Internet and its thousands of blogs, have brought changes in the form of the short story, which is interwoven with poetry, drug leaflets, folders, sketches, e-mails, photography, etc. The authors submerge in cyberspace – the internet and its blogs – make extreme use of its unlimited and varied resources. They are, in general, blog writers and they increasingly use in their narratives a language marked by neologisms, slang, cuss words, puns, as well as several visual resources provided by technology. This dissertation aimed to carry out a wide study of the literary short story in what regards its theoretical and historical aspects and its founding threads in Brazil. We begin with the analysis of two anthologies, *Geração 90 – manuscritos de computador* and *Geração 90 – os transgressores*, and continue with the reading of innumerable short narratives from the 90s to now. Supported by the theoretical contribution of a ‘literature of the present’, the reading process of the short narratives here suggested part from the premise that the critical set of these narratives is marked beforehand by a nature of being incomplete and provisory, given that they are based in “wanting to be” and not “being” art. Amid the erasure of the narrator and the narratives of the self, the literary ultra-realism and extreme superposition of violence in fiction, lonely characters and exile, we attempt to assemble a rizomatic reading of the narratives in question.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
-------------------------	----

PARTE 1 – Prolegômenos: o conto literário

1.1 O conto literário.....	18
1.2 Algumas controvérsias sobre aspectos teóricos do conto	27

PARTE 2 – Momentos do conto brasileiro

2.1 A emergência do conto literário no Brasil	33
2.1 O conto literário no Brasil: grandes vertentes.....	38
2.1.1 Regionalismo	39
2.1.2 Sócio-documental.....	47
2.1.3 Intimismo	54
2.1.4 Fantástico e estranho	59
2.3 Os anos 80 na contística brasileira	70

PARTE 3 – A “geração 90” e as narrativas curtas brasileiras

3.1 A geração 90 na contística brasileira.....	79
3.2 Sobre a produção de um conceito	79
3.2.1 O conceito de geração.....	82
3.3 A geração 90.....	83
3.3.1 <i>Blogs</i> e ciberliteratura: escritores blogueiros.....	97

PARTE IV – Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras

4.1 O que permanece -suturas.....	109
4.2 Rupturas- fissuras.....	117
4.2.1 Aspectos Formais	118
4.2.1.1 Diferentes usos do espaço da folha.....	118
4.2.1.2 Os narradores dos anos 90	121
4.2.1.2 A tecnologia na criação da personagem.....	125
4.3 Aspectos temáticos.....	130
4.3.1 A violência nos centros urbanos.....	130
4.3.1.1 Contos da violência dos anos 90.....	142
4.3.2	
Exílio.....	147
4.4 Narrativas de teor testemunhal.....	153
4.5 Contos rizomáticos.....	165

PARTE 5 – Considerações Finais

5.1 Algumas considerações sobre a literatura de ‘agora’	173
---	-----

6. REFERÊNCIAS	179
7. ANEXOS	198
7.1 Entrevista com Andréa Del Fuego.	198
7.2 Entrevista com Amílcar Bettega Barbosa.....	205
8. Quadro dos contistas dos anos 90 até o presente	209

INTRODUÇÃO

Com o quase total desaparecimento das máquinas de escrever e com a popularização dos *personal computers*, da Internet, dos *blogs* e do *e-mail* surgem escritores que numa imensidão tecnológica produzem ficção às cabeças internautas em constante impressão de movimento. Esse é o quadro que caracteriza aquilo que, por exemplo, Nelson de Oliveira e Beatriz Rezende chamaram de geração 90¹ de escritores brasileiros.

A partir dos livros de contos editados pela Boitempo Editorial e organizados por Nelson de Oliveira: *Geração 90 – Manuscritos de computadores* (2001) e *Geração 90 – Os transgressores* (2003), iniciou-se um grande interesse em pesquisar algumas narrativas curtas dos anos 90 até o presente em uma perspectiva mais voltada para uma ‘literatura do presente’.

Estamos usando o termo literatura do presente pensado a partir de uma disciplina realizada com a professora Susana Scramim, em que se discutiu amplamente essa questão. Susana Scramim assim explica o que denomina ‘literatura do presente’:

A discussão do tempo presente na literatura não se resume a um “agora” das obras baseado em uma causa que provoca uma alteração ou uma mudança a qual fornece um caráter único e irreversível aos acontecimentos e às obras. O tempo presente é um “agora” das obras nos efeitos que produz nos tempos do “agora” de outras obras, bem como da “duração” e da absorção desses efeitos, isto é absorção dos “afectos” que essa obra produz, o que de toda maneira cria as condições de sua sobrevivência primordial. (...) É preciso ultrapassar a

¹ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.191-193. Entenda-se geração aqui como um conceito que será trabalhado na Parte III. Em princípio iremos tomá-lo apenas como uma forma de delimitar um *corpus* para o desenvolvimento dessa tese e para tanto foram escolhidos vários escritores que começaram a publicar contos a partir de 1990, seguindo as coletâneas de Nelson de Oliveira. O termo geração pode não ser muito contundente e até mesmo enganoso. Geração nos leva a pensar que se trata de um grupo com identidades, ideologias ou estéticas semelhantes, ainda que estas sejam identidades pluralistas. Antes do século XVIII, o conceito de geração se referenciava à biologia, só no final desse século é que Sainte-Beuve utiliza o termo “geração romântica” e Dilthey utiliza o conceito como de “tempo experimentado em comum”, ideia crucial para entender “geração cultural”. Uma das maiores dificuldades de utilizar esse termo na contemporaneidade é devido ao momento de mudanças rápidas e intensas que vimos sofrendo, o que resulta em um encurtamento do período temporal em relação a definições estéticas culturais.

constatação de que as formas se repetem. Também é importante compreender que esses estratos de tempo não se referem a uma confluência ou uma concordância entre o tempo em que se produz a obra e o tempo da obra; não se referem a um “eucronia”. (...) as obras do tempo presente, além de manifestarem uma forte opção pela arte produtora de pensamento, estariam ligadas a certas noções de fazer literário que incluem um não-fazer, reafirmam, ao contrário, apenas um “querer” fazer, isto é, incluem uma noção de abandono do próprio ato de “fazer” literatura. (...) A literatura do presente que envolve uma noção muito maior que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num outro lugar de passagem entre os discursos, entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço, a circunscrição de um território para literatura. Escrever literatura do presente hoje tem a função de fazer coincidirem duas coisas que a modernidade esgotou há muito tempo: a possibilidade do conhecimento e da experiência.²

Muitos escritores dos anos 90 não atravessam ou não fazem necessariamente parte do mercado editorial e do cânone literário, vários, inclusive, publicaram somente um ou dois contos em coletâneas ou antologias, como as organizadas por Nelson de Oliveira, ou ainda, apenas em seus respectivos *blogs* na Internet. Nesse arsenal de contistas brasileiros, iremos nos centrar mais especificamente em autores que começaram a publicar seus trabalhos a partir dos anos 90, sem, contudo, desprezar alguns outros que continuam a publicar até o momento, mas que não iniciaram a sua produção literária exatamente nos meados de 90, como, por exemplo, o escritor João Gilberto Noll. Ou seja, iremos procurar trabalhar com escritores de uma literatura do presente, tanto no sentido de uma literatura do agora quanto no sentido de uma literatura que se circunscreve na ruína, no traço, nas obras das gerações que estão por vir. Nessa perspectiva da literatura do presente, cabe colocar em evidência que o conjunto crítico dessas obras está marcado de antemão por um caráter de ser incompleto e provisório, uma vez que se baseiam em um “querer ser” e não em um “ser” arte.

A partir das duas antologias *Geração 90 – manuscritos de computador e Geração 90 – os transgressores*, pretende-se fazer um estudo sobre a contística dos anos 90, procurando apontar para as características que permanecem nesses

² C.f. SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007, p. 13-16.

contos e as rupturas com os modelos anteriores.

Fazem parte do *corpus* dessa pesquisa sobre narrativas curtas, autores como: Amílcar Bettega Barbosa, Andrea Del Fuego, Cíntia Moscovich, Clara Averbuck, Fernando Bonassi, Ferréz, Marçal Aquino, Luis Ruffato, Paloma Vidal, Simone Campos, Tércia Montenegro, dentre outros.

De acordo com o organizador das antologias citadas anteriormente, Nelson de Oliveira, que serviram de semente primordial para essa pesquisa, os anos 90 foram marcados pelo *new boom* do conto brasileiro, sendo que o *boom* aconteceu nos anos 70.

As questões que de antemão antecipam e contaminam essa pesquisa são: Quem são as vozes que ditam o mercado editorial para definir quem são os melhores contistas dos anos 90? Como Nelson de Oliveira lança uma antologia e define uma “geração”? Por que os contistas dessa geração foram considerados transgressores? Quais são os traços impressos nessas narrativas curtas para compor a ideia de rupturas/fissuras? O que permanece nos contos da ‘geração 90’? Quais são as rupturas que ocorrem nas narrativas curtas dos anos 90 e em quais aspectos elas ocorreram? Essas são questões as quais sugerimos algumas propostas, jamais respostas fechadas.

As novas formas de comunicação e difusão da cultura, sobretudo a Internet com seus milhares de *blogs*, trouxeram mudanças radicais no formato do conto, que se imbrica com poemas, bulas de remédios, *folders*, esquetes, *e-mails*, fotografias, etc. Por outro lado, os autores valem-se, mais do que nunca, dos neologismos, das gírias, dos palavrões, dos trocadilhos, bem como do hiper aproveitamento de inúmeros recursos visuais.

A paisagem dessas narrativas curtas do presente mostra um mundo difuso, de personagens que pouco se parecem com seres humanos, apesar de suas formas serem humanas. Instauram a era da androginia, do devir robótico, com seus corpos sempre muito jovens e dinâmicos, mas com uma total incapacidade para desenvolver os sentimentos e a afetividade. São personagens que marcados por uma intensa juventude desprezam a simplicidade da vida, a velhice, a experiência³, as possibilidades de um novo mundo dentro desse mundo possível. São protótipos de máscaras, não de pessoas. Vivem a viajar sem sair

³ Sobre a questão da experiência, trataremos com cuidado desse assunto na Parte IV, uma vez que sugerimos a ideia de testemunho para tratar de algumas dessas narrativas curtas do presente.

do lugar, falam quase o tempo todo de sexo, embora mal consigam fazê-lo.

Aproximam-se corporalmente, mas não se penetram, não trocam, não compreendem as possibilidades de devires. Não fazem grandes reflexões acerca da existência e suas complicações, vivem de divagações. Nunca contam nada de si próprios, no entanto desfiam rosários de fantasias, desejos e fantasmagorias. Fragmentados e fragmentários, sem aproximações, vivem num assustador lugar de extrema solidão, *exílio*, mostram-se sem *rostos*, com o enorme desafio de encontrar um lugar entre tantos não-lugares.

Por outro lado, temos assistido a um acelerado crescimento populacional fora do controle do estado, um contingente cada vez maior de pessoas vivendo em condições de miséria absoluta, carentes de formas mínimas de organização, aumentando cada dia mais o número de favelas no país (e no mundo). Como coloca Alain Badiou⁴, para além do desejo de idealizar os favelados como uma nova classe revolucionária, eles são o elemento excedente da sociedade, a parte excluída dos benefícios da *cidadania*, os absolutamente desenraizados e despossuídos, os que vivem em uma espécie de *estado de exceção*⁵. De certa forma, são *livres*, libertos de todos os laços substanciais e obrigados a conviver estreitamente, precisam criar modos de estabelecer essa convivência estreita privados de qualquer apoio das formas de vida tradicionais.

Nesse nosso *Planeta favela*⁶ brasileiro insurge uma literatura de teor testemunhal: que pode ser vislumbrada, por exemplo, na letra que segue abaixo:

FAVELA⁷

Numa vasta extensão

Onde não há plantação

⁴ Cf. Badiou, Alain. *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Trad. Jorge Luiz Lima Capparelli. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

⁵ Estamos falando aqui do estado de exceção a partir da obra de Giorgio Agamben *O Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. (coleção Estado de Sítio). O estado de exceção explicitado de forma bem sucinta se apresenta como uma forma legal daquilo que não pode ter uma forma legal. Um governo age em “regime de exceção” contra qualquer indivíduo considerado perigoso, isto é, considerado inimigo da ordem do país em questão. Assim, o “inimigo” é tirado fora da jurisdição humana e deixado à mercê do soberano. Por meio do estado de exceção é permitido “a *eliminação física* não só dos adversários políticos, mas também *de categorias inteiras de cidadãos* que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político.” (grifo meu, p. 13)

⁶ Cf. DAVIS, Mike. *Planeta favela*. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

⁷ Padeirinho e Jorginho gravado por Jards Macalé no CD *O que faço é música*.

Nem ninguém morando lá
Cada um pobre que passa por ali
Só pensa em construir seu lar
E quando o primeiro começa
Os outros, depressa, procuram marcar
Seu pedacinho de terra pra morar
E assim a região sofre modificação
Fica sendo chamada de *nova aquarela*
É ai que o lugar então passa a se chamar
Favela

Tomamos Roland Barthes em “A morte do autor”⁸, como meio de nos debruçarmos sobre uma questão que pressupomos ser crucial no desenvolvimento do conto (narrativas curtas) no final do século XX e início do XXI no Brasil, e desse trabalho. Se aceitarmos por conto aquilo que o leitor toma por conto, ou seja, é a competência contística do leitor o parâmetro para definir os limites dessa modalidade discursiva, Barthes tem razão quando diz que a “escritura é a destruição de toda voz, de toda origem.”⁹ Desde que um fato é *contado* para fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, não interessa a presença do autor, a voz perde sua origem, a escritura começa. Nesse sentido, mais produtivo do que definir o que vem a ser essa modalidade discursiva, quais os limites que a colocam dentro de uma ‘espécie literária’, talvez seja mais interessante refletir, pelo viés da escritura dessa nova ‘geração’ de ‘transgressores’, sobre a horizontalização da contística brasileira, sua proliferação pela Internet, em *blogs*, e ainda, de sua escritura advinda da periferia, de bairros marginais das grandes metrópoles.¹⁰

A pluralidade de invenções, de formas, de temas, de linguagens, de escrituras que caracterizam o conto contemporâneo (as narrativas curtas) indica a favor de uma reflexão que se quer não paramétrica, mas ao contrário, menos rígida, que promova a abundância e o caráter de puro devir que é o da literatura.

⁸ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.57-64.

⁹ Roland Barthes. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Op.cit., p. 57.

¹⁰ Ver na Parte IV análise da narrativa curta “Pão Doce” In: *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo* obra do escritor Ferréz.

Barthes devolve ao leitor o seu lugar, suprimindo o autor em favor da escritura. O que significa dizer em outros termos atuar na contracorrente de práticas institucionalizadas e fixas. A Internet hoje abre espaço à livre circulação de grupos e tendências, que operam com base na fusão ou hibridização. O que se vislumbra é uma prática avessa ao poder e dominação, o que nas palavras de Gilles Deleuze consiste “em liberar a vida que o homem aprisionou”.¹¹

Seria apropriado pensar na teoria do texto exposta no artigo “Da obra ao texto” de Barthes como argumento para depor contra a necessidade de definir gêneros literários. Claro que vamos acabar mostrando algumas categorias que tentam definir o conto. Não se pretende dispensar o valor metodológico dessa conceituação/categorias. Também nela iremos nos apoiar a fim de analisarmos algumas das atuais narrativas curtas do presente. Contudo, ou, antes de tudo, não podemos deixar de lado que o texto literário é sempre paradoxal, não se pode tomá-lo numa hierarquia, nem numa simples subdivisão de gêneros. O que o constitui é justamente a sua força de subversão com relação às antigas formas. O texto literário não pretende ser transparente, ao contrário, é opaco, ambíguo, é aquele que se coloca nos limites das regras de enunciação.

A lógica que regula o texto não é compreensiva (como procurar dizer o que quer dizer tal obra), mas metonímica; associativa, marcada por contiguidades, remissões, que coincide com a libertação de energia simbólica. O texto literário é radicalmente e impositivamente simbólico, e sendo assim, é restituído à linguagem, e como esta, é estruturado, mas descentralizado, sem fechamento (um sistema sem fim, aberto).

A ideia de rizoma¹² de Félix Guatarri e Gilles Deleuze fecha muito apropriadamente com as ideias de Barthes. Barthes, ao afirmar que o texto é plural, não quis dizer que ele tenha vários sentidos, mas que realiza o próprio plural dos sentidos. O texto para esse autor é passagem, travessia, não depende de uma interpretação, mas de uma explosão, de uma disseminação.

¹¹ DELEUZE, Gilles. “O abecedário de Deleuze”. In: *Mais!* São Paulo: Folha de São Paulo, 30/05/2004.

¹² A ideia de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari irá permear vários aspectos dessa tese. Cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Introdução: Rizoma.” Trad. Antônio Guerra Neto. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p.11-37.

O que se pretende no desenvolvimento desse trabalho é justamente ver como essa prática de escritura do presente tem sido tecida, e quais as suas errâncias, as substâncias que a compõe. Ver e ouvir a escritura, a sua viagem, o trajeto que percorre exteriormente em virtude das trajetórias que percorre internamente, e que constituem insidiosamente a sua paisagem. Como nos mostra Deleuze “Escrever é um caso de devir. Sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”.¹³

É necessário afirmamos nossa intenção de fazermos uma *cartografia* das narrativas curtas dos anos 90, dessa *constelação* de contos que se abre na literatura contemporânea. Uma cartografia, para os geógrafos, seria exatamente o oposto do que é um mapa, pois o último seria uma representação de um todo estática. Uma cartografia nunca seria a representação de um todo e sobremaneira jamais seria estática, pois ela se apresenta como um desenho que acompanha os movimentos de transformação da paisagem em questão.

É tarefa do cartógrafo dar um *rostro*, um desenho para essa *constelação*, mergulhando nas intensidades de seu tempo, sensível às linguagens que encontra, atentando para os elementos possíveis para a composição da cartografia que se pretende acordar, desenhar.

Numa tentativa de abarcarmos algumas questões que no nosso entender são importantes para a composição dessa cartografia da constelação de contos/narrativas curtas do presente, optamos em organizar o trabalho da seguinte forma:

Na Parte I tratamos de apresentar algumas categorias tradicionalmente conhecidas para conceituação de narrativas curtas a partir das teorias de Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov e Julio Cortázar. Apresentamos a ideia de *efeito único* de Poe, a *história invisível* de Tchekhov e a *tensão e intensidade* de Cortázar. Mostramos também algumas controvérsias para uma definição de conto literário em aspectos relacionados com a brevidade, condensação, rigor e economia, unidade e intensidade de efeito vinculados às condições de produção e recepção.

¹³ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.11.

Na Parte II fazemos um breve histórico dessa modalidade discursiva no Brasil. Tomamos alguns autores brasileiros como forma de exemplificar as grandes vertentes do conto no Brasil do início do século XX até os anos 80.

Na Parte III tratamos de definir o que entendemos por conceito, como se dá a produção de um conceito para então procurarmos uma compreensão do significado de “geração 90”. Em seguida tratamos de fazer um perfil dessa geração e suas atividades literárias em *blogs*.

Na parte IV tratamos especificamente das narrativas curtas dos anos 90, isto é procuramos fazer algumas leituras dos contos desses escritores a partir da definição de rizoma de Deleuze e Guattari, buscando fazer *links* pertinentes com as principais temáticas desenvolvidas e apresentadas nas narrativas selecionadas (a violência urbana e o exílio). Selecionamos dentro do universo desses contistas denominados transgressores alguns contos com o propósito de nos aprofundarmos mais na leitura dos mesmos. É importante salientar que as leituras desses contos partem da perspectiva do que procuramos mostrar como o entendimento de ‘literatura do presente’.

A parte V trata das Considerações Finais do trabalho, em que apontamos para a questão do ultra-realismo na literatura. Tendo em vista a ampla discussão que tem se realizado no âmbito da crítica literária acerca do “retorno do realismo”. Procuramos considerar esse aspecto e relacioná-lo com as leituras que nos propomos a fazer das narrativas em questão.

Enfim, o foco dessa tese se concentra na exploração das leituras de narrativas curtas, partindo-se de algumas temáticas recorrentes nos mesmos e de questões postas em cena através da Internet e *blogs*, buscando uma possível cartografia dessa literatura dos anos 90 até o presente.

PARTE I

Prolegômenos: o conto literário

Conto é tudo aquilo que o autor quisier chamar de conto.

Mário de Andrade

1.1 O conto literário

O conto literário implica a concepção e elaboração estética de uma história, isto é, na sua ficcionalização¹⁴. A relação de dependência entre a história narrada e a chamada ‘realidade’ foi amplamente tratada por estudiosos dessa espécie literária. Seymour Menton, por exemplo, começa sua definição de conto dizendo que ele “é uma narração, fingida no seu todo ou em parte.”¹⁵

Atualmente, pouco se discute pela vinculação ou pela falta da ‘realidade’ entre o ‘verdadeiro’ ou o ‘fingido’. O importante ao conceber o ficcional é levar em conta todos os elementos da história que aparecem em um relato literário. Não interessa mais à crítica literária e às teorias literárias estabelecer ou tentar rastrear alguma vinculação factual entre o narrado e alguma personagem, ou entre o acontecimento narrado e a ‘vida real’. Em princípio sempre é possível encontrar vinculações subjetivas entre o ficcional e o ‘real’, mas há que se considerar que elas estão ali como partes do processo narrativo.

A partir dessa premissa podemos dizer que tudo é ‘fingido’ e esse ‘fingimento’ é precisamente aonde reside o miolo da ficção. Podemos arriscadamente dizer ainda mais, podemos dizer que tudo pode ser lido como

¹⁴ Ao falarmos de ficcionalização temos que levar em conta diferentes visões. A ficcionalidade concebida em termos da intencionalidade é a que permite o reconhecimento de um texto como ficcional ou não a partir da decisão do autor. Já em uma perspectiva contratualista vige um acordo consensual entre autor e leitor (e o texto) baseado na suspensão da descrença, em que o jogo da ficção é perfeitamente aceito. Nos termos que estamos assumindo nesse trabalho a questão da representação na literatura é questionada, há uma problematização do real no ficcional. Decidir entre o que é ou não ficção e quais os termos desse acordo torna-se uma tarefa bastante complexa. Susana Scramim, por exemplo, afirma que os limites fronteiriços entre os gêneros da ficção e da crítica parecem estar em trânsito. A literatura é ficção e também no mesmo momento crítica ou ensaio, é simultaneamente todas essas modalidades discursivas e nenhuma delas autonomamente. C.f. SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente – história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

¹⁵ MENTON, Seymour. “Sobre el cuento hispanoamericano”. In: PACHECO, A. e LINARES, Luis B (orgs). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericano, 1993, p.122.

ficção.¹⁶

Vários críticos e estudiosos dessa modalidade discursiva se apóiam na etimologia da palavra conto como recurso para enfatizar certos aspectos desse gênero. O *conto* (narrativa curta) e a *conta* (matemática) encontram uma filiação comum no latim *computus*, substantivo derivado do verbo *computare*, que significa *contar*, ressaltando dessa forma o caráter narrativo do conto (um processo gradual de dar conta de certos acontecimentos) e sua necessidade de precisão matemática. Nessa espécie literária está fortemente marcada a necessidade de precisão e rigor, e nela ‘a ordem dos fatores’ com certeza ‘altera o produto’.

Por isso que o conto nasce de momentos únicos de plenitude que requerem uma elaboração laboriosa, um trabalho artesanal por parte de um escritor experiente. Como contraparte da experiência do escritor entra o trabalho do leitor¹⁷, que necessita empenhar sua atenção no seguimento da trama e no desfecho do enigma proposto. O conto, podemos assim dizer, é uma confluência de intuição e trabalho, inspiração e transpiração.

Gustavo Luis Carrera oferece uma definição do conto, ou melhor, define algumas proposições sobre a identidade do conto da seguinte forma:

Primeira proposição: O conto é a criação ficcional mais antiga, nascida do ato puro e simples da necessidade de relatar oralmente e gestualmente os riscos de uma mortal aventura no cárcere, a fascinação infável diante da imensidão desconhecida do mar.

Segunda proposição: O conto escrito é o gênero literário mais recente, que como *gênero-paraguas*, abarcador que é, acolhe em sua sombra, e com a ajuda da dúvida: o apólogo, a parábola, o exemplo, a fábula, o poema em prosa, o exercício expressivo, o relato e o conto em si mesmo.

Terceira proposição: O conto se caracteriza em sua arte final como um assunto de estrutura e de linguagem. De estrutura, como um caminho breve, intenso, livre para se apropriar de elementos de

¹⁶ Ricardo Piglia em *El último lector* ao se referir a Jorge Luís Borges afirma que talvez o maior ensinamento desse escritor tenha sido demonstrar a certeza de que a ficção não depende somente de quem a constrói, mas também de quem a lê. Nem tudo é ficção, mas tudo pode ser lido como ficção. O borgeano seria então aquele que tem a capacidade de ler tudo como ficção e de crer no seu poder. A ficção como uma teoria da leitura. Há que se levar em conta que o leitor ao qual Piglia se refere, não é somente o leitor que lê um livro, é também o leitor perdido em uma rede de signos. C.f. PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

¹⁷ De acordo com Roland Barthes ler “é um trabalho cujo método é topológico: não me oculto no texto, simplesmente, nele, não me podem localizar: minha tarefa é movimentar, deslocar sistemas cujo percurso não está no texto, nem no eu [...]. Na verdade, ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los. BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p.44-45.

outras modalidades discursivas, incluindo o cinema, que da mesma forma que o conto, também se apropria de elementos de outras modalidades discursivas. De linguagem, como uma adequação expressiva às exigências de um tema específico, a favor das sínteses sustentadas na sugestão e na cristalização, e na distância da retórica e na abundância.¹⁸

É de senso comum que definir o que é um conto é uma tarefa praticamente impossível, os limites para tal conceituação são muito tênues e quiçá esse exercício seja até improdutivo. Entretanto, para tratarmos de uma teoria do conto, em princípio seria apropriado submeter o que compreendemos minimamente por tal modalidade discursiva a um exame aprofundado da ação narrativa, capaz de dar conta do fato singular, do qual o homem e o universo de que faz parte estão intrinsecamente associados, à produção de imagem poética (*poiesis*).

Aristóteles em *Arte retórica, Arte poética*¹⁹ diz haver duas causas, devidas à nossa natureza, que originaram a Poesia (entenda-se aqui poesia como toda e qualquer forma de uso mimético da linguagem). Os seres humanos se distinguem de todos outros seres pela sua capacidade, ou melhor, por sua desenvolvida aptidão para a imitação. A necessidade de adquirir conhecimento nos diferencia de todos outros seres vivos. E a partir desse potencial intrínseco à nossa própria natureza o homem criou a *poiesis*, que por sua vez deu origem a todos os gêneros literários.

O conto literário, tal qual como se fixou no século XIX, é uma forma de narrativa curta, que teve como um de seus preconizadores o escritor americano

¹⁸ CARRERA, Gustavo Luis. “Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento”. In: PACHECO, A. e LINARES, Luis B (orgs). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericano, 1993, p.54.

Primera proposición: El cuento es la creación ficcional más antigua, nacida del acto puro y simple de intentar relatar oralmente y gestualmente el riesgo de una mortal aventura de cacería, el espanto sobrecogedor de la primera experiencia de un relámpago, la fascinación inefable de la inmensidad desconocida del mar.

Segunda proposición: El cuento escrito es el género literario más reciente, que como género-paraguas que es, acoge bajo su sombra, y con el beneficio de la duda: el apólogo, la parábola, el ejemplo, la patraña, la historia fingida, el suceso verídico, la fábula, el poema en prosa, el ejercicio expresivo, el relato y hasta el cuento mismo.

Tercera proposición: El cuento se caracteriza, en su reducción final, como un asunto de estructura y de lenguaje. De estructura, como un camino breve, intenso y libre de saquear a otros géneros, incluyendo un género de saqueo como es el cine. De lenguaje, como una adecuación expresiva a las exigencias de un tema específico, a favor de la síntesis sustentada en la sugerencia y la cristalización, y a distancia de la retórica e el abundamiento.

¹⁹ ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

Edgar Allan Poe (1809-1849). Esse escritor teorizou alguns parâmetros para tal espécie literária, que ainda hoje continuam servindo de referências para escritores e teóricos da literatura, até mesmo para aqueles que querem negar o modelo sugerido por ele.

O século XIX foi sem dúvida considerado como o “século de ouro do conto”, sobretudo, na Europa. Muitos escritores reconhecidos por suas obras-primas romanescas também se dedicaram à escritura de contos.

Conforme Poe²⁰, o gênero conto, além de ser uma narrativa curta, deve ser salientado pelo *efeito único* que deve causar em seu leitor. A brevidade da narrativa facilita a manutenção do interesse no leitor, apresentando concomitantemente uma unidade e coerência entre as partes que o compõe. É de importância uma convergência de ações para um conflito, que se desenvolve em uma tensão crescente resolvida no desfecho. O fato de a narrativa ser curta limita o número de personagens, os recursos espaciais e o tempo dos acontecimentos.

Nesse modelo de Poe, o interessante é manter o leitor ‘preso’ do início ao fim, procurando surpreendê-lo de alguma forma. Há uma relação unívoca entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor, ou melhor, o *efeito* que a leitura lhe causa. O texto não deve nem ser longo nem breve demais, pois em ambos os casos o efeito ficaria diluído.

É interessante que se faça uma leitura de uma só assentada, para que se atinja essa unidade de efeito pretendida. Esse tipo de narrativa é produto de um trabalho consciente que se faz passo a passo em função dessa intenção de efeito único. Tudo deve ser minuciosamente calculado. Trata-se da *economia dos meios narrativos*. Nada em um conto deve exagerar ou exceder. O recurso único é trabalhar com profundidade, verticalidade, buscando a expressão do essencial.

O escritor Charles Kiefer em *A poética do conto* faz um amplo estudo do conto a partir das concepções expostas pelos mestres do gênero, Poe, Cortázar e Borges, colocando-nos a seguinte questão ao tratar do relativismo da extensão do conto de uma assentada proposta por Poe. Kiefer afirma:

²⁰ POE, Edgar Allan *apud* PACHECO, Carlos. “Introducción”. In: PACHECO Carlos & LINARES Luis Barrera, (orgs). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericano, 1993, p.19.

O novo mundo industrial, o mundo da rapidez das locomotivas, é um mundo construído sobre as bases da linguagem escrita. O conto moderno não é um caso, para ser decorado e recontado, mas um texto. E um texto não precisa ocupar espaço na memória, ele pode ser reacesado a qualquer instante, basta abrir o livro e ler, enquanto a paisagem desliza pela janela do vagão. O relativismo da extensão de uma assentada como média ideal para o formato de uma história curta abre a possibilidade para a sua redução na direta proporção do aumento da velocidade, como efetivamente ocorreria na história do conto. Hoje, temos não apenas as *sudden-stories*, como mini-contos, micro-contos, etc.²¹

Para Kiefer a questão do relativismo da extensão do conto está diretamente associada à questão do tempo. Como temos atualmente uma dimensão de tempo cada vez mais veloz, devido, talvez, às formas globalizadas do ‘novo mundo’, é pertinente a colocação da redução do conto para outros desenhos como os mini-contos. E tendo em vista que o tempo é cada vez mais veloz, os mini-contos são bastante apropriados ao gosto desses leitores também cada dia mais velozes.

Nas propostas de Poe para uma teoria do conto, isto é, para que uma narrativa seja considerada um conto são essenciais: a brevidade, o efeito único, a intensidade, sendo esses elementos atrelados uns aos outros com a ausência de uma finalidade estética.

Vale ressaltar que a brevidade e o efeito único sugeridos por Poe não é alcançado sem a intensidade, ou seja, os dois primeiros estão naturalmente incluídos neste último. Por isso, a teoria do conto de Poe se reduz basicamente a dois pilares da estrutura formal do conto: um deles é a já citada intensidade e o outro trata da omissão deliberada de um tributo à Beleza, esta, segundo Poe está ligada à poesia, pois a ambiência do conto é o domínio da Verdade.

Essa preocupação com o domínio da Verdade em Poe pode ser uma explicação contundente do modo como Poe experiencia com seus narradores-pesquisadores- investigadores. Estes, sempre às voltas com questionamentos do tipo: Como ocorreram verdadeiramente os fatos? A partir dessa interrogação e do compromisso com a busca da Verdade, nasceram as narrativas policiais de Poe.

²¹ KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova Editora, 2004, p.48.

No período em que Poe viveu, a ciência encontrava-se em franco compasso de desenvolvimento. Novas possibilidades de pensá-la se abriam e o progresso e o crescimento dos centros urbanos e suas multidões já eram fatos evidentes. O homem em meio à multidão, o escritor confinado e assombrado diante de um mundo que começa a ser demasiado populoso. Esses são sintomas que podem clarear algumas considerações sobre a obra de Poe. Os contrastes do Novo Mundo que se anuncia encontram, nas vozes alucinantes das personagens criadas por esse escritor, uma nova forma narrativa. Nascem em meio ao isolamento do *homem na multidão*, quando cessam os ruídos ensurdecedores da cidade, os contos de Edgar Allan Poe.

Outro modelo diferente do de Poe, que de certa forma se contrapõe ao proposto pelo escritor norte-americano, é atribuído ao escritor russo Anton Tchekhov, na segunda metade do século XIX. O escritor russo valoriza mais a sequência da narrativa que o desfecho, mais a repercussão da realidade no mundo interno da personagem do que o acontecimento em si. Para Tchekhov, mostrar como os acontecimentos repercutem na constituição da vida psicológica das personagens, é o mais importante. Sobre a matéria de seus contos e o modo que os escreve, o escritor afirma: “estando acostumado a histórias curtas que consistem num começo e fim, eu afrouxo e começo a ‘ruminar’ quando passo a escrever o meio”.²² Como contista, Tchekhov explorou com intensidade não os fatos concretos do cotidiano, mas o que está submerso no interior das personagens e que geralmente encontra-se abafado pela maçante rotina. Pela maneira como concebeu esse gênero discursivo e as inovações que propôs, Tchekhov foi considerado um renovador do conto no final do século XIX.

Os contos de Tchekhov possuem um caráter interrogativo em que é facilmente verificável uma subversão dos padrões dessa modalidade discursiva quanto à unidade de efeito. A estranheza que a obra desse escritor causava na crítica pode de antemão ser vista como um forte indício do caráter inovador de sua prosa.

²² TCHEKHOV, Anton. *apud* GLOTIB, Nadia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985, p.47.

Suas narrativas exploram inexoravelmente a realidade exterior e o mundo interior do homem em suas contradições, resistindo aos mecanismos que levam à precisão, característica encontrada no *efeito único* do modelo de Poe. O que não descarta o rigor do procedimento construtivo para essa modalidade discursiva, ao contrário, apenas Tchekhov pretende demonstrar que a flexibilidade da forma deve ser fruto de uma elevada elaboração.

Tchekhov quer mostrar em suas narrativas as contradições da vida e sua falta de causalidade visível. Assim nos fala Tchekhov a respeito de seu papel como escritor:

O papel do escritor é apenas retratar quem falou ou pensou [...], de que maneira e em que circunstâncias. O artista não deve ser o juiz de suas personagens, nem do que elas falam, mas apenas uma testemunha imparcial [...] Meu papel é apenas [...] saber [...] iluminar as personagens e falar a língua delas. [...]. Já está na hora de as pessoas que escrevem [...] perceberem que neste mundo não se compreende nada [...] ²³

Como um mestre inconfundível que é, Tchekhov evidencia que não está nos seus propósitos enquanto criador interferir nas manifestações de suas personagens. É possível verificar a consistência e objetividade de sua obra no seu modo narrativo observador, de mostrar imparcialidade, sem a necessidade alguma de obtenção de resultados. Deixar as personagens ‘livres’ para se manifestarem, isto é, “falar a língua delas” sem pesar a mão no desenvolvimento da narrativa. Nesse sentido, o que Tchekhov faz ao concretizar a objetividade em suas narrativas é subordinar a mesma à sensibilidade das suas personagens.

As personagens de Tchekhov não são descritas psicologicamente, nem aparecem nenhum tipo de análises das motivações íntimas delas. O narrador também é bastante econômico, com o mínimo de detalhes narra cenas densas e complexas, indicando poucos traços externos das personagens, cabendo ao leitor decifrar e acrescentar os detalhes faltantes da narrativa, como mesmo afirma: “Quando escrevo, confio inteiramente no leitor, supondo que ele próprio acrescentará os elementos subjetivos que faltam no conto.”²⁴

De forma bastante intensa e nem por isso deixando de lado o modo sucinto,

²³TCHEKHOV, A.P *apud* ANGELIDES, Sophie. A. *P Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995, p.216.

²⁴ Idem, p. 218.

Tchekhov sempre procura através de suas narrativas dar um tom combatente a lugares comuns e estereótipos literários. Sua obra se caracteriza, sobretudo, pela extrema simplicidade e economia, valorização do detalhe original, sem deixar de lado a densidade e profundidade.

Julio Cortázar, famoso contista argentino, ao discutir esse gênero literário afirma que não há elementos gratuitos ou fortuitos, meramente decorativos no conto. Esse possui a característica do secreto, voltado para si mesmo como um “caracol da linguagem”²⁵. Sua estrutura bastante peculiar organiza-se em três eixos básicos: o da significação, o da intensidade e o da tensão.

O contista trabalha com um material cheio de significações. Em princípio o elemento significativo está diretamente envolvido com o tema selecionado, reside na escolha de algum acontecimento real ou fictício que tem a propriedade de irradiar algo para além de si próprio. Um episódio banal, vivido por centenas de mortais diariamente, pode se converter no símbolo da história da condição humana, no contexto de uma ordem social ou histórica. Citamos Cortázar²⁶:

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.

A ideia de significação perde sua força se não unida à de intensidade e tensão, uma vez que a primeira não se refere somente ao tema propriamente dito, mas sim ao tratamento literário que se dá a ele. É justamente nesse ponto, segundo Cortázar, que se dividem os contos em bons ou ruins ou que se reconhece um bom ou mau contista.

O escritor, além de captar o mais significativo para alcançar “o sequestro momentâneo do leitor”, deve trabalhar com a intensidade, que nada mais é que eliminar o supérfluo, como já tratava Poe. Para Cortázar, a intensidade é “(...) a eliminação de todas as ideias e/ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e exige.”²⁷

²⁵ CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.147-163.

²⁶ Julio Cortázar. *Valise de cronópio*, Op. cit., p.153.

²⁷ Julio Cortázar. *Valise de cronópio*, Op.cit., p. 157.

Diferente da intensidade é a tensão. A tensão é uma intensidade exercida pelo escritor diretamente ligada ao modo como ele aproxima o leitor do que vai sendo contado.

Piglia²⁸, em seu livro *Formas Breves*, ensaia algumas teses sobre o que vem a ser o conto. De início afirma que “um conto sempre conta duas histórias”. Esse caráter duplo do conto é representado por um relato visível e um outro escondido, secreto e fragmentário. O relato visível esconde o relato elíptico. O efeito de surpresa da narrativa acontece quando o relato secreto vem à superfície.

Por esse viés, o conto é sempre um relato que encerra outro relato escondido. Ou seja, há no mínimo duas histórias sendo contadas. O que de certa forma nos leva a refletir que muitas vezes em um conto o mais importante não é relatado, e sim o que é percebido pelo leitor perspicaz, através do que é contado. A história é construída com o não-dito, o não-lugar, a alusão, o subentendido. Piglia afirma que “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade oculta”.²⁹ Com isso, o leitor é convidado a desmembrar as opacidades das histórias narradas.

Walnice Nogueira Galvão em “Cinco Teses sobre o conto” define o conto “(...) antes de mais nada, pela ação de contar.” O conto, segundo ela, “é imemorial e anterior à literatura.”³⁰ A autora argumenta que embora o conto seja um resquício do velhíssimo ato de contar (tradição oral), também faz parte do que há de mais moderno como mercadoria, uma vez que, pelo menos no Brasil, sempre esteve atrelado à imprensa periódica, aos primeiros balbucios da indústria cultural.

A forma do conto, de acordo com a autora, é determinada pelo caráter de seu veículo – a imprensa periódica.³¹ “A boa forma da informação imita a forma do conto, e a boa forma do conto imita a informação, finge que é pura

²⁸ PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. SP: Companhia das Letras, 2004, p. 89.

²⁹ Ricardo Piglia. *Formas breves*, Op.cit., p. 94.

³⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. “Cinco teses sobre o conto”. In: PROENÇA FILHO, Domício (org). *O livro do seminário* (ensaios). São Paulo: L.R., 1992, p. 165-172.

³¹ Sobre essa relação do conto com a imprensa periódica trataremos no item 2.1 quando fazemos ‘a trajetória do conto no Brasil.

informação: o conto quer ser notícia de jornal, a notícia de jornal quer ser conto.”³²

1.2 Algumas controvérsias sobre aspectos teóricos do conto

Teorizar sobre o conceito do que se denomina conto, esse “caracol da linguagem” e suas características peculiares nos leva a paradoxos, visto que essa forma literária escorregadia é simultaneamente a mais definível e a menos definível. Como expõe Cortázar:

Tenho certeza de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos. (...) tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado a si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.³³

Para alguns é mais facilmente definível uma vez que se pode distingui-lo de outras espécies literárias. Seria apropriado um tipo de tentativa de definição por exclusão: “é conto tudo aquilo que o leitor não define como conto”, o que Pacheco argumenta como sendo a “competência contística do leitor”³⁴. Dessa forma, ficaria então a critério do leitor decidir o que seria conto. Acrescenta-se ainda à definição dessa espécie literária características como: o rigor, a precisão e a concisão de tudo o que é narrado.

Como bem expressa o contista uruguaio Horácio Quiroga, o conto pode ser definido analogamente, por exemplo, a “uma flecha que, cuidadosamente apontada, parte do arco para ir dar diretamente no alvo”. Cortázar num belíssimo esforço poético de definir o conto, vale-se das seguintes imagens:

É preciso chegarmos a ter uma idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida que as idéias tendem para o abstrato, para a desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe

³² Walnice Nogueira Galvão, “Cinco teses sobre o conto”, op. cit., p.169.

³³ Julio Cortázar. *Valise de cronópio*. Op.cit., p.149.

³⁴ Carlos Pacheco. “Introdución.” In: PACHECO, Carlos & LINARES, Luis Barrera (orgs). *Del cuento y sus alrededores*. Op. cit., p.13.

quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes.³⁵

A teoria para uma conceituação do conto se debate em apreender um objeto escorregadio. Diferentes noções conceituais sobre o conto acabam por contribuir para uma melhor compreensão dessa perdurável e cada vez mais influente modalidade discursiva. Não cabe aqui definir qual a melhor concepção do que vem a ser o conto, e sim, trabalhar com algumas categorias mais frequentemente utilizadas para melhor compreendê-lo e melhor situá-lo no universo discursivo da literatura. São elas narratividade e ficcionalidade, extensão, unidade de concepção e recepção, intensidade de efeito, economia, condensação e rigor.

Narratividade e ficcionalidade são categorias básicas, premissas conceituais do conto enquanto modalidade discursiva. O conto é em certos aspectos relato. Enquanto tal deve dar conta de uma sequência de ações realizadas por personagens, não necessariamente humanos, em um âmbito de espaço e tempo. Não importam os tipos de ação em jogo, banais ou cotidianas, ações interiores de uma personagem, da consciência ou do pensamento. Tão pouco importa que o deslocamento espaço-temporal se dê como parte da estratégia narrativa³⁶: pode-se narrar uma situação absolutamente estática no tempo e espaço, em que caráter espaço-temporal é extrapolado. Trata-se do que Henry Bergson denominou de *durée*³⁷, em que não é possível dissociar nem tempo, nem espaço, nem narrador, porque todos esses elementos estão agregados como um

³⁵ Julio Cortázar. *Valise de cronópio*. Op.cit., p.150-151.

³⁶ Conferir o conto de Altair Martins, “Dentro do olho dentro” (2001) em que é possível ver claramente essa agregação de tempo-espaço-narrador.

³⁷ *Durée* está entre as quatro ideias fundadoras da filosofia de Bergson, sendo as outras três a intuição, a memória e o élan vital. In: BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

modo de expressão de um tempo espesso e difuso e que só pode ser ordenado pela consciência de quem o vive.

Nesse sentido o conto seria relato, narração, história de sua percepção por parte de um ou mais sujeitos. É uma narração curta cerrada sobre si mesma, em que se oferece uma circunstância e seu término, um problema e a sua solução³⁸.

Quanto à brevidade de extensão que assume o conto, podemos dizer que é, sem dúvida, a mais visível e a mais frequente característica mencionada por quem intenta definir essa espécie literária. É também na brevidade que se apóia o leitor para distinguir o conto de outros gêneros literários e em especial da novela.

No que concerne à noção de brevidade, estamos em um terreno bastante indefinível. Primeiro porque são muito variáveis as categorias de extensão e ainda mais numerosas as formas de medi-las. Alguns tomam como medida o tempo de leitura, compreendido entre 30 minutos e duas horas, ou aquela narrativa em que se consegue ler em uma única sentada. Ainda de modo mais impreciso tentou-se fazer uma medida contando números de páginas ou palavras. Todas estas tentativas de quantificação foram fadadas ao fracasso, uma vez que todas elas se apresentaram muito vagas e facilmente questionáveis a partir de um ou outro conto particular. Tomamos por exemplo, um conto de João Gilberto Noll ou Dalton Trevisan, que não contém mais do que 20 palavras e outro como “Qadós” em *Ficções* de Hilda Hilst³⁹, com mais de cinquenta páginas, todos denominados narrativas curtas. A extensão de um relato é por si mesmo insignificante, pois não é ela que faz ou deixa de fazer que uma narrativa seja ou deixe de ser um conto.

Como nos ensina Poe sobre a questão fundamental da brevidade do conto, há que levar em conta a necessidade interna e externa, estrutural e psicológica desse elemento que caracteriza a narrativa curta. De acordo com ele, o conto deve ser relativamente breve por uma razão fundamental: devido a uma espécie

³⁸ Narratividade é uma categoria demasiadamente ampla, que admite diferentes manifestações discursivas. Os contos contemporâneos divergem na questão do conto enquanto relato que oferece uma circunstância e seu término, um problema e sua solução. A narratividade corresponde ao aspecto que sistematiza e coordena a atividade de descodificação narrativa, o que remete não apenas para o plano do discurso narrativo, mas também para a capacidade do texto narrativo de facultar ao receptor o acesso aos planos de ação de dimensão humana, englobados coerentemente em matrizes espaço-temporais. C. f. REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Almedina, 2002, p.274-285.

³⁹ HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Edições Quíron Limitada, 1977.

de lei universal da proporção inversa entre intensidade e extensão, segundo a qual só o breve pode ser intenso. Em outras palavras, um conto só pode produzir o efeito desejado, quando - por ser breve - sua recepção por parte do leitor pode dar-se em uma única sentada, de maneira concentrada e ininterrupta. É impossível compreender a questão da brevidade isoladamente, e sim, a partir das relações que ela mantém com outras características peculiares das narrativas curtas.

A unidade de concepção e de recepção como características do conto literário são noções correlatas que tiveram sua fonte na narrativa poética de Poe e se aprimoraram em narradores latino-americanos como Quiroga e Cortázar. Para eles, o conto se aproxima do poema e se distingue da novela porque sua concepção ou visualização inicial por parte do autor dá-se de forma instantânea, e a recepção por parte do leitor dá-se também em um lapso único, breve e intenso.

Ainda que a elaboração artística do conto possa ser muito laboriosa e gradual, como explica Cortázar, ele assoma a superfície da consciência do narrador e do leitor em um só golpe, aparece subitamente nesse espaço, correspondendo a uma impressão única e vigorosa que encontra, no ato em que aparece, sua formulação narrativa. Essa aparição repentina, quase fantasmagórica, traz para o contista uma verdadeira situação limite, o que Cortázar identifica como uma situação de insuportável urgência, que faz com que o escritor abandone qualquer outra atividade até que se tenha cumprido a tarefa da escritura do conto⁴⁰.

Assim como é de suma importância o trabalho de produção do contista, isto é, a unidade do instante de concepção do conto, não se pode deixar de fora o momento de sua recepção. A leitura do conto é também muito distinta da leitura de uma novela. Essa última se dá de forma gradual e progressiva, submergindo o leitor em um mundo complexo em sucessivas etapas de leitura, permitindo que esse construa passo a passo o mundo ficcional apresentado. O

⁴⁰ O trabalho do contista é por si mesmo bastante distinto do trabalho do novelista. Na novela, o escritor trabalha em um universo vasto, se apóia mais no estudo e documentação de uma dimensão mais ampla do que foi focado. Já o trabalho do contista se assemelha mais ao do miniaturista, que concentra a sua atenção em um objeto reduzido, cuidando do detalhe, da precisão. C.f. MENTON, Seymour. "Sobre el cuento hispanoamericano". In: PACHECO, A. e LINARES, Luis B (orgs). *Del cuento y sus alrededores*, op.cit.

conto, ao contrário, requer uma atenção concentrada do leitor. Para poder produzir nele aquele efeito único, intenso, o conto deve ser lido em “uma única sentada”, como bem expõe Poe.

A unidade e intensidade de efeito encontram-se intimamente vinculadas com as condições de produção e recepção. A relativa brevidade do texto, que permite sua leitura em uma única sentada e, sobretudo, a leitura concentrada do leitor no objeto são as condições mínimas que tornam possível o efeito que contém um bom conto.

Economia, condensação e rigor são as últimas categorias que podem ajudar na caracterização do conto. Estão, por sua vez, interligados às outras categorias já citadas. A brevidade do conto é uma condição para se chegar ao efeito único e intenso. Mas essa não é apenas uma mera consequência de uma decisão do escritor de não fazê-lo extenso. Não é qualquer brevidade simplesmente suficiente para que um conto seja considerado um conto. A economia é um primeiro passo em direção à brevidade que denota essa máquina de significação que é um conto. Economia poderia ser entendida como a opção por narrar histórias simples, relativamente limitadas quanto ao número de elementos narrativos (o número de personagens, as linhas de ação, o contorno espaço-temporal, as estratégias narrativas). Há um enorme número de contos que cumprem com essas condições, mas há inúmeros outros que não. O que faz breve um conto breve não é unicamente a opção por histórias simples e de poucos personagens e\ou centradas mais em uma situação do que em um processo.

A brevidade de um conto está diretamente ligada à economia, mas não se pode entender economia apenas como recurso de corte e diminuição de linhas, personagens, espaço-tempo, etc. A economia se imbrica à condensação, esta sim, resultado de uma decisão do escritor, que opta por uma narrativa em que se privilegia um certo momento mais dramático ou significativo, faz uso de elipses, do implícito, da ampliação de certas cenas-chaves, da potencialidade condensadora de um narrador. Esses truques narrativos favorecem a narrativa no que se refere à intensidade, aspecto crucial das narrativas curtas.

A razão de ser da brevidade não é algo inerente à característica dessa modalidade discursiva, mas, antes um sintoma, uma consequência determinada pela função subjacente à produção de todo conto.

Outro aspecto importante que unifica as possibilidades de desenvolvimento dos recursos técnicos para se escrever um bom conto é o rigor. Por princípio em toda e qualquer obra literária os elementos formais estão estreitamente associados à significação resultando, no conto – por ser tão sensível - por se constituir como uma espécie de mecanismo narrativo complexo e delicado, nessa dependência de rigor que se acentua e se exacerba ao máximo.

PARTE II

Momentos do conto brasileiro

La historia del arte es, entonces, una historia que se sutrae, desde el inicio y siempre, una y outra vez, a la historia o la historicidad representada como proceso y como progreso.

Jean-Luc Nancy – Las musas

2.1 A emergência do conto literário no Brasil

Barbosa Lima Sobrinho⁴¹, uma referência no estudo do conto no Brasil, afirma que há controvérsias sobre a emergência do conto no país. Contudo, pode-se dizer quase que categoricamente que Machado de Assis foi um dos grandes publicadores desse tipo de narrativa. Não pretendemos ficar apegados ou simplesmente dar ênfase às datas, o que seria bastante empobrecedor no sentido que estamos pensando a história da arte. Buscamos, sim, apresentar alguns momentos, irrupções do conto na vida dos brasileiros.

Ainda que Machado seja o mais conhecido, outros contistas apareceram antes dele como é possível verificar segundo as informações de Barbosa Lima Sobrinho. Um dos primeiros a publicar foi o brasileiro Norberto de Sousa Lima. Sua primeira publicação é datada de 1841 em um folheto de mais ou menos trinta páginas com o conto intitulado “As Duas Órfãs”. Onze anos depois esse escritor reuniu esse trabalho a outros três e publicou o volume *Romances e Novelas*.

Além de Norberto de Sousa Lima, tivemos também muitos colaboradores que publicaram em periódicos, eram quase todos eles jornalistas, políticos ou pessoas envolvidas na produção de jornais. As narrativas curtas ou contos foram se tornando emergente elemento dos periódicos, muitos, inclusive, transcritos e traduzidos de periódicos

⁴¹ LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1960.

estrangeiros. Uma vez que o conto se afigurava como um artefato imprescindível do periódico, não é de se surpreender que fossem traduzidos e transcritos de outros idiomas, já que a produção no Brasil ainda era um tanto incipiente.

É um tanto arriscado precisarmos (e talvez pouco necessário) o ano que o conto realmente emergiu no Brasil, tendo em vista a própria dificuldade de definirmos o que é o conto. Coisas similares ao feitio do conto iam irrompendo, como sátiras, apólogos. *Farol Paulistano* publicou, em 1827, “Le Sarge”. A *Ástrea* também acompanhava de perto esse tipo de publicação e também traduções de contos ingleses e franceses. *O Beija-Flor*, publicado em 1830-31, traduziu o conto de Walter Scott “O colar de pérolas ou Clorinda”; e o jornal pernambucano, *O Carapuceiro*, considerado uns dos melhores jornais literários do país na época, publicava entre outras coisas contos.

Um importante momento do conto no Brasil foram as publicações do jornal *O Chronista*⁴², dirigido por Justiniano da Rocha, conhecido como um dos primeiros na edição de contos no país. Esse jornal, como era de costume, fez muitas adaptações de contos ingleses, franceses e alemães, além das produções brasileiras. A partir desse periódico, muitos outros foram se integrando à rotina dos brasileiros, todos eles com uma seção destinada à produção dessas ‘inéditas’ narrativas curtas de ficção. A partir disso, podemos dizer que o conto, enquanto forma literária autônoma, eclodiu no período de influência romântica, pelos meados de mil e oitocentos.

O Chronista em 1836 abria suas páginas à ficção com um caderno denominado “Parte Literária, Científica e Industrial”. Dentre vários trabalhos que aprimoraram o feitio do gênero em questão – o conto, aparece a escritura de Napoleão d’Abrantes com “Werner- Episódio da Guerra de Argel”, além de “A Luva Misteriosa – Conto Fantástico”, uma espécie de imitação de um conto de origem alemã.

Esse jornal teve um papel especialmente relevante no que diz respeito às preocupações literárias da época, uma vez que seus principais colaboradores eram homens viajados que tinham certa ambiência com o Velho Mundo. A

⁴² Jornal fundado no Rio de Janeiro em 1836 que durou até 1839.

admiração pela literatura produzida na Europa, sobretudo, na França, que estava muito perto do Brasil nessa particularidade, influi poderosamente na imprensa brasileira impondo, aos poucos, aos padrões brasileiros, a exigência desses suplementos literários em periódicos. Os contos, então, tornam-se elemento essencial do periódico fixando-se definitivamente no rol de leituras do público leitor brasileiro.

Aliados às influências românticas, escritores como Justiniano da Rocha não tinham exatamente vocação literária, e sim uma preocupação em trazer ao Brasil esse tipo de ficção que estava fazendo muito sucesso no Velho Mundo. Homens como Justiniano da Rocha tinham o gosto pela literatura e acompanhavam de perto o movimento literário europeu. Como prova dessa preocupação literária basta a verificação da produção literária na Europa e a rápida tradução de várias obras aqui no Brasil. É o caso, por exemplo, de “Lara” de Lord Byron, traduzido por T.A Craveiro.

No período de 1836 a 1842 fica registrada a ampla divulgação do conto no Brasil através desses em periódicos, e o apreço do público brasileiro por essa ‘nova’ modalidade discursiva. Abre-se um leque de escritores que começam a trabalhar essa forma narrativa, misturando-se às traduções de contos estrangeiros. Os periódicos foram sem dúvida alguma um divulgador das narrativas curtas, dirigindo-as ao grande público, ao enorme número de pessoas que vão se instalando nas cidades.

O período de 1840-1860 é o de maior relevância para o cultivo da ficção no país. O conto já instaurado na rotina dos leitores brasileiros começa a despontar com escritores de peso para a formação do quadro da literatura brasileira. Dentre eles iremos destacar dois nomes de grande renome: Álvares de Azevedo e Machado de Assis. Não estamos querendo dizer com isso que antes não tivéssemos escritores e cultores do conto, contudo, esses nomes são consenso no que diz respeito à altíssima qualidade de produção de ficção, sobretudo porque suas publicações foram conhecidas.

Manuel Antônio Álvares de Azevedo, poeta da segunda fase do romantismo, conhecido como o Lord Byron brasileiro, morto precocemente aos vinte anos, deixou-nos uma rica e estimulante obra. Mais envolvido com a poesia ultra-romântica, dentre suas líras, encontra-se a obra *Noite na Taverna*, publicada postumamente em 1858, composta por sete contos

povoados por aventureiros, mulheres e demônios, amores e mortes. Situações de necrofilia, incesto, antropofagia e violência perfazem essas narrativas curtas de roteiro fantástico.

Contos na Taberna apresenta-se em um primeiro momento de leitura como uma obra desumanizada, com a morte escabulosa rondando perversamente vidas já arrematadas pela morbidez e o tédio. Tudo nesses contos acessam os limites de coisas que não fazem parte exatamente do nosso mundo. É um exercício de evasão da realidade romântica.

Os narradores-personagens desses contos encontram-se todos em estado de embriaguez, semi-inconscientes e contam histórias macabras, trágicas, impregnadas de vícios e crimes. Crimes de todas as modalidades possíveis: do assassinato ao incesto. Todas as narrativas tratam do amor, mas de um amor que se confunde com a perversidade e coisas absurdas: delírios de mentes paranóicas afetadas pelo plano do fantástico.

Críticos brasileiros, como Antônio Cândido⁴³ e Alfredo Bosi⁴⁴, afirmam ser Álvares de Azevedo (1831-1852) um contista de peso da literatura brasileira. Para ambos, *Noite na Taverna* seria um marco para a ficção brasileira, ainda que, para Antônio Cândido, Álvares de Azevedo tenha sido como um simulacro de Lord Byron.

Edgard Cavalheiro em um prefácio de *Noites da Taberna* destaca essa obra como o “mais típico produto da influência baironiana no Brasil.”⁴⁵ Esse crítico cita Afrânio Peixoto, sendo que este situa os contos de *Noites na Taverna* “entre o horror de Poe e de Hoffmann e a perversão de Byron e de Baudelaire.” Nota-se que Byron e Hoffmann são influências expressadas no próprio texto de Álvares de Azevedo.

Machado de Assis, sem dúvida, ao levar-se em conta alguns aspectos de alto grau de exigência literária, foi um grande mestre dessa arte no Brasil. Como sabemos, ele contribuiu como escritor para muitos jornais, dentre eles, *A Marmota Fluminense*⁴⁶. Nesse jornal saiu publicado, em cinco de janeiro de 1858, o primeiro conto do escritor, intitulado *Três Tesouros Perdidos*. Antes

⁴³ CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*, 7ª edição, Editora Itatiaia Ltda, 2º volume, São Paulo, 1984.

⁴⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

⁴⁵ CAVALHEIRO, Edgard. “Introdução”. In: AZEVEDO, ÁLVARES. *Noites na Taverna e Macário*. Biblioteca de Literatura Brasileira II. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p.18.

⁴⁶ Jornal do Rio de Janeiro.

dele, muitos outros também contribuíram com essa forma de criação literária em inúmeros jornais⁴⁷. Aliás, contos e periódicos têm uma história imbricada, nutriam-se da mesma fonte, um apoiando-se no outro, não havendo dentro da ficção gênero que melhor se ajustasse aos jornais. À medida que os periódicos ganharam forças, multiplicando suas edições, aumentando o número de suas páginas, obtém-se a difusão e consagração das narrativas curtas no país.

A obra de Machado de Assis é muito extensa, só de contos Machado escreveu aproximadamente em torno de duzentos. De acordo com Herman Lima⁴⁸, Machado de Assis foi quem fixou as principais diretrizes do conto no Brasil. Em sua obra contística se verifica uma enorme diversidade de procedimentos narrativos, que vão desde o modelo proposto por Poe, o modelo clássico, ao modelo moderno de realização do conto como o de Tchekhov.

A riqueza literária de Machado aplicada à narrativa curta tange tanto os recursos utilizáveis na escritura, isto é, na feitura do conto, quanto à variedade temática. Encontramos contos de acontecimento, humorísticos, de denúncia social, de análise psicológica, paródias da narrativa popular. Utiliza-se de vários formatos para tais narrativas, desde o formato tradicional, bem como narrativas em forma de cartas, de diálogos sem a presença de narrador, conferências. Ele próprio em seu famoso ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873) demonstra as dificuldades que essa modalidade discursiva oferece a quem quer produzi-la:

É um gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, pensou eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.⁴⁹

⁴⁷ Entre os colaboradores antecessores de Machado de Assis citamos Norberto Sousa e Silva, Firmino Rodrigues, Josino do Nascimento Silva, João Manuel Pereira da Silva, Porto- Alegre, Tórres-Homem. E entre os periódicos, além do citado, temos *Jornal das Famílias*, *Nictheroy* (jornal impresso na França), *O Farol Paulistano* (São Paulo), *O Carapuceiro* (jornal de Recife), *Jornal dos Debates* (Rio de Janeiro) entre outros.

⁴⁸ LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro Culturais, 1967.

⁴⁹ MACHADO DE ASSIS. “Instinto de nacionalidade”. In: ____ *Obra completa III*, 1962, p.806. Quanto à dificuldade de escritura de um conto, o ponto de vista de Machado continua a ser mantido por vários daqueles que se aventuram nessa empreitada artesanal. Vários escritores apontam as suas dificuldades em produzir um conto. Passados mais 130 anos, o quadro é bastante diferente. No que diz respeito à escritura do conto, a dificuldade permanece, mas no que concerne ao público, arriscamos a dizer que talvez o que mais se leia em termos de ficção no Brasil nos dias de hoje seja

O conto, como o próprio artesão de altíssima qualidade que é Machado de Assis nos diz, não trate-se de um gênero fácil, pelo contrário, é de difícil definição e de difícil produção. Pensam os mais ingênuos que por conter menos linhas ou laudas é, ao menos no âmbito da escrita, de mais fácil manejo literário e de produção. Já nos mostraram os grandes mestres dessa modalidade discursiva que o conto “vence por nocaute.” No conto é imprescindível a precisão.

2.2 O conto literário no Brasil: grandes vertentes do século XX

Num primeiro momento podemos dividir as narrativas curtas em duas grandes vertentes: o conto de acontecimento e o conto fantástico. Daquele, podemos dizer que é uma narrativa em que está sempre presente a necessidade de resolução de um conflito. Tudo se direciona e parece ser construído para o desenlace da história. De acordo com Poe⁵⁰, na construção do conto, o escritor deve pensar no efeito que deseja com sua história, tudo deve ser considerado antes que se escreva a primeira palavra que irá compor o enredo.

Os contos fantásticos são narrativas essencialmente centradas no medo, na angústia e no desvario. O embate entre o que é sonho e realidade deve ser mantido ao longo de toda a narrativa. O texto deve obrigar que o leitor considere o mundo das personagens como um mundo similar ao seu, sempre hesitando entre as possíveis respostas para suas dúvidas. Essa mesma hesitação deve ser sentida pela personagem, de modo que o papel do leitor fique confiado ao da personagem. Segundo Todorov, no fantástico, a obra é representada pelo tema da hesitação. A atitude do leitor compromete a sobrevivência do fantástico. Ele deve recusar-se tanto a uma leitura alegórica quanto a uma leitura poética⁵¹. A leitura alegórica de um conto fantástico implica uma dificuldade para o próprio fantástico, uma vez que suprime a hesitação, que é a essência desse gênero.

contos.

⁵⁰ POE, Edgar Allan *apud* PACHECO & LINARES, op.cit.,1993.

⁵¹ TODOROV, Tzevan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970 (Debates), p.39.

Pensar em um esquema de vertentes/tendências para os tipos de contos produzidos no Brasil pode parecer bastante limitante no sentido de não abarcar toda a riqueza dessa natureza discursiva. Contudo, no intuito de mais adiante poder discutir as inovações, rupturas/fissuras, suturas e continuidades mantidas nas narrativas curtas, iremos tratar do conto brasileiro no século XX abordando quatro vertentes fundadoras.

2.2.1 Regionalismo

O regionalismo pode ser definido como uma disposição literária que, de forma mais ou menos atuante, defende uma literatura que tenha por ambiente, temas e tipos de regiões rurais em oposição aos valores e costumes citadinos. A história do regionalismo mostra que esse surgiu e se desenvolveu em evidente conflito com a modernização, industrialização e acelerada urbanização. Isso o coloca em um manifesto paradoxo. Por um lado, trata-se de um fenômeno surgido por causa da urbanização e, por outro, procura justamente atentar em favor daqueles que perdiam seus valores e identidades com o fenômeno da urbanização – o homem do campo que deixa seu lugar de trabalho – a roça – para tentar a vida nas grandes cidades.

Em termos gerais, podemos entender o regionalismo como um movimento vinculado à literatura através de obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, levando em conta as particularidades linguísticas dos locais em que se desenvolvem as narrativas.

Ligia Chiappini⁵² defende em suas dez teses sobre o regionalismo que este tem um caráter moderno e universal. Surgiu como reação ao iluminismo e à centralização do Estado-nação e hoje se atualiza como reação à chamada globalização e seus riscos de homogeneidade cultural, destruição da natureza e dificuldades de vida e trabalho no “paraíso neoliberal”. O regionalismo reaparece discutindo questões de identidade problemática e ecológica.

⁵² CHIAPPINI, Ligia. “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p.153-159.

Embora tenha sido visto por muitos críticos como um movimento retrógrado, ultrapassado, localista, estreito e reacionário, a autora defende o movimento como um contraponto necessário da urbanização e da modernização do campo e da cidade no esquema capitalista. É uma corrente temático-formal em que coexistem reacionários e progressistas, nostálgicos, xenófobos, e também os inconformados com a injusta divisão do mundo entre ricos e pobres. Ainda, seguindo o argumento de Ligia Chiappini, o regionalismo é uma corrente que deu origem a grandes obras de grandes escritores como William Faulkner, Juan Rulfo, Alejo Carpentier e Guimarães Rosa.

O conto regionalista tem um valor folclórico, lendário, que em muito se aproxima do conto popular⁵³. Trata de tipos de gente como o jagunço, o gaúcho, o cangaceiro, trata da fauna, da linguagem vernacular.

O Rio Grande Sul conta com o famoso contista regionalista, autor de *Contos gauchescos* (1912), o escritor João Simões de Lopes Neto (nascido em Pelotas em 1865 e morto em 1916), que em grande parte de sua obra descreve o modo de ser do gaúcho e suas peculiaridades linguísticas. Contudo, Simões Lopes Neto supera a tendência do Regionalismo de desenhar tipos e regiões brasileiras idealizadas. Apresenta a vida do homem do campo de maneira natural e crítica, despontando para os problemas locais. Seus contos fluem espontaneamente, ultrapassando o caráter dialetal desse tipo de narrativa. O que se impõe e se pode constatar em suas narrativas são as características sociais e psicológicas das personagens e seus enredos.

É sem dúvida um artista que superou os limites de uma cultura ou tradição específica, e soube exprimir de modo incomparável o homem gaúcho, respeitando sua oralidade e particularidades. Nas palavras de Alfredo Bosi, Simões Lopes Neto “é o exemplo mais feliz de prosa regionalista antes do Modernismo.”⁵⁴

⁵³ O conto popular partilha de algumas das propriedades que caracterizam o conto literário. Ambos são narrativas breves que colocam em cena um número reduzido de personagens concentrados em uma ação particular. A expressão conto popular comporta uma alusão explícita à fonte que se conjectura ser responsável pela produção dessa espécie: o povo. Presume-se que a narrativa popular tenha como raiz a cultura não erudita, não letrada, pelo menos não reconhecida nas camadas hegemônicas da população.

⁵⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984, p.240.

Entendemos, contudo, que fundamental para interpretação da obra simoniana, não é necessariamente sua inclusão no Regionalismo, mas o fato de que a sua incorporação nesse movimento tenha em contrapartida o ultrapassado, expressando uma “visão de mundo”.⁵⁵ O Regionalismo desse escritor não se esgota numa representação do espaço regional, antes inclui a condição problemática do homem do campo *versus* o homem da cidade.

Simões Lopes Neto se identifica com o popular e suas tradições. Ele é “o intérprete das tendências e tradições do nosso homem do campo. Seu intuito era contribuir para a fixação do populário gaúcho. Sabia ouvir como ninguém, interpretar como poucos, e salvou tanta coisa, que até nisso ele ‘anda de primeiro’.”⁵⁶

Outro importante escritor regionalista é Valdomiro Silveira (1873-1941), conhecido como o criador da literatura regionalista no Brasil⁵⁷. Homem público, juiz, caipira de coração e cultura, consagrou talentosamente o mundo caboclo. Percebe-se em sua obra a primazia e o gosto pela fala regional em si mesma: modismo, sintaxe, léxico, fonética. Tudo perfeitamente harmonizado com a vivência dos homens do campo e suas matrizes regionais. Sua obra mais conhecida e lida é *Os caboclos*, publicada em 1920. Valdomiro Silveira, bem como Simões Lopes Neto, tem sob certos aspectos uma postura inovadora no que diz respeito ao Regionalismo, isso porque suas obras alcançaram uma tonalidade polêmica, uma vez que ambos conseguiram transportar para os seus textos os elementos componentes do meio sócio-geográfico-cultural de suas regiões.

Apenas para exemplificar tomamos o conto “Última carpa” do livro *Nas serras e nas furnas* publicado em 1931. Nesse conto observa-se a preocupação e minúcia com que o narrador reproduz as frases com os cuidados com o café; as “limpas”, as “replantas”. Também se vê em detalhes a descrição do “trabalho horrível” do caboclo na colheita do café. Há a preocupação de demonstrar a

⁵⁵ CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: Regionalismo e Literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p.16.

⁵⁶ Cf. Flávio Loureiro Chaves. *Simões Lopes Neto: Regionalismo e Literatura*, Op. cit. p. 174.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p.236. Agenor Silveira reivindica em carta endereçada ao escritor Monteiro Lobato (primeiro editor de *Os caboclos*) prioridade nas composições de contos regionalistas para Valdomiro Silveira. Observar que os *Contos gauchescos* de Simões Lopes Neto foram publicados em 1912.

precariedade de condições da vida econômica e social do “empreiteiro”, que planta café na terra alheia, submetido a um feitor, que pode ou não conceder-lhe o privilégio de poder plantar alguma coisa para proveito próprio como: “feijão e milho, mangarito e abóbora, mandioca e gergelim”.⁵⁸

Desse modo, Valdomiro constrói notoriamente um esboço de crítica social decorrente do tratamento dado às questões rurais. O conto documenta questões ainda, infelizmente, atualíssimas nos nossos dias de hoje, como o cotidiano árduo e sofrido dos trabalhadores sem-terra, e a falta de perspectivas em relação a condições de melhoria na subsistência dos que trabalham na terra.

Escritor reconhecido como regionalista Monteiro Lobato (1882-1948) nasceu em Taubaté, cidade do interior de São Paulo. Escreveu dentre várias obras *Urupês* (1918), *Cidades Mortas* (1919) e *Negrinha* (1920), todos livros de contos de intenções regionalistas. Entretanto, sua influência na cultura nacional transcende em muito a sua inclusão entre os contistas regionalistas. A matéria dessas obras acima citadas trata predominantemente dos problemas sociais do Brasil, focalizados, sobretudo, em São Paulo. Trata do abandono das pequenas cidades do vale do Paraíba e do êxodo rural; da situação precária dos imigrantes italianos no bairro do Brás; e ainda da situação problemática entre patrões e empregados, esses últimos filhos de escravos ou ex-escravos. Monteiro Lobato narra com refinado senso de humor e sarcasmo causos, anedotas ou desfechos violentos.

Monteiro Lobato foi um regionalista específico, isto nos limites que se pode considerá-lo um regionalista. Não é possível dizer que Monteiro Lobato é um regionalista típico, como o consideravam os modernistas. Típico no caso dos modernistas seria sinônimo de passadismo e estreiteza de visão. Seus contos, nascidos de suas experiências no interior paulista, ultrapassaram e nem sempre coincidiram com os limites do Estado, mas com a Nação. E, talvez pelo fato de sua obra – salvo a parte dedicada à infância - não ter tido grande repercussão e permanência a que tem por direito por sua significação literária e social é que foi rotulado de regionalista.

De qualquer forma, regionalista ou não, sua participação na literatura é polêmica. Ele é um intérprete de São Paulo rural, mas não só, uma vez que os

⁵⁸ SILVEIRA, Valdomiro. *Nas serras e nas furnas*. 1.ed. São Paulo: Nacional, 1931.p.91.

problemas que aborda não são tipicamente paulistas. A geada e estiagem, a penúria, a doença e o desamparo do homem do campo, não foram e não são fatos regionais. Lobato forçou barreiras e, condicionado por uma atitude de participação apaixonada, representou traços culturais da nação e empenhou-se na defesa de certos valores rurais. Homem moderno que sempre foi, ansioso pelas transformações de costumes ultrapassados, dinâmico, acabou estimulando mudanças que se processavam no país. Sua atividade editorial, por exemplo, acabou por aumentar em larga escala a capacidade consumidora de livros em todo o território nacional, que até então era restrita à atividade comercial de pouco mais de trinta livrarias. Lobato, ao criar o sistema de consignação, elevou o número de pontos de vendas para mais de três mil espalhados pelo país.

Ermos e Gerais (1944), escrito por Bernardo Élis (1915-1977), mantém-se na mesma linha crítica de Monteiro Lobato⁵⁹, no que diz respeito, sobretudo, à narração de temas chocantes que enfatizam as condições de vida desumana a que são submetidos seus personagens. Bernardo Élis foi merecidamente elogiado por Monteiro Lobato. É sem dúvida um escritor inovador, uma vez que traz com muita destreza para o discurso de seus narradores a linguagem inculta de suas personagens, imprimindo aos seus narradores veracidade e rigor.

O conto “A mulher que comeu o amante”, relato de uma mulher que mata seu velho marido, atirando-o ao rio para ser devorado pelas piranhas, por causa do amante, é uma narrativa bárbara e cruel. A crueldade da narrativa é amenizada pela falta de moralidade das personagens, primitivas e ignorantes. O velho indefeso diante de seus assassinos suplica por sua vida em seu linguajar caboclo:

Apois se é pra móde muié num carece xujá sua arma. Eu seio que ocês tão vivendo junto e num incomodo ocês, mas deixa a gente morre quando Deus fô servido.⁶⁰

⁵⁹ Monteiro Lobato escreve carta a Bernardo Élis falando a respeito do livro *Ermos e Gerais*: “Se você conseguir disciplinar, amansar o cavalo bravo do seu talento, e se admitir que um livro não é escrito para nós mesmos, e sim para uns receptores espalhados pelo mundo e chamados “leitores”, teremos em Bernardo Élis o mais prodigioso escritor do Brasil moderno, o primeiro grande manejador da imensa massa de dores, estupidez crassa e tragédia que é o imenso Brasil analfabeto do interior.” (In: ÉLIS, Bernardo. *Veranico de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, introdução de Herman Lima).

⁶⁰ ÉLIS, Bernardo. “A mulher que comeu o amante”. In: *Ermos e Gerais*. São Paulo: Empresa Gráfica das Revistas dos Tribunais, 1944.

O narrador deixa a personagem sozinha falando sua própria linguagem, sem interferências. Desse modo, ao mostrar a maneira como as personagens se expressam e ao se expressarem mostrarem o que são, configura-se uma inovação, um importante passo no sentido, primeiro, de caracterizá-las adequadamente, e segundo, em abandonar certos padrões e preconceitos adotados pelas classes cultas em relação às camadas menos favorecidas da sociedade. O significado disso é o de dar voz a essa classe desamparada e esquecida, essa gente do povo. Bernardo Élis denuncia ferozmente a desumanidade do homem, as formas de opressão de patrões com seus empregados, desmascara a crueldade e a hostilidade da sociedade com os mais desfavorecidos.⁶¹

Desde o aparecimento de *Grande Sertão: veredas* de Guimarães Rosa (1908-1967), o regionalismo destina-se a ter nova face, o que Davi Arrigucci Jr. no artigo intitulado “O mundo misturado, romance e experiência em Guimarães Rosa”⁶² denomina de *regionalismo cósmico*, tomando o termo de empréstimo de Harry Levin. Para Arrigucci Jr., o fato de *Grande sertão: veredas* ser aberto pelo travessão de diálogo, “dá vazão à tradição da épica oral, incorporando no movimento da fala do narrador o modo de ser das narrativas anônimas do sertão.”⁶³ O que o crítico discute é a relação da linguagem como imitação do mundo que lhe serve de referência: o sertão. Ainda em suas palavras, afirma que o esforço mimético da linguagem é por se adequar a um espaço único que se encontra em sua mira, e nisso é justamente aonde reside o que há de mais singular nesse projeto de Guimarães.

A partir do mundo sertanejo, ao qual o autor se dedicou intensamente e de forma tão peculiar, aparece o universo de todos os homens e dos problemas que podem lhes corresponder. Arrigucci Jr. nos diz que “A passagem do **grande sertão** ao vasto mundo é imediata.”⁶⁴ É nesse sentido que fala de *regionalismo cósmico* em Guimarães, do fato do escritor ter que procurar adequar seus

⁶¹ Cf. POLINESIO, Julia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: ANNABLUME, 1994. p. 83-87.

⁶² ARRIGUCCI Jr., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: PIZARRO, Ana (org). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. V.3, p. 466.

⁶³ Idem, ibidem, p.466.

⁶⁴ Idem, ibidem, p. 466.

respectivos meios às diferenças de mundos. De um lado, a tradição literária da qual depende, e de outro, o sertão; “o sertão é o mundo”, segundo a própria afirmação de Guimarães Rosa.

Antônio Cândido em artigo “O Homem dos Avessos”⁶⁵ defende a universalidade da obra de Guimarães Rosa, afirmando a experiência documentária desse autor, a sua capacidade minuciosa de observação da vida sertaneja em que: “ tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive [...]”

A escritura de Guimarães Rosa é completa em si mesma, é aquele tipo de obra que desconhece seus limites. *Obra-mundo*, vaga por entre os vários gêneros e correntes literárias, sem de fato caber em nenhuma categoria habitual. Vaga fora de qualquer fronteira de gênero, transcende localidades. É o produto de um compromisso entre realidades muito distintas, o limite de representação de uma realidade em que o tempo e espaço espalham-se em todas as direções: “lugar textual que se estende em relação a um tempo dilatado e, vice-versa, tempo que está suspenso numa espacialidade indistinta”.⁶⁶

Guimarães Rosa promove a difícil aliança do relato popular com a mais erudita tradição literária. Atrelado a um permanente jogo de criação, de riqueza linguística dialetal e semântica, de rebarbarização da linguagem e de exploração de resíduos ancestrais da mente humana no seu relacionamento com as entidades naturais. Guimarães traz o lado experimental da modernidade, ao romper com o tom ingênuo com que se gravavam as narrativas de cunho sertanejo.

Ao falarmos de uma vertente regionalista para o conto brasileiro, é possível verificar que, hoje, na primeira década do século XXI, a questão do local, do regional, do global revista pelo viés de discussões identitárias, volta com força total. Retomemos Goethe ao expressar sua ideia sobre “literatura universal” (*Weltliteratur*) para tentar desfilar melhor esse nó. Goethe ao tratar da literatura universal está pensando em obras literárias que circulam em escala mundial, que se tornaram monumentos, símbolos, ícones, independente da língua em que

⁶⁵ CÂNDIDO, Antônio. “O Homem dos Avessos”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991(Fortuna Crítica), p.294.

⁶⁶ Cf. FINAZZO-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p.36.

foram escritas. Seus valores, temas, formas foram aceitos em todos os lugares.

Esse “todos os lugares” trata-se de um parâmetro crítico que sofreu alterações de Goethe até os nossos dias. A Internet, por exemplo, é responsável por um enorme alargamento da ideia de universalidade. E, ainda assim, a ideia de universalidade não possui um reconhecimento universal. O que vem por trás de toda essa discussão do regional *versus* o universal na literatura é a comercialização de produtos literários que contribuem para um estado de coisas em que o reconhecimento do universal se choca com uma série de outros fatores, complexos e difíceis de hierarquizar.

O sociólogo Zygmunt Bauman afirma que “com as distâncias não significando mais nada, as localidades, separadas por distâncias, também perdem seu significado.”⁶⁷ Usamos as palavras de Bauman numa espécie de alegoria para tratar do regionalismo. Para muitos, a interface dos terminais de computadores significou mover-se para fora da localidade – qualquer localidade, para outros, e em números não tão pequenos, significa impotência e separação por obstáculos físicos e distâncias temporais.

O reconhecimento desses fatos aponta para alguns esclarecimentos e constatações importantes. Uma coisa parece verificável: o regionalismo não é uma evidência. Várias obras de diferentes autores, vários deles considerados regionalistas, apontam para diversidade e pluralismo de formas e valores. Assim, quase que contraditoriamente, pode-se afirmar que a literatura mostra-nos sempre inúmeras facetas, sem que se possa categoricamente definir um *corpus* de textos que representaria a literatura regional ou universal. A partir da proposta de Bauman é fato que segundo a definição que temos das categorias local e universal, colocamo-nos em universos ideológicos diferenciados. E tomar uma obra literária como regionalista ou universal, depende não somente de fatores econômicos, mas de visões de mundo. E grande parte do mundo visa participar de um mercado globalizado. Para algumas visões, o universal da literatura hoje parece estar aonde o lucro é garantido e bem assentado.

⁶⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Globalização – as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p.25.

2.2.2 Sócio-documental

Desde o regionalismo pode-se afirmar que a ficção aderiu a certa tendência de documentar. O regionalismo representou o Brasil em seus aspectos característicos, sobretudo os problemas enfrentados pelos trabalhadores da terra. Essa tendência ampliou-se do campo para cidade, e define-se hoje por sua forte conotação de denúncia social. Como diz Hohlfeldt a respeito dos contos que chama de sócio-documentais:

(...) a documentação ampliou-se, ganhou novos horizontes, tingiu-se sobretudo da coloração de denúncia social tão necessária em uma pátria subdesenvolvida e precária posta em seus próprios pés, devido às grandes distâncias que medeiam suas classes sociais.⁶⁸

Podemos dizer que o precursor do conto sócio-documental no Brasil é Machado de Assis. No entanto, Lima Barreto se especializa em descrever os problemas sociais do Brasil, sobretudo do Rio de Janeiro. De origem humilde, amanuense, Lima Barreto é no mínimo uma figura polêmica no meio literário. Viveu o período da Primeira República (1889) e como escritor denuncia os inúmeros abusos vividos em sua época. Em sua trajetória literária ‘marginal’, Lima Barreto constrói uma antropologia do cotidiano apontando para uma literatura de temas não sacralizados.

Desde o início de sua produção literária estabelece-se um conflito com os detentores do poder cultural na cidade letrada, capital da República Velha. Tendo sua obra negada pelos cânones da época e, por isso mesmo, instituindo-se à margem desse poder, garante à sua produção uma independência absoluta.

Seus temas apontam para a situação fragmentária do povo da cidade letrada. Em seus contos aparecem representantes de todos os grupos sociais: presidentes, ditadores, políticos, deputados, burocratas, senadores, militares, doutores, ‘melindrosas’, meninas do subúrbio, poetas não reconhecidos, prostitutas, donas de casa, bêbados, vagabundos e loucos. São, sobretudo, os que vivem à margem, rejeitados pela cidade, que constituem o objeto principal

⁶⁸ HOHLFELDT, Antônio. *O conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. p.184.

de seus contos e crônicas. Ele é o representante das classes subalternas, dá voz e espaço de fala aos sem direito de voz. Não é à toa que no final de sua vida avanta a possibilidade de criar uma revista com o nome de *Marginalia*.

Como escritor, procura uma cumplicidade com seus leitores através de uma linguagem menos rebuscada, sem com isso dispensar a ironia e deixar de assumir peculiaridades que encerram o seu estilo próprio. Lima Barreto utiliza o recurso da redundância, tomado por Silviano Santiago⁶⁹ como uma forma de construção literária aproximativa do popular, que visa uma ampliação no ‘círculo potencial dos leitores’.

O escritor e crítico Silviano Santiago sugere aos jovens escritores que se apropriem e aprendam a utilizar o recurso da redundância como forma de combate às imposições do monopólio televisivo no Brasil.

O recurso à redundância usado com o rigor crítico de um Lima Barreto, não com fins autoritários e demagógicos, como nas épocas de populismo, é a melhor arma que o jovem romancista pode utilizar para combater democraticamente as imposições coercitivas do monopólio televisivo no Brasil⁷⁰.

Em todo o percurso da obra de Lima Barreto, como bem nos mostra Beatriz Rezende⁷¹, a questão do uso e abuso do poder por parte dos dirigentes e a dos processos de exclusão e de submissão que constantemente o povo brasileiro é exposto é o mote que sustenta toda a construção discursiva do conceito de nação na obra de Lima Barreto.

Antônio de Alcântara Machado (1901-1934) é autor de dois livros de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda*⁷² (1927) e *Laranja da China* (1928), além de vários textos jornalísticos, contos esparsos, ensaios históricos, uma peça de teatro inédita e um romance inacabado. Fez da cidade de São Paulo o palco de suas narrativas, participando ativamente das rodas artísticas que promoveram a

⁶⁹ SANTIAGO, Silviano. “Fechado para balanço (60 anos de Modernismo)”. In: SANT’ANNA, Afonso Romano e outros. *O livro do Seminário*. São Paulo: L.R., 1992, p. 73-100.

⁷⁰ Idem, p.78.

⁷¹ REZENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Campinas: Editora Unicamp, 1993.

⁷² Brás, Bexiga e Barra Funda são bairros da capital paulistana. Esses bairros são redutos de imigrantes italianos. Três contos do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* haviam sido publicados anteriormente em revistas, com a informação de que seriam posteriormente publicados em um livro denominado *Ítalo-paulistas*, título que foi trocado pelos nomes dos três bairros de São Paulo. ALCÂNTARA MACHADO, Antônio. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Ed. Fac-similar. São Paulo:Imprensa Oficial do Estado: Arquivo do Estado, 1982.

Semana de 22.

São Paulo era o grande centro cultural brasileiro nos anos 20 e 30, vivendo toda agitação que se seguiu à Semana de Arte Moderna. Por outro lado, o estado de São Paulo vivia um grande crescimento econômico devido ao café e solidificado pela instalação de indústrias tornando-se logo pólo industrial que atraía populações de outras partes do Brasil e estrangeiros – como os italianos, por exemplo. A capital paulista começa a desenhar um perfil de grande metrópole.

Alcântara Machado documenta em seus contos momentos do progresso dessa capital. E, sobretudo, em *Brás, Bexiga e Barra Funda* tem-se o surgimento de um novo tipo, o ítalo-paulista. Em seus vinte e quatro contos que compõem os dois livros do autor, todos se situam na cidade de São Paulo. É possível ter uma ampla visão dos hábitos e costumes dos que viviam nessa cidade na década de 20 e 30.

É fácil vislumbrar o encantamento dos paulistanos com a nova tecnologia que ia surgindo, sobretudo nos meios de comunicação – rádio, cinema, imprensa. Os próprios jornais e revistas acabam por deixarem de ser meros porta-vozes oficiais ao se popularizarem e tornarem-se fortes formadores de opinião. A presença dessa mídia é marcante na obra de Alcântara Machado, como ele mesmo sugere no texto inicial de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (que tem como subtítulo *Notícias de São Paulo*): “Esse livro não nasceu livro: nasceu jornal. Esses contos não nasceram contos: nasceram notícias. E este prefácio não nasceu prefácio: nasceu artigo de fundo.”⁷³

Trabalhou como jornalista, além disso, era um ávido leitor de jornais, e, talvez por isso, a linguagem jornalística sempre esteve presente em suas tramas, aproveitava as notícias de jornais transformando-as em material literário. Na linguagem utilizada por ele, destaca-se a preferência por imagens auditivas e visuais, traço que remete aos novos espaços ocupados pelo rádio e pelo cinema na vida cultural da capital paulista.

A obra de Alcântara Machado é um documento de São Paulo em ascensão, mostra como o autor lia a sociedade paulista dos anos 20 e 30. Dividia São Paulo em dois grupos básicos: os ítalo-paulistas, preocupados e dispostos a

⁷³ Antônio Alcântara Machado. *Brás, Bexiga, Barra Funda*. Op.cit, p.15.

trabalharem a fim de conquistarem e assegurarem seu espaço social; e os paulistas, perfeitamente ajustados a suas rotinas e banalidades. Para além do documento de uma época, o autor revela de forma crítica, irônica e até corrosiva a ideia que tinha da sociedade de seu tempo, ademais, é claro, da grande paixão que tinha por São Paulo.

João Antônio (1937-1996), autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-Chácara* (1975), *Malhação do Judas Carioca* (1975), *Casa de loucos* (1976) *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), *Lambões de Caçarola* (1977), *Ô Copacabana* (1978), *Dedo-Duro* (1982) e *Abraçado ao meu rancor* (1986), *Zicartola* (1991), *Guardador* (1992), *Patulêia* (1996), *A Dama do Encantado* (1996) escreve sobre um mundo sempre dividido entre os bacanas ou otários e os malandros e *merdunchos*⁷⁴. Os bacanas ou otários são as pessoas que fazem parte do sistema de produção, as ditas pessoas ‘normais’ - pessoas que tem uma vida ‘estável’. São os fregueses das prostitutas, os que possuem capital e o gastam. Sua qualidade de otário vem justamente disso, de dar dinheiro para os malandros. E a qualidade de bacana vem do fato de sempre andarem arrumados, limpos, cheirosos e bem alimentados. Já os malandros ou *merdunchos* são os que vivem na contramão da sociedade, são das margens, os marginalizados e os marginais: as prostitutas, os jogadores de sinuca, os cáftens, os ladrões. Como tiram o dinheiro dos otários, nunca têm dinheiro no banco, o dinheiro deles está no bolso dos otários.

Merdunchos e bacanas vivem permanentemente em luta. Mas essa batalha é sempre drástica para o lado dos *merdunchos* que vivem arquitetando planos para conseguir o dinheiro dos bacanas. A perspectiva das narrativas de João Antônio é sempre a do malandro, do *merduncho*. O mundo para ele é visto do ponto de vista dos subalternos, de quem está na posição mais inferior na ‘cadeia alimentar’. É o mundo visto pelo lumpen, pelo operário do subúrbio, pelo sub-proletário urbano, pelo menino-engraxate, pelo jogador de sinuca, pelo morador

⁷⁴ ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. Neologismo carioca adotado por João Antônio fica muito bem justificado em *Casa de loucos*. Segundo o autor os *merdunchos* são aqueles seres que fazem parte de uma faixa social meio vaga. Ao fazer analogias entre a sinuca e a sociedade, João Antônio utiliza o termo *merduncho* e explica: “Não são bem os bandidos, não são bem os marginais, são bem uns pés-de-chinelo, o pé-rapado, o zé-mané, o eira-sem-beira, o merduncho – aqui no Rio, se usa essa expressão merduncho. Quer dizer, é um depreciativo quase afetivo de um merda, merda-merda; então, em vez de um bosta-bosta, o cara diz – “é um merduncho”.”.p.55.

do miserável conjunto habitacional construído pelo governo, pela prostituta, pelo rufião, pelo soldado. É a visão de quem sempre esteve por baixo, do lado ‘de fora’ do sistema. É aquele que vê o mundo com ódio, “de bandido para bandido” nas palavras do próprio João Antônio.

Na ótica de João Antônio a filosofia de sobrevivência é uma só: não se pode dar chance para o inimigo ou para vida. É como nos mostra a personagem Paulinho Perna Torta sobre a postura de Laércio Arrudão em *Leão-de-chácara* esclarecendo bem essa questão:

A ele só interessa é furtar, roubar, beliscar, morder, recolher, entortar, quebrar, tomar, estraçalhar. Laércio Arrudão me quer vivo e cobra como ele, a cobiçar e tomar todas as coisas alheias.”⁷⁵

Como nos ensina Antônio Cândido sobre as narrativas de João Antônio: “Talvez sua narrativa seja tão forte porque nela é o todo da vida que explode nas palavras.”⁷⁶ Quem sabe se possa dizer que não haja mais acontecimentos ou “vida” a serem narrados, como previra Walter Benjamin ao se referir ao aniquilamento da subjetividade e das experiências coletivas nos tempos modernos do sistema capitalista. O que emerge é a dura luta pela sobrevivência no interior da ordem desumana e sórdida do mercado. No universo joãoantoniano o que se pode inferir, sem não antes deixar de se indignar, é que o mundo que nos circunda pensa mais ou menos similarmente como a personagem falastrona Tony Roy:

(...) aqui no ambiente cada um por si. Um come o outro, o diabo para dividir (...) na velocidade vale a crocodilagem; companheiragem não dá futuro. Quem passa de burro a cavalo logo se esquece disso. O negócio é almoçar o nosso irmão, coitadinho. Antes que ele nos jante.”⁷⁷

João Antônio elege a população marginal em sua escritura, não especificamente os mendigos, as mulheres abandonadas, os velhos em asilos, os menores pedintes. O exército de João Antônio é a marginalia ativa, que luta,

⁷⁵ ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2002, p. 129.

⁷⁶ CÂNDIDO, Antônio. “Os brasileiros e a Literatura Latino Americana”. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, XXI, 1981, nº 1.

⁷⁷ ANTÔNIO, João. Tony Roy Show. In: *Dedo-Duro & Meninão do caixote*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.p 19.

que cria códigos sociais paralelos, transformando as leis maiores em outras regras, regidas por uma estética marginal cuja ausência de moralismos detona o poder implacável do dinheiro que comprime, oprime, esmaga, humilha sem perdão.

Nesse contexto literário, João Antônio revela o mundo da malandragem, apontando para as distorções do mundo capitalista e da sociedade burguesa. Ao caracterizar sem menoscabo nem condescendência o mundo dos *merdunchos*, cria uma normalidade do socialmente visto como anormal. Ele procura mostrar ao leitor que é impossível uma literatura a base de sorrisos e heróis magnificentes e declara:

Não é possível produzir uma literatura de heróis taludos ou de grandiosidade imponente, nem horizontal, nem vertical, na vida de um país cujo homem está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o sul, já que deve e precisa sobreviver. Logo, tais grandezas e quiquiriquis, salve-salves e loas apologéticas tropeçam nas próprias pernas. E têm pernas curtas como a mentira.⁷⁸

João Antônio documenta os embates de diferentes classes sociais. Evidencia os conflitos que fazem dos homens inimigos dos homens, revelando facetas das capitais paulista e carioca em sua desordem e caos humanos. Ao fim, acaba por dar a conhecer e valorizar ângulos humanos até daqueles que parecem desumanos, em função das condições precárias e marginais em que vivem. Traz poesia e beleza para o que é visto e considerado como feio, como escória da humanidade.

Na vertente sócio-documental, a violência vivida nas metrópoles tem sido o foco principal dos contistas. Estas são vistas como espaço predominante para violência, atingindo tanto a classe dominante quanto a classe dominada. A violência urbana perpassa todos os estratos sociais, mesmo aqueles (privilegiados) que não precisariam *a priori* usar de tais formas, não conseguem extirpar de suas vidas cotidianas esses atos: matam, maltratam pelo simples desejo de assim o fazer, para satisfação de caprichos. O desenvolvimento de temas sobre as condições de vida citadinas expostas à violência é revelado com cenas de brutalidade e degradação humana: estupros, latrocínios, parricídios,

⁷⁸ HOHLFELDT, Antônio. *João Antônio, um pingente da literatura*. Correio do Brasil, 12 de setembro de 1976.

mulheres em adultério, bêbados abandonados às ruas, agonizantes despojados de seus pertences nas calçadas, crianças com fome e frio, a opressão das instituições de poder, o caos, a desordem urbana, a degradação humana.

Nesse ponto é essencial questionar o que há por trás dessa forma exposta de violência que vai para muito além da pura violência. Parece haver uma justaposição e composição de elementos bizarros e perversos, que atravessam o cotidiano das pessoas que vivem nas grandes cidades. Podemos exemplificar esses desacordos com um conto de Rubem Fonseca, em que um homem da alta sociedade, com copeira que serve à francesa e tudo mais, sai à noite pelo Rio de Janeiro a atropelar inocentes com sua mega máquina automobilística e volta para casa vangloriando-se de sua inigualável habilidade de usar o carro para matar sem deixar marcas pelos pára-lamas e pára-choques.⁷⁹ O lado enigmático da maldade, sobretudo exercida com gratuidade, revela características do comportamento humano de difícil compreensão.

Rubem Fonseca teve seu livro de contos *Feliz ano novo* censurado pelo governo militar por incentivar a violência. A prosa de Rubem Fonseca expressa a crueldade violenta das grandes cidades. Suas personagens expõem com singular crueza as feridas da mente humana, em que se evidencia não só os paradoxos da existência, mas também a origem do Mal que nos ronda e atormenta.

O bandido de Rubem Fonseca tem sua identidade construída pelo crime e a violência, como condição de sua própria existência. É o bandido criado pelo mercado da cocaína, garantido por quadrilhas fortemente armadas, que passam a constituir um poder paralelo nos morros e favelas das grandes cidades brasileiras.

⁷⁹ FONSECA, Rubem. "Passeio noturno". In: *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.243-244.

2.2.3 Intimismo

O conto intimista tem como característica mais marcante o fato de focalizar o reflexo dos acontecimentos no interior das personagens. Apresenta os aspectos psicológicos das personagens de ficção, centrando-se em suas intimidades, no que é ‘interno’ e ‘subjetivo’. Esse tipo de conto lida, predominantemente, com a expressão da subjetividade, da ‘percepção interior’, com enfoque na representação de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições. E também, com as simbolizações, os sentimentos e os processos de associações.

A personagem é apresentada da maneira como ela existe psiquicamente; os estados interiores são descritos, uma anatomia psíquica se deixa transparecer. Uma importante escritora intimista é Clarice Lispector (1920-1977). Clarice estreia, no conto, em 1952, com *Alguns contos*. A autora escreve contos simples e contos sofisticados do ponto de vista discursivo e da construção da trama. Serve-se da versatilidade do gênero para explorar os mais variados temas e modos de narrar, para revelar a construção da subjetividade e para desenvolver uma reflexão sobre a própria linguagem. Seus personagens são angustiados, melancólicos, desajustados diante da vida sem sobressaltos; anseiam por uma libertação das amarras interiores que os prendem a vidas tão pacatas.

As personagens clariceanas são aparentemente resignadas com a vida que levam, de repente, deparam-se com uma situação cotidiana qualquer, simples e banal e um conflito interno é deflagrado com toda intensidade. É o momento epifânico da narrativa, cria-se um desequilíbrio interno que coloca em xeque toda a estabilidade anterior, ficando difícil retomar a vida como antes, como podemos ver acontecer no conto “Amor”⁸⁰. Nessa narrativa muito simples, Ana, uma dona-de-casa se prepara para as visitas que irá receber em sua casa e vai às compras. Quando já está voltando para casa, depara-se, no bonde, com um cego mascarando chiclete, o que provoca repentinamente uma mudança em seu comportamento. Neste momento, surge uma situação de desorientação, de

⁸⁰ LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: _____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.19-29.

distanciamento da realidade. Ana desce do bonde e vai para o Jardim Botânico e aí, nesse local, Ana renasce. Começa a ter outro tipo de percepção das coisas ao seu redor, de seu ‘mundinho’. Extasiada, ela contempla esse *novo mundo*. Os seus sentimentos são intensos e paradoxais, sente tanto a vida, que esta se projeta na morte, sente a dor como amor; o sofrimento como felicidade; o Inferno como Paraíso. No desfecho do conto, Ana volta para casa e retoma suas tarefas de rotina doméstica, mas já não é mais a mesma Ana.

O conto intimista trabalha com substratos do mundo interior do indivíduo, ele organiza-se antes de tudo como uma ‘revelação’ à própria personagem, de algo sobre ela mesma, e a seguir ao leitor, como consequência da descoberta feita pela personagem sobre si própria. Tem-se claramente a existência de um conflito, gerado por algo que rompe a ordem interna e externa, provocando o desmoronamento da primeira. As incompreensões começam a se tornar relevantes a partir do momento em que o protagonista tem a revelação da ruptura e do equilíbrio. As coisas vão perdendo o significado e a razão de ser, os demais seres podem tomar as atitudes daquele que vivencia a experiência por excentricidade, ainda que para esse tudo seja absolutamente muito profundo. “A incomunicabilidade é o coroamento do conflito e das incompreensões. Abre-se o abismo entre o protagonista e os outros.”⁸¹ O que se pode ler nessas narrativas em primeira pessoa são os estados psicológicos em constante mutação, apalpando pequenas sutilezas advinda dos momentos quotidianos, das decisões inesperadas, das especificidades das zonas fronteiriças do espírito.

Deste modo, o conhecimento do mundo descortina-se às personagens de um modo sensorial. Na obra clariceana, a característica epifânica é estrutural: primeiro a personagem costuma aparecer disposta em uma situação bastante cotidiana. Em seguida, há o pressentimento discreto de um incidente ou evento. O evento ou incidente finalmente ocorre, e este irá transformar pesadamente a vida ‘interna’ da personagem. No desfecho é mostrada a situação em que se encontra a personagem depois do ocorrido. Tudo ao redor externamente parece seguir o fluxo ‘normal’, como de rotina, entretanto, o mundo interior da personagem não é e nem pode ser mais o que poderia ter sido ou o que foi.

⁸¹ ATAÍDE, Vicente. “Conto, contos”. In: *Os vencedores*. São Paulo: MacGraw-Hill, 1978, p.145.

Na linha intimista, introspectiva, existe seguidamente um tom memorialista em que as narrativas surgem na mente das personagens que recordam melancolicamente um passado irrecuperável. As imagens que surgem sugerem emoções e sentimentos latentes e, ao fim, se projetam em um passado que não para de sobrevir à memória. As narrativas surgem da mente de protagonistas que recordam melancolicamente um passado irrecuperável. O protagonista sofre pela irreversibilidade desse passado perdido. As imagens que surgem sugerem emoções e sentimentos latentes e ao fim se projetam em um passado que não para de passar, mas que, no entanto, não se atualiza. Isso pode se verificar, por exemplo, no conto de Lygia Fagundes Telles “As cerejas”⁸², em que a narradora revive um intenso amor do passado através de um broche de cerejas de cera.

O conto de introspecção caracteriza-se, sobretudo, por focalizar o reflexo dos acontecimentos no interior das personagens. O sujeito reflete sobre suas experiências e através delas busca significados. As personagens expõem seus conflitos, dúvidas, situações limítrofes e cabe ao leitor abstrair das experiências das personagens a sua própria conclusão, fazendo suas próprias relações e associações, seja com as suas próprias vivências ou não. Nesse tipo de conto, as fragilidades humanas são fraturadas por cenas simples do cotidiano: um singelo vaso de flor⁸³ sobreposto à mesa irrompe uma série de problemáticas e questionamentos internos, em que a frágil condição humana é devassada, sem disfarces.

O conto de atmosfera, na concepção de Antonio Hohlfeldt⁸⁴, aproxima-se do conto intimista (conto psicológico, conto de introspecção) uma vez que aparece a constante da personagem sempre preocupada em como se colocar diante do mundo e de si mesmo. Ambos são contos que se desenvolvem em torno de personagens e suas características psicológicas. A diferença de um para outro fica por conta de que no conto de atmosfera, por vezes, as personagens centralizam a atenção da narrativa, e outras vezes não. É

⁸² TELLES, Lygia Fagundes. “As cerejas”. In: *Oito contos de amor*. São Paulo: Ática 1996, p.15-23.

⁸³ Estamos nos referindo ao conto de Clarice Lispector “A imitação da Rosa” In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 34-53.

⁸⁴ Hohlfeldt, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Op. cit.

justamente a atmosfera, um clima, um ambiente que envolve a personagem, e não há mais a predominância do mundo interno dela mesma como no conto de intimista.

Outra grande escritora que trabalha na linha intimista é Nélide Piñon (1937), autora de vários livros, entre eles o de contos *Sala das Armas* (1973)⁸⁵. Nélide é reconhecida por ter como marca registrada em sua obra a constante inquietação do eu. No conto “Sala de Armas” título homônimo ao livro conta a história de um homem que resolve parar tudo em sua vida para esperar pelo momento final. Assim o narrador inicia a narrativa:

Eu sei, nunca foi fácil. Nem os animais cedem com obediência. O homem simula coragem, mas seu atrevimento em verdade é uma sombra desmanchada pelo sol. Eu também não queria morrer. Contrariar o vigor da minha pele em chamas. Coube-me porém antecipar-me aos desígnios, não exatamente me lançando às rochas, apenas podando devagar a energia em excesso.⁸⁶

O narrador, que resolve abrir mão de tudo para esperar pela morte, vai explicando de que maneira sua escolha pessoal interferiu na vida familiar e argumenta que essa decisão não passa de uma tradição familiar: seu pai também já havia tomado semelhante decisão. “Também eu herdara do pai, a fadiga de viver.”⁸⁷

O narrador nos descreve que seu pai certo dia resolveu cavar um buraco capaz de comportar a si próprio e mais alguns objetos pessoais. Enfiou-se nesse buraco até morrer. No momento em que o pai falece, o narrador já sabe que sua decisão vai de encontro a assumir a mesma posição do velho. No momento dessa decisão narrador e protagonista se fundem “Elegi-me então para acompanhar o pai em sua excentricidade.”⁸⁸ O narrador-protagonista começa a contar sua própria saga em direção à morte, em como organizou tudo para esperar pelo dia derradeiro.

Relata também como os filhos e esposa reagiram diante do fato dele ter escolhido uma sala de sua casa para morrer. Despede-se da fauna e flora e de

⁸⁵ PIÑON, Nélide. *Sala de Armas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

⁸⁶ Nélide Piñon. Op.cit., p.75.

⁸⁷ Idem, p.78.

⁸⁸ Idem, p.79.

todas as coisas que amava. A esposa, por sua vez, promete nunca mais retornar a vê-lo. E assim o faz, nunca mais pronuncia o nome do esposo, nem sequer procura saber do seu estado de saúde, conforma-se com a escolha que ele fizera de morrer “com os olhos abertos, contemplando o teto, seus escudos mágicos, a aristocracia de madeira.”⁸⁹ Na verdade o narrador-personagem afirma que antes mesmo dessa decisão eles já haviam morrido um para outro.

Os filhos tentam em vão convencê-lo que se agarrasse à vida e levantasse da cama. Por fim, dão-se por vencidos e o narrador-personagem por ali fica na espreita, à espera do grande dia, ansioso, pois apesar da sua intensa paixão pela morte, teme que esta não o deseje e suspira: “Ah, como é difícil aguardar.”⁹⁰

Nessa narrativa psicológica verificamos o mundo interno da personagem, sua paixão pela morte, como esperança de ‘ganhar’ nova vida e revelação do segredo sempre negado ao conhecimento do homem. A problemática da morte sempre foi uma questão existencial para o homem, até porque a morte só existe para o homem, uma vez que só ele é capaz de simbolizá-la. Os outros seres vivos não morrem, cessam de viver.⁹¹

Temas dessa natureza de densidade são constantes nas narrativas de Nélide Piñon, preocupada com o mundo interior e sua riqueza de problemáticas, essa escritora explora os sentimentos mais profundos de suas personagens geralmente soterradas pela caótica vida em civilização.

Sala de Armas é uma reunião de contos grotescos e delicados, com temas que perambularam por diversos aspectos e questionamentos da vida humana. Divididos entre o onírico e o real, somos atravessados e levados a colocar em xeque o nosso *ser/estar no mundo*⁹².

⁸⁹ Idem, p.77.

⁹⁰ Idem, p. 85.

⁹¹ Platão afirmou que a filosofia é uma meditação sobre a morte. Nesse sentido, a pedra de toque de um sistema filosófico é constituída pelo problema da morte. Heidegger, em uma passagem da terceira conferência sobre a *Essência da Linguagem*, escreve: “Os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte como morte. O animal não pode. Mas o animal tampouco pode falar.” Para esse filósofo a morte está intrinsecamente ligada à linguagem. O homem figura como mortal e como falante e, por isso, é o único animal que possui a ‘faculdade da morte’. Cf. HEIDEGGER *apud* AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.9.

⁹² NANCY, Jean-Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo Perera Velamazán. Barcelona, Paidós, 2003. A problemática de Jean-Luc Nancy que vem da tradição Niezchiana é o sentido – sentido ontológico. O que é o sentido para Nancy? Este filósofo faz uma diferenciação entre sentido e significação. A tradição ocidental sempre trabalhou o sentido como único, fechado. Pensar o sentido como significação, implica em unidade, unicidade, na qual existe uma verdade (significação) e é possível chegar nela, seja através da teologia, seja através da ciência. Para Nancy,

2.2.4 Fantástico e estranho

Tzevan Todorov em *As estruturas Narrativas*⁹³ dedica-se em um capítulo a definir a narrativa de natureza fantástica. De acordo com esse autor, a narrativa de cunho fantástico lida com acontecimentos que a razão não pode explicar, pelo menos não conforme as leis de nosso mundo familiar. O ser que vive o acontecimento deve optar por uma entre duas possíveis soluções: ou o acontecimento que causa estranheza não passa de uma ilusão de sentidos, e sendo assim mantém-se a ordem conhecida; ou o acontecimento se verificou realmente e faz parte da realidade integrante, mas de uma realidade integrante que é desconhecida para nós, isto é, faz parte de um universo em que as leis não nos são familiares. Dessa forma, temos que optar entre, por exemplo, admitir que fantasmas existam realmente, embora não nos encontremos com eles frequentemente. Ou, na segunda opção, são frutos da nossa imaginação, de nosso mundo ilusório, ou ainda da nossa possível loucura.

É exatamente dessa incerteza que se ocupa o fantástico. A partir do momento em umas das duas opções acima são escolhidas como uma possível resposta saiu-se do fantástico para entrar em gêneros próximos, vizinhos: o estranho e o maravilhoso. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural.”⁹⁴

Ainda nas palavras de Todorov, o fantástico exige que três condições básicas sejam preenchidas: a primeira é a de que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos dos quais estão sendo tratados; a segunda exigência é a de que

o sentido é Aberto, é inesgotável e instantâneo. O sentido é o ser, e esse se dá no momento, é aquilo que emerge no instante. O sentido dentro dessa linha filosófica de pensamento não pode ser entendido apenas como cognição, mas também sentir, tocar. Nada tem sentido enquanto ponto de chegada, pois o sentido é uma instabilidade, algo que não se esgota. Ausência/presença, o sentido é a morte. Buscamos trazer esse pensamento para falar do mundo. Uma vez que o sentido é o ser, uma expansão, e o ser sendo abertura se completa no instante no mundo, é o sentido e o ser uma configuração que se dá concomitantemente numa configuração do mundo. O mundo é afetado, tocado por um ser, que por sua vez é afetado, tocado pelo mundo, num instante *agora* de espaço/tempo. O ser é um lugar de vazio, preenchido e esvaziado infinitamente. O ser coincide com o mundo (ser-com).

⁹³ TODOROV, Tzevan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates)

⁹⁴ Tzevan Todorov. *As estruturas narrativas*. Op. cit., p. 148.

a hesitação também seja sentida ao menos por parte de uma das personagens da narrativa. Assim, há uma forma de pacto subliminar entre leitor e personagem, o que por sua vez, quanto à hesitação, garante o lugar dela no sentido de tornar-se um dos temas da narrativa em questão. O leitor assume diante do texto uma atitude: a sua interpretação não pode ser nem alegórica e nem poética. Isso acaba nos levando a tomar o fantástico de modo em que as categorias que o definem dizem respeito às visões na narrativa.

O leitor hesita entre o real e o imaginário, duvida não de que o acontecimento tenha mesmo ocorrido, mas de que sua percepção foi mesmo precisa e rigorosa. Ou duvida de que o que foi visto não foi apenas fruto da imaginação, isto é, duvida da ocorrência do evento. Como fala uma personagem de Achim von Arnim citado por Todorov: “Discirno com dificuldade o que vejo com os olhos da realidade e o que vejo com minha imaginação.”⁹⁵ Esse tipo de ‘transtorno ocular’ pode ser ocasionado pela loucura⁹⁶, por exemplo.

O fantástico dura o tempo da hesitação, assim que o leitor e/ou personagem desfazem a dúvida ao decidir se o que vêem faz parte ou não da “realidade”, encaminham-se para outros terrenos. Caso a opção tenha sido tomada em favor de aceitar que o fenômeno descrito ocorreu e, ainda assim, as leis da realidade permanecem intactas, entra-se no terreno do estranho. Agora se a decisão encaminha-se para direção oposta no sentido de que as leis da realidade foram alteradas para dar uma explicação para o fenômeno ocorrido, dirigimo-nos, então, para o terreno do maravilhoso.

O estranho e o maravilhoso são vizinhos do fantástico. Todorov coloca entre o fantástico e o estranho e o fantástico e o maravilhoso algumas classificações transitórias, em que a hesitação fantástica quase sempre se resolve ou no estranho ou no maravilhoso. O fantástico puro seria a linha que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso. O fantástico-estranho

⁹⁵ Tezevan Todorov. *As estruturas narrativas*. Op.cit., p. 152.

⁹⁶ Flávio Moreira da Costa organizador de um livro de contos *Os melhores contos de loucura* (2007) trata o tema da loucura e em sua “Introdução ao abismo da alma”, título do prefácio, aborda a questão do ponto de vista científico-acadêmico, da classificação da Psicologia, e também da posição dos leigos, do popular. O autor procura mostrar que a loucura sempre esteve presente na literatura, embora sempre tenha sido um tema esgarçado por estigmas e preconceitos, um tema, enfim, de bastante gravidade, por tratar de problemas mentais, mas que nem por isso deixa de lado a sanidade da lucidez, a criatividade e o bom-humor.

seria aquele no qual acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da narrativa acabam por receber uma explicação racional. No terreno do fantástico-maravilhoso as narrativas acabam no sobrenatural, pelo fato do fantástico não ser explicado nem racionalizado. Já no maravilhoso puro, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação singular na personagem ou leitor. O que caracteriza esse tipo de narrativa não é propriamente ou apenas a atitude do leitor ou personagem para com o acontecimento narrado, mas a própria natureza dos acontecimentos, como exemplo, os contos de fadas, a ficção científica, etc.

Todorov, ao se propor a definir distinções entre categorias como maravilhoso, fantástico e estranho, acaba por reduzir o campo de ação do fantástico o identificando unicamente como um gênero literário, historicamente limitado a alguns textos e escritores. Ao formular sua definição do fantástico, admite-se que Todorov tenha se baseado em propostas já articuladas anteriormente por outros estudiosos. Como, por exemplo, a definição dada pelo filósofo e místico Sergeevic Soloviëv:

Lo auténticamente fantástico (...) no debe presentarse nunca abiertamente, por decirlo así. Sus manifestaciones no deben imponer una fe en el sentido místico de los acontecimientos humanos, sino más bien apuntar, aludir, a tal sentido. En lo auténticamente fantástico existe siempre la posibilidad formal, exterior, de una explicación simple, basada en las relaciones normales y habituales entre los fenómenos. (...) Cada uno de los detalles, considerado en su singularidad, debe tener un carácter familiar y únicamente la conexión del todo debe apuntar a una causalidad de otro tipo.⁹⁷

Outra definição que encontramos subliminarmente na definição do fantástico por Todorov é a do escritor e compilador de textos e antologias

⁹⁷ Remo Cesarini aponta em seu livro *Lo fantástico* para as leituras de Todorov sobre o fantástico e afirma que tal escritor havia lido a definição de Soloviëv – que procede de um ensaio de um formalista russo Boris Tomachevski sobre a novela de Alexéi Tolstói “O vampiro”. CESARANI, Remo. *Lo fantástico*. Trad. Juan Diaz de Atauri. Madrid: La Barca de la Medusa, 1999, p.65-66. Tradução minha: O autenticamente fantástico [...] não deve, por assim dizer, apresentar-se nunca abertamente. Suas manifestações não devem impor uma fé no sentido místico dos acontecimentos humanos, antes, devem apontar, aludir, a tal sentido. No autenticamente fantástico existe sempre a possibilidade formal, exterior, de uma explicação simples, baseada nas relações normais e habituais entre os fenômenos [...] Cada um dos detalhes, considerado em sua singularidade, deve ter um caráter familiar e somente a conexão do todo deve apontar a uma causalidade de outro tipo.

Roger Caillois. Caillois dedicou-se muitos anos na busca pela presença do fantástico nas artes figurativas e discursivas. De acordo com esse autor:

Lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una vulneración, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo de la realidad. (...) Lo fantástico es, pues, ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana, y no sustitución total del universo real por un universo exclusivamente prodigioso. Lo fantástico significa violación de una regularidad inmutable (...). El procedimiento esencial de lo fantástico es la aparición: aquello que no puede acaecer y que, sin embargo, sucede en un momento, en un instante determinado, en el corazón de un universo perfectamente determinado y conocido, del que se creía que el misterio estaba definitivamente desterrado. Todo parece como hoy y como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito, y hete aquí que poco a poco se insinúa, o que súbitamente se manifiesta, lo inadmisibile.⁹⁸

Ao recorrer a certas características do fantástico já definidas anteriormente por outros estudiosos como ‘ruptura’, ‘inadmissível’, etc, Todorov reduz os níveis do discurso apenas ao nível do literário, excluindo todos os outros de origem distinta. Com isso, procura dar definições e descrições dos diferentes tipos de discurso narrativo e linguístico pertencentes à área estudada, construindo um sistema de terminações bem definidas, limitadas, catalogadas e relacionadas entre si. Sobretudo por isso Todorov é duramente criticado, acusado de ser uma ‘espúria esquisitice metodológica’ e que tanto ele como o estruturalismo em geral deveriam ser tratados como uma ameaça constante à criatividade literária.

O que se evidencia nas análises do esquema de Todorov sobre o fantástico é um quadro limitado, demasiado sistemático. Esse quadro em geral apresenta alguns aspectos bastante problemáticos e pouco claros. Em poucas palavras, no discurso de Todorov, o fantástico corre o risco de ficar reduzido a

⁹⁸ Remo Cesarini, op.cit.,p.67-68. Tradução minha: O fantástico põe em evidência um escândalo, uma vulneração, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo da realidade [...] o fantástico é, assim, a ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana e não a substituição total do universo real por um universo exclusivamente prodigioso. O fantástico significa violação de uma regularidade imutável [...] O procedimento essencial do fantástico é a aparição: aquilo que não pode ocorrer e que, no entanto, surge em um momento, em um instante determinado, no coração de um universo perfeitamente determinado e conhecido, do qual se acreditava que o mistério estava definitivamente abandonado. Tudo parece como hoje e ontem: tranqüilo, banal, sem nada de insólito, e eis que pouco a pouco se insinua, o que subitamente se manifesta, o inadmissível.

uma mera linha de distinção, em que, ou se está de um lado, ou se está do outro. Isto é, o texto permanece na ambiguidade do fantástico somente durante o momento da leitura, e logo se resolve seja no maravilhoso ou no estranho.

Lúcio Lugnani⁹⁹ mostra com notável coerência algumas objeções ao esquema de Todorov. Em primeiro lugar, segundo o crítico, as duas categorias - maravilhoso e estranho – não são simétricas e tão pouco homogêneas e nem sequer reciprocamente exclusivas; foram abstraídas de gêneros literários históricos de distinta consistência: o estranho, relativamente restringido e recente; o maravilhoso, de enorme amplitude e variedade, constituído milenarmente.

Ainda nas palavras de Lugnani, as categorias - estranho e maravilhoso - não são adequadas para definir gêneros literários. O estranho está caracterizado por uma semântica exclusivamente contrastiva, que se contrapõe de forma ilógica a um gênero inexistente – normal; o maravilhoso, como aceitação plena do sobrenatural, é próprio de muitos gêneros literários diversos entre si.

Todorov cria dissimetria entre o estranho e o maravilhoso, caracterizando o estranho mediante as emoções que suscita nas personagens e nos leitores e, o maravilhoso, mediante a natureza dos acontecimentos que narra.

Lugnani propõe outra definição mais flexível e sutil do fantástico, que toma como ponto de referência não a realidade, o natural ou o sobrenatural, mas o “paradigma de realidade”. Nas palavras do autor:

“Der Sandmann”, “The Oval Portrait”, etcétera son relatos fantásticos porque cuentan lo inexplicable engendrado por un acontecimiento que representa una desviación irreducible con respecto del paradigma de realidad, y porque lo cuentan de tal suerte que excluyen tanto su posible reducción a lo realista, mediante la explicación de lo extraño, como su posible reducción (o sublimación) a lo maravilloso.

(...) El relato de lo real, es decir, lo realista, es el polo opuesto fundamental de lo extraño, de lo maravilloso y de lo fantástico, o sea, de los relatos de la desviación. (...) Precisamente es su relación con lo realista lo que hace posible establecer y detallar la diferencia entre lo fantástico y lo extraño y entre éstos y lo maravilloso. (...) Frente a lo realista como relato de lo real dentro de los límites del paradigma de realidad y respetándolo, lo extraño es el relato de una desviación aparente o reducible de

⁹⁹ *Apud* CESARANI, Remo. op.cit., p. 83-84

lo real respecto de dicho paradigma, lo fantástico es el relato de una desviación no reducible de lo real y de una vulneración de paradigma, y lo maravilloso podría ser el relato de las desviación paradigmática naturaleza/sobrenaturaleza.¹⁰⁰

As categorias definidas por Lugnani definitivamente se contrapõem às propostas por Todorov. Entretanto, ainda assim são categorias restritivas, uma vez que não saem do quadro de análise formal em que o fantástico é definido como um gênero e não como um modo de fazer literário.

Irene Bessière aplica ao fantástico a ideia de “contraforma” e explica:

No existe un lenguaje fantástico en si mismo. Dependiendo del período histórico, la narración fantástica puede leerse como el trastorno del discurso teológico o del discurso ilustrado, del discurso espiritualista o del discurso psicopatológico; existe solo merced a los discursos que deconstruye desde dentro de ellos mismos. Así – del mismo modo que en la leyenda, en la que tanto la vida del santo como la fábula diabólica están emparentadas y contrapuestas a un tiempo -, la narración fantástica se presenta como relato simétrico negativo del relato de milagros y de iniciación, del relato del deseo e de la locura. (...) Este elemento de deconstrucción y de inversión supone que, a diferencia de cuanto pueda suceder en la narración maravillosa, ilustrada u onírica, la narración fantástica no se puede remitir al universo, porque ella misma priva de todo significado fijo a todos los símbolos tomados del dominio o cognitivo. (...)¹⁰¹

¹⁰⁰ LUGNANI, Lucio *apud* CESARANI, Remo. *Lo fantástico*, op.cit, p.84-85. Tradução minha: “O homem de areia”, “O retrato oval”, etcétera são relatos fantásticos porque contam o inexplicável engendrado por um acontecimento que representa um desvio irreduzível no que diz respeito ao paradigma de realidade, e porque o contam de tal modo que excluem tanto sua possibilidade de redução ao realista, mediante a explicação do estranho, como sua possibilidade de redução (ou sublimação) ao maravilhoso. (...) O relato do real, isto é, o realista, é o pólo oposto fundamental do estranho, do maravilhoso e do fantástico, ou seja, dos relatos de desvio. (...) Precisamente é sua relação com o realista o que faz possível estabelecer e detalhar a diferença entre o fantástico e o estranho, e entre estes e o maravilhoso. (...) Frente ao realista como relato do real dentro dos limites do paradigma de realidade e respeitando-o, o estranho é o relato de um desvio aparente ou redutível do real em relação a tal paradigma, o fantástico é o relato de um desvio não redutível ao real e de uma vulneração do paradigma, e o maravilhoso poderia ser o relato dos desvios do paradigma natural/sobrenatural.

¹⁰¹ BESSIÈRE, I. *apud* CESERANI, R. *Lo fantástico*, Op.cit, p.95. Tradução minha: Não existe uma linguagem fantástica em si mesma. Dependendo do período histórico, a narração fantástica pode ser lida como o transtorno do discurso teológico ou do discurso ilustrado, do discurso espiritualista ou do discurso psicopatológico; ela existe somente graças aos discursos que se desconstroem dentro de si mesmos. Assim - do mesmo modo que na lenda, na qual tanto a vida do santo como a fábula diabólica estão, ao mesmo tempo, unidas e contrapostas -, a narração fantástica se apresenta como relato simétrico negativo do relato de milagres e de iniciação, do relato do desejo e da loucura [...] Este elemento de desconstrução e de inversão supõe que, diferentemente do quanto possa suceder na narração maravilhosa, ilustrada ou onírica, a narração fantástica não pode se remeter ao universo, porque ela mesma priva de todo significado fixo todos os símbolos tomados do domínio cognitivo [...]

Para Bessière a contraforma do fantástico se confirma pela não existência de uma linguagem fantástica por si mesma. Esta se atualiza de acordo com o período histórico a qual se aplica. Não pode ser trabalhada dentro do que foi admitido como universal, uma vez que ela própria se priva dos símbolos tomados do domínio cognitivo.

A Todorov se le escapa el hecho de que lo sobrenatural introduce en la narración fantástica un segundo orden posible, aunque igualmente inadecuado, de lo natural. Lo fantástico no procede de la vacilación entre estos dos órdenes, sino de su contradicción y de su mutua e implícita recusación. (...) Parece más oportuno ligar lo fantástico a una búsqueda sobre las formas de la racionalidad, búsqueda llevada a cabo desde un punto de vista racionalista. La topología prepotente que a menudo atribuye una función idéntica a lo maravilloso, a lo fantástico y a la ciencia ficción, pese a que las condiciones históricas de estos modos narrativos sean muy distintas, pone de manifiesto un prejuicio y una concepción mecanicista del juego de lo imaginario. (...) Lo fantástico no puede ser considerado como el necesario y simple trastorno del racionalismo de las Luces. Tal consideración supone confundir antirracionalismo e irracional; supone, así mismo, remitir los componentes de cada estética a un sistema de oposiciones exclusivas. Lejos de establecer o pretender rupturas intelectuales y artísticas, lo fantástico casa elementos contrapuestos. (...) Lo fantástico no procede de una simple división de la psique en razón e imaginación, liberación de una y constricción de la otra, sino de la polivalencia de los signos intelectuales y culturales que ello, lo fantástico, figura. (...) Lo fantástico pone en escena la distancia entre el sujeto y lo real y, por ello mismo, está en estrecha relación con las teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época. (...) Lo fantástico señala la medida de lo real mediante la desmesura. El escepticismo que solo esboza la intimidad de la razón y de la sinrazón es el obligado ingrediente de lo imaginable.¹⁰²

¹⁰² BESSIÈRE, I. *apud* CESERANI, R. *Lo fantástico*. Op.cit., p. 96-97. Tradução minha. Todorov deixa escapar o fato de que o sobrenatural introduz na narração fantástica uma segunda ordem possível, ainda que igualmente inadequada a do natural. O fantástico não procede da hesitação entre essas duas ordens, senão de sua contradição e de sua mútua e implícita recusa [...] Parece mais oportuno ligar o fantástico a uma busca sobre as formas da racionalidade, busca levada a cabo a partir de um ponto de vista racionalista. A tipologia preponderante que amiúde atribui uma função idéntica ao maravilhoso, ao fantástico e à ficção científica, apesar de as condições históricas destes modos narrativos serem muito distintas, manifesta um prejuízo e uma concepção mecanicista do jogo do imaginário [...] O fantástico não pode ser considerado como o necessário e simples transtorno do racionalismo das luzes. Tal consideração supõe confundir anti-racionalismo e irracional; supõe, assim, remeter os componentes de cada estética a um sistema de oposições exclusivas. Longe de estabelecer ou pretender rupturas intelectuais e artísticas, o fantástico casa elementos contrapostos [...] O fantástico não procede de uma simples divisão da psique em razão e imaginação, liberação de uma e constrição da outra, senão da polivalência dos signos intelectuais e culturais que ele, o fantástico, figura [...] O fantástico coloca em cena a distância entre o sujeito e o

De resto, a pergunta que ressoa é a de como o fantástico sobrevive na literatura contemporânea (dos anos 90 até o presente). Para tratarmos desse tema se torna premente ir em busca de suas raízes no terreno do impossível¹⁰³. O que de fato é um movimento um tanto arriscado, pois é preciso estar ciente de que o solo é movediço, e o pensamento que se espalha é fissurado por questões relacionadas com o poder. De que maneira o modo fantástico está relacionado ao poder? A loucura, as aberrações da mente humana, sempre foram temas de natureza perigosa, proibida, e sempre fizeram parte da nossa trajetória humana. O modo fantástico seria um meio pelo qual o homem conseguiu ‘liberar’ certos temas sem censuras. É mais fácil falar de distúrbios sexuais, por exemplo, dando voz a um louco, ou a seres demoníacos, pervertidos.

Antonio Hohlfeldt em *Conto brasileiro contemporâneo*¹⁰⁴ trata do conto alegórico, e segundo ele, este estaria muito próximo do que foi denominado conto fantástico. Desde Kafka, a chamada literatura do absurdo, como referência ao escrito de *O Castelo* se insurgiu significativamente. Nos anos 60, com o *boom* da literatura hispano-americana se ampliou os estudos de Wladimir Propp e surge na América Latina o “realismo mágico”¹⁰⁵

O realismo mágico na concepção de Alejo Carpentier traz à tona a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, subvertendo, por sua vez, os padrões da racionalidade ocidental. O realismo mágico foi, dessa forma,

real e, por isso mesmo, está em estreita relação com as teorias sobre o conhecimento e com as crenças de uma época. [...] O fantástico assinala a medida do real diante da desmesura. O ceticismo que somente esboça a intimidade da razão e da irracionalidade é o obrigatório ingrediente do imaginável.

¹⁰³ Estamos discutindo sobre o terreno do impossível de acordo com o que nos ensina Maurice Blanchot ao questionar sobre a relação entre o real e o ficcional. Segundo Blanchot, o real busca modos de abrandar a literatura, sempre arquitetando meios de explicá-la. A experiência do possível, do real levou-nos à expropriação da experiência. A experiência é reconhecida na palavra literária, no narrar, no contar. O terreno do impossível, isto é, o terreno literário, é para Blanchot o lugar em que essa experiência pode ser recuperada, como um espaço (como o deserto) em que “pode-se errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora”. A experiência do fora para Blanchot trata-se do poder que a literatura tem de fundar sua própria realidade, não mais atrelada ao espelhamento com o mundo, como representação de algo que lhe é exterior. Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moysés, São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.115.

¹⁰⁴ HOHLFELDT, Antônio. *Conto contemporâneo brasileiro*. Op. cit.

¹⁰⁵ Cf. o prefácio de Alejo Carpentier em *El reino de este mundo*. CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

cunhado pelo escritor cubano para designar, não as fantasias do narrador, mas sim o conjunto de eventos que singularizam o contexto americano no ocidente.¹⁰⁶

A diferença da literatura europeia praticada em torno do fantástico, em contraponto com a latino-americana, fica por conta de que o elemento irreal ou não-real, o sobrenatural serve como ratificação do real como único dado existente. Entre nós, essa oposição fica completamente afastada, uma vez que no nosso caso convivemos com ambos os elementos (real e não-real ou irreal) quase sem nenhum tipo de problema. Como bem coloca Carlos Appel¹⁰⁷ “o fantástico se opõe ao falso realismo, que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como o dava por assentado o otimismo filosófico e científico de outros tempos. Aquele mundo regido por um sistema de leis, de relações de causa e efeito, de princípios, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas, não consegue mais satisfazer o escritor contemporâneo.”

Nos dias atuais, o fantástico pode estar, inclusive, assumindo uma dimensão diferente, ou ainda mais aprofundada. Isso porque o que se pode contar, ou melhor, definir como experiência, não cede mais lugar apenas ao que é verificável e sujeito à comprovação. A experiência hoje pode estar mais próxima da incerteza, expandida na potência da palavra, o que instancia uma experiência totalmente outra: a do desejo e pulsão do pequeníssimo fragmento que somos e somente na medida em que temos poder de sê-los.

Conhecido escritor brasileiro que adentrou no terreno do fantástico é José J. Veiga (1915-1999). Ele publica¹⁰⁸ em 1956 seu primeiro livro de contos *Os cavalinhos de Platiplanto*, a seguir *A estranha máquina extraviada*¹⁰⁹ em 1968 e *Objetos turbulentos* (1997), esses dois últimos também livros de contos. Não há como não identificar em seus contos as suas raízes rurais. Nascido numa fazenda entre Corumbá e Pirenópolis, no interior de Goiás, é possível verificar as marcas indelévels do lugar de sua infância em suas obras. O rio, o curral, a pescaria, a caçada, todos elementos altamente significativos para o povo de

¹⁰⁶ CHIAMPI, Irlomar Chiampi. *O realismo mágico*. São Paulo: Perspectiva (Debates), 1980, p.32.

¹⁰⁷ Carlos Appel *apud* Antônio Hohlfeldt. *Conto brasileiro contemporâneo*. Op. cit., p. 107.

¹⁰⁸ Jose J. Veiga publicou também romances, novelas e obras infanto-juvenis.

¹⁰⁹ Esse livro quando saiu em 1968 tinha como título *A máquina extraviada*, nome mudado, em 1974 para *A estranha máquina extraviada*.

Goiás que aparecem em sua escritura. Pode-se dizer em princípio, a partir da presença desses substratos, que se trata de um escritor regionalista. Contudo, a descrição das paisagens rurais e de seus pequenos povoados é apenas o ponto de partida para a universalidade de temas de sua obra. A riqueza temática da sua obra é muito grande. Ao tomar os primeiros dois livros de contos lançados por ele, encontramos temas que se entrelaçam, dependendo do ângulo de visão de leitura que escolhermos. Temas tecidos nessas duas obras são: a presença do mundo infantil em confronto com a realidade externa; a sociedade obsoleta e opressora em que o poder está ao alcance somente dos homens - as mulheres são passivas e submissas e as crianças não têm voz; a preparação para o luto e sofrimento e não para o amor e alegria; a invasão do espaço rural, causando destruição e desequilíbrios de várias naturezas; a sociedade sem saída metaforizada em ruas labirínticas; a tecnologia sem sentido ironizada pela máquina sem função.

Os contos de José. J Veiga exploram o insólito, um pai que tenta tirar a ideia 'fantasista' do filho e acaba enredado na própria, enlouquecendo totalmente; crianças que têm que conviver a noite inteira com a morte de um amigo; cenas de extrema brutalidade como o espancamento sem sentido de um animal; um menino que segue com uma tesoura erguida atrás de alguém que pede uma informação. Enfim, convive-se abertamente com o espantoso, de forma a fazer com que o leitor transite o tempo todo entre o real e o imaginário, o vivido e o sonhado.

A crítica aproxima a narrativa do autor ao fantástico, às vezes na direção do absurdo ou do alegórico ou ainda ao realismo maravilhoso¹¹⁰. De qualquer maneira o que fica exposto é o fato de que as narrativas de J.Veiga estão abertas a inúmeras variações do insólito. E o autor, fabulosamente, consegue preencher através da literatura a uma demanda constante do ser humano: resgatando-o e inserindo-o no diálogo permanente que diz respeito à grandeza de viver em um mundo absurdamente cruel e sem sentido, mas, concomitantemente, fantástico.

¹¹⁰ Cf. CHIAMPI, Irleamar. *O realismo mágico*. Op.cit.

Murilo Rubião (1916-1991) é outro importante escritor inserido no mundo da narrativa fantástica. É autor de inúmeros contos, dentre eles “Elvira e outros mistérios” (publicado na revista *Mensagem* em 1940). Estreou com o livro *O ex-mágico*, em 1947. Ficou praticamente desconhecido do público até 1974, quando lançou o livro *O pirotécnico Zacarias*. Sua obra é bastante exígua, pois *Contos Reunidos* traz no total apenas trinta e três narrativas. Murilo Rubião dedicou-se muito mais a reescrever do que escrever propriamente dito em seus processos de criação. Em suas palavras nos conta: “(...) somente quanto estou criando uma história sinto prazer. Depois é essa tremenda luta com a palavra, é revirar o texto, elaborar e reelaborar, ir para frente, voltar. Rasgar.”¹¹¹

Metamorfosear seus próprios textos é uma marca registrada de Rubião, bem como o tema da metamorfose em seus contos. Inúmeros personagens de suas narrativas se transformam em objetos, plantas, animais e homens, usam máscaras para ocultarem seu verdadeiro Eu, o que revela o caráter extremamente problemático das relações humanas. Suas personagens buscam, através da metamorfose, uma saída para ‘fora’ desse mundo sufocante e cruel. No conto “Teleco, o coelhinho”, o pequeno coelho é capaz de se metamorfosear numa infinidade de animais, sendo incapaz apenas de se transformar em ser humano, o que ao fazer acaba se tornando a sua última e frustrada tentativa, pois se transforma em uma criança morta.

A obra de Murilo Rubião caracteriza-se pela apresentação de um mundo absurdo, em que as leis, por nós conhecidas, são completamente alteradas. Contudo, suas personagens não se surpreendem nem se apavoram com esse mundo insólito. Surpreso fica o leitor ao ver a naturalidade com que as personagens lidam com dragões que invadem cidades, seres que se transformam em objetos ou outros seres, edifício sem finalidade que cresce desmesuradamente, etc. Rubião é, sem dúvida, o pioneiro no tratamento do fantástico na literatura brasileira. Sua obra exprime a ideia da impossibilidade de uma transfiguração poética do mundo e nossas incertezas diante de coisas que não sabemos como explicar pela razão.

¹¹¹ PONCE, J.A de Granville. “O fantástico Murilo Rubião”. In: RUBIÃO, Murilo. *Busca desesperada da clareza. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Literatura Comentada – entrevista), p.3.

Numa perspectiva mais atual, Ana Maria Lisboa de Mello (2004)¹¹² identifica o conto-visionário, que é muitas vezes confundido com o conto fantástico, ainda que não seja invadido pelo insólito, que atravessa as leis do real como no fantástico. Nesse modelo, as relações de sentido dadas pelas palavras se encontram além da palavra. As possibilidades de significação são inesgotáveis e atravessadas pela capacidade sensível de ultrapassar ou transcender os próprios argumentos contidos no relato. É exigida do leitor a captura da história secreta nos interstícios da história visível.

2.3 Os anos 80 na contística brasileira

Nos anos 80 no Brasil, a arte literária luta de modo significativo para superar dificuldades geradas por fatores de ordem sócio-econômica e pela concorrência de outras manifestações altamente motivadoras vinculadas mais aos prazeres do lazer e do consumo. A ficção entra em uma espécie de trânsito, não mais aut centrada em vertentes memorialistas, picarescas, alegóricas. A saída da censura das redações dos jornais em meados de 1978, ano anterior à anistia aos presos políticos, retira muito da função parajornalística da literatura, que se encarregava de suprir as notícias lacunares proibidas na grande imprensa.

Surge uma literatura próxima do ensaio em que trechos de filmes (cinema), *outdoors*, notícias de jornal e rádio, personagens que vagueiam pelo anonimato preenchem suas páginas. A prosa se converte em uma espécie de *vitrine* em que personagens sem fundo são expostos sem privacidade alguma.

Não há mais tanto terreno para a prosa do eu e o memorialismo, argumenta Flora Süssekind. Ambos não resistem à superexposição das vitrines, sobretudo “por não haver mais espaço para o elogio personalista da singularidade ou para o reforço da interioridade, da idéia de consciência individual”, escapa aquela nostalgia de recuperação de tempos imemoráveis. “Nas vitrines, o que predomina é o anonimato e a mediania.”¹¹³

Nessa direção, iremos expor sucintamente o que se observou, pelo menos em parte, na ficção dos anos 80. Para tanto, iremos focar o trabalho de apenas dois

¹¹² MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Momentos do conto brasileiro”. In: *REVISTA CIÊNCIAS E LETRAS*. Porto Alegre, FAPA, nº34, 2003.

¹¹³ Para essa discussão C.f. SÜSSEKIND, Flora. “Ficção 80: dobradiças e vitrines”. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p.239-252.

escritores, dentre tantos outros que nos poderiam servir para retrato dessa discussão e observação dos rumos da prosa de ficção dos anos 80: são eles João Gilberto Noll e Caio Fernando Abreu.

João Gilberto Noll, escritor gaúcho, autor de *O cego e a dançarina* (1980), *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (2003), *A máquina de ser* (2006) livros de contos, além de romances como *O quieto animal da esquina* (2003), *Harmada* (2003), *Hotel Atlântico* (2004) entre outros, tensiona ao máximo as possibilidades ficcionais da vitrine. Anuncia um tempo, não mais dominado pelo medo, como os anos 70, anos da ditadura, mas um tempo de incerteza e solidão. No conto “Alguma coisa urgentemente”, é narrada a história de um pai, militante político. O narrador era uma criança, o filho. O conto é sobre a morte do pai: “um filósofo sem livros, com uma única fortuna: o pensamento”¹¹⁴ A decadência desse pai, que dá sua vida por uma causa que o filho não consegue, ou talvez nem queira entender, coloca o narrador diante de um futuro incerto. Os aparecimentos e desaparecimentos desse pai colocam o filho, que ainda é uma criança, diante de uma possibilidade de vida baseada no absoluto desamparo.

Outro conto de João Gilberto Noll que abre o texto de balanço dos anos 80 de Flora Süssekind é “Marylin no inferno”¹¹⁵, trata-se de um *western* hollywoodiano gravado na Baixada Fluminense. “O que se narra?” pergunta a autora. “O descompasso entre o sonhos e o estrelato, entre as imagens de Bette Davis e Marilyn Monroe, e a breve participação do figurante no *western* na Baixada”¹¹⁶ Segundo essa crítica, os seres desse e de outros contos de *O cego e a bailarina* dialogam com o universo da mídia para “deixar claro desencaixes e diferenças”¹¹⁷. Os contos retratam a existência de sujeitos deslocados em um universo em que não passam de meros figurantes.

Süssekind encontrou na literatura de Noll o mote para falar das vitrines na ficção dos anos 80. Vitrines essas que aparecem nas narrativas como um elemento de mediação entre a exposição e a intimidade. “De fora ou de dentro,

¹¹⁴ NOLL, João Gilberto. “Alguma coisa urgentemente”. In: *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 683.

¹¹⁵ NOLL, João Gilberto. “Marilyn no inferno”. In: *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 700- 702.

¹¹⁶ Flora Sussekind. “Ficção 80: dobradiças e vitrines”. Op.cit, p. 241.

¹¹⁷ Idem,ibidem, p.241.

narradores e personagens estão sempre esbarrando nesses vidros”¹¹⁸ A vitrine enfim é o lugar de contato do personagem com seus arredores, um lugar em que o sujeito (ou a subjetividade do sujeito) fica exposta – a vitrine é um lugar para ver e para ser visto.¹¹⁹

As personagens de Noll querem atravessar essa barreira da vitrine, do vidro, querem mais que ver e ser visto, querem ir em direção ao outro, desejam esse contato desesperadamente, mas não conseguem, fracassam, sucumbem. O vidro separa, impõe diferenciados distanciamentos.

No livro de João Gilberto Noll *Mínimos, múltiplos, comuns*¹²⁰ editado pela Francis em 2003, deparamo-nos com 338 pequenos textos ou “instantes ficcionais”¹²¹, assim classificados pelo próprio autor. Tidos também por ele como um “franco hibridismo entre a prosa e a poesia.”

O livro é formado de cinco conjuntos sucessivos seguindo uma cronologia da Criação: Gênese, Os elementos, As criaturas, O mundo e o Retorno. Estes cinco conjuntos estão subdivididos em outros subconjuntos, traduzindo a coesão desses “micros contos poemáticos em que você suspende por agudos momentos o fluxo normal de uma narrativa, a princípio mais extensa e que parece correr por todo o livro. Essa narrativa, é claro, só vai aparecer na ponta de *icebergs* de cada peça escrita. Então, a coerência do título *Mínimos, múltiplos, comuns.*”¹²²

¹¹⁸ Idem, *ibidem*, p.243.

¹¹⁹ No ensaio de Walter Benjamin “Experiência e pobreza”, o autor escreve sobre a ideia de que “o vidro é um material tão duro e liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio.” (p.117) A cultura do vidro, para Benjamin, é aquela em que o sujeito passa sem deixar rastros, em que não há marcas em objetos ou espaços do sujeito que o possui ou habita. Se existe alguma marca, é a da subtração da experiência. BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Vol I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.114-119.

¹²⁰ NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003. Anteriormente à publicação desse livro, os “instantes ficcionais” foram publicados na *Folha de São Paulo* numa coluna intitulada *Relâmpagos* mantidas pelo autor no período de agosto de 1998 a dezembro de 2001.

¹²¹ Cf. “Um painel minimalista da Criação” no livro *Mínimos, múltiplos, comuns* apresentado por Wagner Carelli. Carelli afirma que o ““instante ficcional” denota a qualidade exponencial, vivível, quase óbvia, do relato isolado: a maravilha do engenho que ergue sua construção minúscula com a complexidade intrínseca das catedrais. Não é conceito que possa abranger – e outro não ocorre – a qualidade associativa íntima comum a todos os relatos, que só se evidencia em seu conjunto ordenado e lhes confere incalculado poder sinérgico. Dissociados entre si no espaço e no tempo, (...) estes relatos têm seus limites comprometidos à estreiteza do espaço e induzem a um entendimento reducionista, que pode tomá-los como *abstrações* de sentido escasso e circunscrito à forma.”p.20.

¹²² NOLL, João Gilberto. Entrevista concedida ao jornal *O estado de São Paulo* em 27 de julho de 2003.

Wagner Carelli na apresentação do livro de Noll define os “instantes ficcionais” como romances integrais ou romances mínimos, reduzidos ao máximo a seu mínimo enunciado formal. De acordo com ele, esses textos não poderiam ser definidos como contos, já que não é possível deparar-se com o “não dito”, o “não expresso”, as “entrelinhas”. Ainda seguindo Carelli esse livro de Noll é um painel minimalista da criação e compara-o a uma tela do pintor estadunidense Mark Rothko:

Da mesmíssima forma como ocorre com o instante ficcional de Noll, uma tela do período maduro do “expressionismo abstrato” de Rothko não é apenas uma tela em sua origem, mas parte de grupos com quatro, seis, oito telas de seus quatro metros por três, disposta em U entre paredes, de forma a possibilitar ao fruidor que venha *adentrá-las*. Esses grupos de telas foram decompostos pelo mercado, e só se reúnem em eventuais exposições retrospectivas. Isolados, as telas de Rothko e os instantes ficcionais de Noll mantêm a fantástica arquitetura e perdem *direção* – esvaziam-se sartrianamente: não *encaminham* à dimensão do Absoluto e ao Sentido essencial em que foram concebidos; podem apenas levar a *pressupor*, na tremenda tensão que manifesta sua estrutura, a propriedade hologramática, o *espaço desconhecido* que em cada tela e relato dá a conhecer o Todo.¹²³

João Gilberto Noll trabalha no limite da escritura, com a desconstrução, foge a todas as regras, constituindo um discurso do inesperado e da aniquilação. Utilizando-nos das palavras de Mallarmé citadas por Maurice Blanchot em *O livro por vir, Mínimos, múltiplos, comuns* é “arquitetural e premeditado, e não uma compilação de inspirações do acaso, mesmo que maravilhosas.”¹²⁴ Nada pode ser subtraído nesses ‘instantes ficcionais’, não há acasos, palavra por palavra está ali colocada de maneira colossal. No sistema operacional em que cada sentença é articulada à seguinte, desmantela-se a possibilidade do eventual e o sentido da forma nova se traduz no rigor da sua escritura.

Esse escritor de acordo com a visão de Beatriz Rezende vai aperfeiçoando seu material literário numa linha de “forte e crua subjetividade, vai

¹²³(grifos do autor). Wagner Carelli. “Um painel minimalista da Criação”. In: NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*, op.cit, p.21.

¹²⁴ BLANCHOT, Maurice. “O livro por vir”. In: *O livro por vir*. Op. cit., p.328.

radicalizando a ruptura espaço-temporal de suas narrativas.”¹²⁵ A escrita de Noll se funda e se funde em prosa ficcional com doses de poesia, é puro despojamento, deslocamento, nudez. Noll reafirma, enquanto escritor, o lugar da literatura como o lugar do desejo. Desejo dilacerante que destroça e explode, sussurra e vocifera, sutura e fissura -uma espécie de ferida nunca sara. São caminhos em defesa da ideia de que o escritor é aquele que possui o desejo genuíno da palavra; abarcado pela vontade de dizer – dizer o que já foi dito por outros ou simplesmente o que não pode deixar de dizê-lo.

Caio Fernando Abreu, também escritor gaúcho, nascido em Santiago do Boqueirão em 1948, autor de uma obra significativa, publicou mais de dez livros, entre eles dois romances, escreveu *Pedras de Calcutá* (1977), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), *Mel e girassóis* (1988), *Morangos mofados* (1995), *Ovelhas Negras* (1995) entre outros.

Nos contos de Caio pode-se ler uma busca aflitiva, angustiada de se chegar ao âmago dos seres humanos, de romper com aquilo que oculta a verdadeira identidade de cada um, remover as cascas da cebola, uma a uma. Nota-se em seus contos, a ausência de nomes para seus personagens, o que sinaliza, de certa forma, o que foi dito anteriormente sobre a ficção dos anos 80: o anonimato e as vitrines. Configura-se em sua contística um quadro de esvaziamento das identidades e progressiva perda de humanidade na sociedade globalizada (ainda que a globalização não tenha ainda entrado em evidência no quadro das discussões nos anos 80), altamente competitiva e esmagadora de princípios éticos.

Talvez, por isso, a emergência em seus contos de referenciar a geração que revolucionou padrões de comportamento a partir da década de 60, trazendo à cena o ideal de busca pela natureza, pela vida comunitária, pela experiência psicodélica, pelos valores de uma cultura mais alternativa, menos dominada pelo consumo. No conto “A verdadeira estória de Sally Can Dance (and the Kids)”, conto do livro *Pedras de Calcutá* (1977), Caio discute o tema da globalização através da aculturada Sally. O narrador a descreve assim: “Peruca verde, longo cetim púrpura, unhas cintilantes, sandálias douradas de altíssima plataformas, Sally miró at herself in the glass. Passou lentamente las manos

¹²⁵ RESENDE, Beatriz. “O súbito desaparecimento da cidade na ficção dos anos 90”. *Revista Semear*, n. 3. Disponível em: www.joagilbertonoll.com.br Acesso em: 21 set 2009.

pelos quadris, o vestido realçando o busto quase inexistente.”¹²⁶ Ela é o retrato de um tipo jovem brasileiro ligado a novos modelos de comportamento que começavam a aparecer no Brasil. O conto mistura línguas, utiliza técnicas cinematográficas com cenas em cortes, inclusive a própria narrativa é retratada pelo autor como um filme, com o título e seus créditos apresentado por Kayu’s April Enterprises. As personagens são apresentadas em estilo irônico, debochado, caricatural. Ao final do conto, as personagens saem pela América do Sul rumo ao Estados Unidos. O leitor é convidado a assinalar com um X as possíveis alternativas de desfecho.

Na antologia *Ovelhas Negras*¹²⁷ (1995), formada de contos “bastardos”, “marginais”, “deserdados”, textos que foram excluídos de livros individuais pelo autor ou pela censura militarista, e que revelam o sadismo, a mesquinhez, a crueldade e degradação progressiva dos seres humanos nesses tempos difíceis. Sobre o conto “Creme de alface”¹²⁸ escrito em 1975 e publicado em 1995 na antologia acima citada, Caio escreve assim sobre a impressão que a narrativa lhe causa cada vez que a relê:

O que me aterroriza nesse conto de 1975 é a sua atualidade. Com a censura da época, seria impossível publicá-lo. Depois, cada vez que o relia, acabava por respeitá-lo com um arrepio de repulsa pela sua absoluta violência. Assim, durante vinte anos, escondi até de mim mesmo a personagem dessa mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades. Não é exatamente uma boa sensação, hoje, perceber que as cidades ficaram ainda piores, e pessoas assim ainda mais comuns.

Imagem urbana corrente de pessoas anônimas andando apressadas pelas ruas da metrópole, crianças pedintes nas sinaleiras, nas bilheterias de cinemas, implorando por um trocadinho para ajudar o irmão, a mãe, matar a fome. O não contundente como resposta, o virar do rosto como se o problema não fosse de todos nós. A mulher-monstro, protagonista desse conto, não só não dá o trocado para a criança como a espanca violentamente, chutando-a cruelmente com o salto da bota. Ninguém vê nada, ninguém ouve nada, só se escuta o barulho estridente das buzinas. A menina grita: “sua puta vaca sua rica fudida lazarenta

¹²⁶ ABREU, Caio Fernando. “A verdadeira estória de Sally Can Dance (and the Kids)”. In: *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 122.

¹²⁷ ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002. (Coleção L&PM Pocket).

¹²⁸ Caio Fernando Abreu. “Creme de alface”. In: *Ovelhas Negras*. Op. cit., p.127.

vai morrer toda podre.”¹²⁹ A mulher entra no cinema, senta confortavelmente na poltrona, como se nada tivesse acontecido. Sente o contato de um joelho quente, de uma perna estendendo-se da poltrona ao lado. Olha ao lado e vê a silhueta de um homem, suspira e afunda na poltrona abrindo lentamente as pernas para que os dedos do vizinho entrassem o mais fundo possível dentro dela.

O que se lê é a ausência completa de humanidade, a frieza e geleira das relações humanas. O anonimato que abre espaço para violência barbarizada da sociedade. Pode-se perceber insinuado nesse conto uma alegoria ao falar sobre a friúra em relação ao outro, uma espécie de loucura gerada por uma cegueira absoluta diante do outro, uma extremada falta de sensibilidade para os problemas alheios e próprios.

*Morangos Mofados*¹³⁰ é um livro de Caio Fernando Abreu marcado por processos de resistência narrativa. Abre-se em um jogo anunciado por paradoxos: a impossibilidade de resistência, a impossibilidade de comunicação e diálogo *versus* a resistência, a comunicação e o diálogo. O incomunicável torna-se o processo de escritura e comunicação. O fracasso da escritura é o devir da literatura¹³¹. No devir a literatura é ação, movimento inesgotável, fuga das banalizações, é recusa à submissão a uma cultura de massa, é o lugar transformado, recriado. Caio Fernando Abreu faz com *Morangos Mofados* uma ‘cartografia’ dos devires. Esse autor escreve sobre as minorias, e uma minoria, ainda que se possa pensar ao contrário, não se distingue pelo número. Uma minoria pode ser muito numerosa. O que define a maioria é um modelo ao qual é exigido estar em conforme, em não discordância. Em uma minoria não há

¹²⁹ Idem, *ibidem*, p.131.

¹³⁰ ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995. Em nota o autor comenta que submeteu *Morangos mofados* a uma severa revisão de forma. De acordo com Caio, sobre os “morangos” “Nada em seu conteúdo ou estrutura foi modificado, mas a pontuação foi retrabalhada, novos parágrafos foram abertos ou eliminados, etc. (...) Trabalhando pelo menos doze anos distanciado da emoção cega da criação (primeira edição foi em 1982), depurar esses morangos foi como voar sobre uma rede de segurança. Só espero não ter errado o salto.” C.f Nota do autor *in: Morangos mofados*, Op.cit, p.12.

¹³¹ No livro *Bartleby e companhia* de Enrique Vila-Matas, reconhecido escritor espanhol, trabalha a partir da personagem de Herman Melville, o escriturário Bartleby. O narrador de *Bartleby e companhia* se considera um Bartleby e explica o motivo para se ver como tal. Os bartlebys são seres nos quais habitam uma profunda negação do mundo, e segundo ele esse mal endêmico atinge centena de criadores fazendo com que estes nunca cheguem a escrever nada, ou escrevam dois ou três livros e a seguir paralisem para sempre, como ocorreu com Rimbaud, Hoffman, Musil, Valéry e outros. Cf. VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Cia*. Trad. Maria Carolina Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

modelo, e, portanto, não há conforme, é um devir, um processo. A arte de Caio pode ser compreendida como uma insígnia da resistência da minoria. A arte resiste. Resiste à servidão, à infâmia, à vileza, resiste à coisificação, resiste à própria morte.¹³²

Morangos mofados é dividido em três partes “O Mofo”, “Os Morangos” e “Morangos Mofados”, sinalizando os processos de resistência narrativa. A falta de grandes narrativas deixa as personagens à deriva de suas próprias pretensões (ou falta delas). Por exemplo, no conto “Os sobreviventes”, as personagens evocam uma memória agradável (e talvez falsa) como modo de cultuar o passado. Os valores sociais condenados pelas personagens se repetem dentro de cada uma delas de forma dissimulada. E, quanto maior a dissimulação, mais eficiente o processo de usos das máscaras sociais e das relações de poder reprováveis.

Os contos de *Morangos Mofados* são marcados pelo flagelo humano, por momentos saturados de traumas e pela resistência. Como afirma Jaime Ginzburg em “Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu”:

O texto de Abreu pode ser compreendido como a escritura que atualiza a catástrofe, com a vivência de choques, pela linguagem. Por isso, empregando a palavra de Flávio Aguiar sobre João Antônio, a palavra permanece “no purgatório”, sem chegar ao completo silêncio, nem à expressão efusiva. Em Abreu, a sintaxe cede constantemente à tensão interna da frase, de modo a criar enumerações e lapsos. Esses recursos freqüentemente atingem o campo da montagem surrealista, em que o referente semântico convencional é suspenso, em nome da preferência por lances sugestivos e subliminarmente articulados.¹³³

Luís Augusto Fischer¹³⁴, em análise da literatura gaúcha das últimas décadas, aponta Caio Fernando Abreu como um escritor de transição entre os autores de 60/80 e o que chama de geração 90. A geração 90, ainda de acordo com o crítico, caracteriza-se pelo progressivo abandono da mimese e pela

¹³² Conferir DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

¹³³ GINZBURG, Jaime. “Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006, p.373-374.

¹³⁴ FISCHER, Luís Augusto. *Para Fazer Diferença*. Porto Alegre: Artes &Ofícios Editora Ltda, 1999.

experimentação, em detrimento da narrativa linear. As narrativas desse escritor se abrem à inovação, com técnicas em que se pode perceber o uso de vários planos temporais ligados cinematograficamente. E a geração 90, entre outras características que serão vistas na Parte III, abusam da cinematografia em suas narrativas.

PARTE III

A “geração 90” e as narrativas curtas brasileiras

O virtual possui uma plena realidade,
enquanto virtual.

Gilles Deleuze

3.1 A geração 90 na contística brasileira

Nesta parte do trabalho tratamos da ideia de produção de um conceito e do conceito de geração 90. Desse ponto de partida, procuramos abordar alguns pontos de possíveis leituras que um conceito como de geração pode trazer, e em quais limites que um tipo de conceituação dessa natureza coloca a literatura. Procuramos, então, compor um entendimento do que vem a ser ‘geração 90’ na contística brasileira, suas problematizações e características. Uma vez que não é possível abarcar todos os aspectos dessa questão, optamos por aqueles que no nosso entender são mais relevantes para compor esse traçado cartográfico das narrativas curtas dos anos 90.

3.2 Sobre a produção de um conceito

Primeiramente, vamos tratar do que entendemos sobre a produção de um conceito para a seguir discutirmos sobre conceito de geração. De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, é tarefa da filosofia criar conceitos e esses nunca são simples.

Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual a filosofia “começa”, possui vários componentes, já que não é evidente que a filosofia deva ter um começo e que, se ela determina um, deve acrescentar-lhe um ponto de vista ou uma razão. (...) Todo o conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc.

Também não há conceito que tenha todos os componentes, já que seria um puro e simples caos: mesmo os pretensos universais, como conceitos últimos, devem sair do caos circunscrevendo um universo que os explica (contemplação, reflexão, comunicação...) Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. É por isso que, de Platão a Bergson, encontramos a idéia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. É sob essa condição que pode sair do caos mental, que não cessa de espreitá-lo, de aderir a ele, para reabsorvê-lo.¹³⁵

A partir dessa abstração sobre a natureza do conceito, é possível entendermos que todo conceito tem uma história e essa história se desdobra em diferentes planos conjecturais. Há em um conceito componentes advindos de outros conceitos. Em cada conceito opera-se sempre um novo corte, e novos contornos são assumidos para tal conceito. Todo conceito é um caso de devir, ou possui um devir. Os conceitos se acomodam uns aos outros ou se superpõem uns aos outros, ainda que a natureza de suas histórias sejam histórias completamente distintas. E mesmo com histórias de naturezas distintas, o conceito tem um número finito de componentes. Um conceito se forma a partir de diferentes componentes que se fecham. Os componentes de qualquer conceito podem se bifurcar sobre outros conceitos, que compostos de outras formas acabam convergindo sobre outras regiões, outros componentes participando de uma co-criação do conceito. Um conceito não exige um problema sob o qual remaneje ou substitua conceitos precedentes, mas um cruzamento de problemas ao qual o conceito em questão se alia a outros conceitos que coexistem com ele.

Com isso, queremos dizer que o componente de um conceito passa a ser considerado de outro modo, a partir de outras convergências, outras configurações. Assim é possível passar de um conceito à criação de um novo conceito, com os componentes novos que lhes for particular e outros já existentes. Não podemos esquecer que um conceito sempre remete a outros conceitos, não apenas no que concerne à sua própria história, mas em seu devir ou em suas conexões *presentes*. Todo conceito contém componentes que podem ser tomados como conceitos. Aquilo que pode ser um componente em

¹³⁵ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992, p.27.

um conceito pode ser considerado como um conceito em outro contexto, tendo, por sua vez, outros componentes que o formam. Os componentes de um conceito são inseparáveis nele, isto é, não há conceito sem os componentes que o compõe. É estatuto dos componentes serem distintos, heterogêneos e não separáveis, e isto é o que define a consistência do conceito. Cada componente distinto apresenta um recobrimento parcial, uma *zona de indiscernibilidade* com outro componente. Sendo assim, os componentes permanecem distintos, mas algo passa de um para outro, algo de indecível entre os dois. Há um domínio que pertence tanto a um quanto a outro, que faz com que os dois componentes em questão se tornem indiscerníveis em determinado aspecto. É exatamente essa zona de indiscernibilidade, de devires, ou melhor, de inseparabilidade, que define a consistência interior de um conceito.

Deleuze e Guattari ao tentarem explicar a natureza de um conceito e o reivindicarem para o campo da filosofia, afirmam que esta disciplina traz como parte de sua natureza a forma da criação, da invenção, da fabricação de conceitos. Explicam que a filosofia em sua origem grega, ao decorrer dos tempos, enfrentou vários rivais: em princípio as ciências dos homens, mais precisamente a sociologia, desejavam substituí-la. Uma vez que a filosofia tinha aberto mão de seu papel de criar conceitos refugiando-se nos Universais, outras áreas também entraram na concorrência: a epistemologia, a linguística, a psicanálise, e, por fim, a informática, o *marketing* e o *design*, todas essas últimas disciplinas da comunicação que se apoderaram da palavra conceito e se autodenominaram os mais novos e convincentes conceituadores.

Com o domínio tecnológico, a palavra conceito passou a ser dominada pelos computadores, pelos modismos formadores de opinião, o *marketing* influiu ou confundiu relações entre conceitos e acontecimentos, e os conceitos se tornaram o conjunto das apresentações de um produto qualquer, e os acontecimentos o lugar em que se põe em cena as apresentações. Com isso, os conceitos acabaram se confundindo ou se tornando produtos vendáveis.

Atualmente, conceito é sinônimo de mercadoria. Por exemplo, um rótulo como o de “geração 90” ou qualquer outro produto exposto no mercado tornou-se o verdadeiro conceito, e o apresentador-expositor dessa mercadoria, o verdadeiro filósofo ou o artista.

Amílcar Bettega Barbosa em entrevista concedida por e-mail coloca essa questão, ainda que de outra forma, mas reforçando o argumento de Deleuze e Guatarri sobre o fato da filosofia ter “aberto mão” de sua posição e os conceitos serem hoje confundidos com mercadorias, rótulos, etc. Assim diz Amílcar quando perguntado sobre ao que ele atribui o fato de estarmos vivendo uma espécie de “época da antologia”:

Explodiu porque vende, isso é certo. Agora, porque vende eu não saberia dizer. Poderia especular: com tanta coisa circulando, tanto livro, as pessoas querem panoramas, espécie de resumos, amostragens, pois não têm tempo de dar conta de tudo. Pode ser isso, não sei. Você lê um conto de um autor em uma antologia e já pode sair dizendo que conhece o dito. Talvez seja isso.¹³⁶

As pessoas procuram o raso, querem os rótulos, fórmulas simplificadas de conhecer as coisas. Em tempos cada dia mais velozes não há mais tempo de diferenciar um conceito de um rótulo.

Queremos, ao trabalhar com a definição de conceito, chegar ao conceito de geração para em seguida discutirmos a “geração 90”. É de nosso interesse apontar, a partir da ‘geração 90’, para algumas relações hoje existentes entre a literatura e o mercado editorial, e também entre a literatura e a Internet e seus *blogs*. Mas antes buscamos entender um pouco sobre o conceito de geração na literatura.

3.2.1 O conceito de geração

Geração é um conceito bastante difundido e de certa forma ultrapassado no que concerne à literatura. É um conceito advindo das ciências biológicas e que até mesmo nessa área do conhecimento é dado a inúmeras controvérsias, como o caso dos estudos desde os tempos de Aristóteles sobre **geração espontânea**, está última teoria definitivamente refutada a partir das pesquisas do cientista Louis Pasteur.

Se nos imiscuirmos em uma linguagem mais corriqueira, observaremos através de inúmeras evidências que **geração** apresenta sentidos variados na

¹³⁶ Entrevista concedida por e-mail à Agnes Sanfelici em 13 de março de 2009.

nossa cultura: “geração 90” (o que estamos aqui procurando compor um traçado, “geração coca-cola” (termo surgido nos anos 80 a partir de uma música do compositor e cantor Renato Russo), “geração de meus pais”, “de geração para geração”, “marca de uma geração”. Dessa forma o conceito de geração indica a determinação de uma faixa etária, de uma época; também a medida de um tempo transcorrido; a transmissão de experiências dos mais velhos aos mais novos.

Raymond Williams em *Palavras-chaves*¹³⁷ afirma que geração em seus primeiros usos oscilava desde a “ação de gerar” até “o produto da geração”, e assim foi utilizado esse termo para se referir à prole dos mesmos pais, aos descendentes e às gerações escalonadas de uma família. Seus usos foram estendidos para além do campo específico da biologia, orientados, sobretudo, para questões de ordem históricas. Ainda seguindo esse estudioso, o termo geração parece ter tido um desenvolvimento provavelmente conexo ao termo **período**. Período relaciona-se com uma ação recorrente, geralmente regular (como exemplo o período menstrual). O uso do termo período para denotar uma extensão específica de tempo, caracterizada por traços não distintivos e, portanto, não-recorrentes, surge no século XVIII, com o estudo da biografia. Geração ao que tudo indica pelos estudos de Williams parece seguir o mesmo movimento amplo, permitindo um sentido que implica o caráter distintivo de uma época ou de um conjunto de pessoas em particular, como o que quis dar Nelson de Oliveira ao procurar um ‘rótulo’ para os contistas que começaram a publicar nos anos 90 – a geração 90.

Em uma abordagem voltada à sociologia, encontramos definições para o termo geração que podem ser compreendidas da seguinte forma:

Todos os membros de uma sociedade cujo comportamento entre si, e com relação a outras gerações, se baseia nos fatos de serem contemporâneos, ou de descenderem de um ancestral comum no mesmo número de graus; pode também ser a prole de um mesmo genitor, considerada como “grau” no mais novo da descendência de um ancestral mais distante; um grupo que ocupa a mesma posição em um sistema de parentesco; um segmento de tempo que ocorre entre o nascimento dos membros de uma sociedade nascidos na mesma

¹³⁷ Raymond Williams. *Palavras-chave* – um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.191-193.

época.

Nesse aporte teórico, vemos que a sociologia diferentemente da biologia propõe distinções significativas ao tratamento do termo. A sociologia não reduz o termo a relações de parentescos e consanguinidade, e sim, entende que geração pode também significar todos os membros de uma sociedade que nasceram aproximadamente na mesma época.

A dificuldade para tal conceituação fica por conta de estabelecer qual é o início e o fim de uma geração. Por exemplo, em literatura, ou melhor, no que concerne às políticas de análises literárias quais são os critérios para se estabelecer quem ou o que pertence a tal geração? O que faz os contos dos anos 90 fazerem parte de uma geração e não de outra? Quais os limites que dividem a contística brasileira, por exemplo, em gerações? Quais as distinções que podem ser apontadas entre os contos produzidos nos anos 80 dos produzidos nos anos 90 e 00? O que define uma geração literária, a questão temporal? Como podemos entender o significado de “geração 90”? Esse tipo de problematização faz algum sentido para a literatura ou se trata apenas de um rótulo, uma marca para distinguir os contistas desse período de outros contistas de outros períodos?

3.3 A geração 90

No período modernista brasileiro, a produção de contos cresce de forma considerável, crescimento que se dá em escala ainda maior nos anos 70, de modo que se torna possível afirmar que o conto é a forma literária de maior preferência entre os mais novos escritores. Um ponto que pode elucidar e corroborar com esse argumento é a verificação da enorme quantidade de antologias de contos que vêm aparecendo dos anos 90 até o presente. Ítalo Moriconi, organizador da conhecida antologia *Os cem melhores contos brasileiros*¹³⁸ expõe nessa coletânea quarenta e três contistas surgidos entre os anos 70 e 90 e trinta contistas do início do século XX aos anos 60. Essa, sem dúvida, pode ser uma convincente amostra do que vêm ocorrendo com a

¹³⁸ MORICONI, Ítalo (org). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

contística brasileira.

A contística brasileira não cessa de crescer em número de leitores e escritores. A partir dos anos 90, com a apresentação das coletâneas de contos organizadas por Nelson de Oliveira, *Geração 90: manuscritos de computador e Geração 90: os transgressores* vimos impresso em livros o que já vinha ocorrendo em *blogs na web*: uma prosa fragmentada e contaminada pelo *cyberspace*.

A crítica Beatriz Rezende¹³⁹ a partir das coletâneas organizados por Nelson de Oliveira, citadas acima, coloca em pauta duas questões concernentes à literatura hoje. Primeiro: ainda é válido falar em geração quando tratamos da produção literária do presente? A segunda baseada em menor grau de reflexão, de que a literatura produzida em computador (Era informática) aponta para menor elaboração, para uma escrita automatizada, descuidada ou sujeita a modelos de *softwares* criados para facilitar a redação.

O que se pode afirmar ao ler *Os manuscritos de computador, Os transgressores* e outros contistas que não fazem necessariamente parte dessas antologias, e corroborando a leitura de Ítalo Moriconi, organizador dos *Cem melhores contos brasileiros do século*¹⁴⁰, é que “A arte do gênero não cessa de melhorar em nossa literatura, por mais que se divulgue a ideia de estarmos vivendo tempos iletrados”. Nesses manuscritos, vários autores comparecem com três ou quatro contos, ou mesmo mais quando se trata das narrativas muito curtas. Com isso vemos uma amostragem significativa, de alta qualidade, que não deixa nenhuma dúvida da excelência da nossa produção na Era da informática.

Ao investigarmos a ficção brasileira produzida no final do século XX e início do XXI, não podemos deixar de identificar questões que se apresentam com certa recorrência e podem contribuir para a caracterização do que tem sido denominado de geração 90. Uma delas, muito bem exposta por Beatriz Rezende¹⁴¹ em um artigo publicado pela Revista Grumo “Questões da ficção brasileira no século XXI”, é a da *presentificação*. Para Beatriz, esse fenômeno, evidenciado nos textos desses novos escritores, é “a manifestação de uma

¹³⁹ REZENDE, Beatriz. *Como vai você geração 90?* Rio de Janeiro, 24 de agosto de 2001. ms.

¹⁴⁰ MORICONI, Ítalo (org). *Os cem melhores contos dos brasileiros do século*. Op. cit..

¹⁴¹ REZENDE, Beatriz. “Questões da ficção brasileira no século XXI”. In: Grumo Latinoamérica 6.2. Rio de Janeiro: 7 Letras, dezembro de 2007, pp. 110-115.

urgência, de uma *presentificação* radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que viveu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional.”¹⁴²

Ainda de acordo com essa autora, a *presentificação* se qualifica por atitudes, como a entrada desses escritores-atores no universo da produção literária, escritores advindos de espaços “pouco literários” até então, como as favelas, os presídios, etc. Esses novos escritores, donos de sua própria voz, eliminam mediadores na construção de suas narrativas, trazem novas subjetividades e recusam os mediadores tradicionais.

Enfrentam o circuito editorial, em alguns casos, criando suas próprias editoras¹⁴³, garantindo dessa forma um espaço de participação. Para essa nova leva de escritores, ao que parece, o que interessa é o tempo e o espaço do agora, do urgente, do tempo presente acompanhado do convívio com o insuportável. Para Beatriz Rezende, a *presentificação* se confirma pela força e vigor que vem adquirindo os contos curtos, curtíssimos em novos escritores. Esses contos, em geral, tomam de assalto o ‘agora’. Estão in-vestidos de uma proposta de compreensão de um presente que se mostra cada vez mais impositivo, carregado de medo, solidão, seduções imediatistas e esvaziadas de sentido.

Nos anos 90, percebe-se na escritura uma série de rupturas/fissuras e inovações do ponto de vista formal e temático, que nos permitem afirmar que o conto vem assumindo novas facetas que, pouco a pouco, o afastam da tradição. Entre essas rupturas, é destacado o modo minimalista do conto, constituído geralmente de um ou dois parágrafos, fazer esse já identificado nas narrativas de Dalton Trevisan a partir dos anos 80.

O mini conto ou conto minimalista de acordo com Paulino seria “um tipo de narrativa que tenta a economia máxima de recursos para obter também o máximo de expressividade, o que resulta num impacto instantâneo.”¹⁴⁴

¹⁴² Beatriz Rezende. “Questões da ficção brasileira no século XXI”. Op. cit., p.110.

¹⁴³ Lembramos aqui de Daniel Galera, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla (artista plástico) fundadores da já inexistente editora cooperativa Livros do Mal. A Livros do Mal funcionou durante três anos, em 2004 foram suspensas as atividades por tempo indeterminado, conforme é possível verificar no site da editora: www.livrosdomal.org.

¹⁴⁴ PAULINO, Graça et alli. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001, p,137.

Marcelo Spalding¹⁴⁵ apresenta um interessante e pertinente trabalho sobre o conto minimalista a partir de um estudo sobre os micro-contos que compõe o livro organizado por Marcelino Freire *Os cem menores contos brasileiros do século*¹⁴⁶. De acordo com o trabalho de Spalding, o microconto seria um gênero literário produzido nos séculos XX e XXI ainda que “as narrativas breves sempre existiram nas composições dos sumérios, nos escritores bíblicos, na narrativa oral africana (...) mas ao fazer um corte temporal pensamos no desenvolvimento de um gênero literário com leis próprias.”¹⁴⁷

Tomemos como exemplo este conto minimalista de Dalton Trevisan:

No sonho você persegue a bem amada. De repente ela atravessa a rua e você pára, indeciso. Ai, não, lá vai ela. E você pára, olha dos dois lados – se não vem carro. Só então volta a andar, quase correndo. É tarde: maldito trânsito, mesmo dormindo. Tua querida sumiu e o sonho acabou.¹⁴⁸

Esse tipo de narrativa, marcada pela brevidade extrema, de sintaxe despida, é profundamente provocadora, instigadora no sentido de que num átimo, em que não se percebe nem o tempo nem o espaço, tudo se mostra em queda livre de profundidade. A realidade é representada em parcelas mínimas, em um enquadramento de imagens expressivas, dispostas lado a lado, revelando a fragmentação das experiências vividas.

Berta Valdman tem um importante estudo sobre a obra de Dalton Trevisan *Do vampiro ao cafajeste*¹⁴⁹ em que vai esmiuçando a trajetória desse escritor até a chegada à micronarrativa. Segundo a autora, as narrativas de Trevisan têm como meta o silêncio. “Dalton Trevisan constrói no discurso a imagem que conta ela mesma a história que pretende se apagar, desaparecer, para deixar em seu lugar simplesmente o que designa (...).”¹⁵⁰

¹⁴⁵ SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008, ms.

¹⁴⁶ FREIRE, Marcelino (org). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

¹⁴⁷ LAGMANOVICH, David, 2005 *apud* SPALDING, Marcelo, 2008. *Os cem menores contos brasileiros do século*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008, ms, p.16.

¹⁴⁸ TREVISAN, Dalton. *Pico na veia*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.131.

¹⁴⁹ VALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*. São Paulo: Hucitec/Editora Unicamp, 1989.

¹⁵⁰ Idem, p.13.

A autora ainda nos mostra a fragmentação da obra de Trevisan, e afirma que esse processo de fragmentação a que se submetem as representações artísticas está ligado ao progresso técnico dos fins do século XIX. Com a aceleração do processo industrial, a versatilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, agudas, efêmeras da vida urbana aparecem por todos os lados. O fragmento surge como resultado de um profundo processo de desarticulação do mundo em que impera a ideologia do progresso.

A euforia e empolgação com o desenvolvimento, a empatia com o progresso se desfaz e o que aparece como resultado do parcelamento da realidade é o fragmento e o desencanto. Dalton Trevisan traz para a literatura linguagens já elaboradas – o jornal, a revista, o rádio, a TV. Linguagens por ora ocas e vazias. Ele oferece em suas narrativas parcelas da realidade trabalhadas de maneira a cotidianizar a arte.

Valdman observa que a produção narrativa de Trevisan rastreia de seu próprio interior um caminho, em que é acentuado o “discurso referido”¹⁵¹ com o apagamento progressivo do narrador, do discurso indireto passa-se ao direto, por sua vez, passa a cena em que uma das falas é elipsada, até chegar ao desmantelamento do conto literário tradicional, transformado em micronarrativa, em fragmento.

Maurício Silva em um ensaio sobre as narrativas de Fernando Bonassi¹⁵² “A narrativa minimalista de Fernando Bonassi”¹⁵³ procura demonstrar como a literatura tem se ocupado em tentar traduzir, às voltas com uma realidade múltipla e diversificada, as formações culturais relacionadas a um mundo globalizado. Segundo esse autor em meados dos anos 80 a literatura passa a incorporar temáticas relacionadas à questão da *diversidade*, resultando em obras que procuram dar voz aos diversos estratos da sociedade brasileira. Nesse sentido as narrativas de Bonassi se encaixam na questão da minimalidade

¹⁵¹ Berta Valdman usa o termo “discurso referido” de acordo com Bakhtin em *Marxismo e filosofia linguagem* para designar o discurso da personagem. Cf. Mikhail Bakhtin (Volochinov) em *Marxismo e filosofia linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995, 155-173.

¹⁵² Fernando Bonassi nasceu em São Paulo. É roteirista, dramaturgo, cineasta e escritor. É autor de *Passaporte, São Paulo/Brasil, Um céu de estrelas, Crimes conjugais, 100 coisas*. É co-roteirista de filmes como *Os matadores* (Fernando Brant), *Através da janela* (Tata Amaral) *Estação carandiru* (Hector Babenco). Desde 1997 é titular de duas colunas no jornal *Folha de São Paulo*.

¹⁵³ SILVA, Maurício. “A narrativa minimalista de Fernando Bonassi” em *Literatura e resistência Estudos de Literatura brasileira contemporânea*. n.º.28. Brasília, julho/dezembro de 2006, p.47-58.

narrativa, e inscrevem-se no plano estético do realismo urbano em que recorrentemente aparecem como tema a problemática da violência urbana.

Com o emprego sistemático de uma linguagem seca, ácida e esquartejadora, voltada sempre para pequenos episódios quotidianos das grandes cidades, narrativas mínimas desmascaram a brutalidade do nosso dia a dia. Os enredos ínfimos de Bonassi comprovam a experiência desse escritor com o cinema. Em um ritmo acelerado, com cenas dispostas em pequenos quadros com marcações cenográficas, as narrativas adquirem uma dinâmica entre altos e baixos, ora acelerada, ora especialmente angustiante, esvaziando-se no fragmento. A seguir uma narrativa mínima de *Passaporte*¹⁵⁴ :

Porque hoje é sábado, vejo uma cidade miserável ferida por facas e revólveres que até parecem de brincadeira. Mas não, meu amigo. Todo esse sangue esvaído na poeira está perdido por transfusões. Pai & filhos da mãe aguardando transferência, se der o tempo dela. Rins artificiais com ferrugem saindo no xixi que uma enfermeira malhada enxuga, além de médicos de oitocentos paus que não podem ser pra todas obras. Fome pairando e PMs trazendo presuntos indigestos. Nem os residentes gostariam de morar aqui, essa é que é a verdade. Que remédio para tanta dor?

Passaporte é indiscutivelmente um exercício de concisão. Esse conjunto de micro-narrativas que nasce do olhar implacável de um *flanêur*, em que as fronteiras entre o texto ficcional e o documento são muito tênues, deixa transparecer a marca da ruptura nos limites do gênero literário. A ideia de um *livro-passaporte* é no mínimo instigante como salvo-conduto para a discussão sobre a questão das fronteiras da ficção e também sobre a apresentação de um conjunto de obras marcadas pelo ultra-realismo, ou super dimensionamento da realidade, tecidas pelas linhas imagéticas de uma violência extremada.

É incontestável o fato de que a prosa contemporânea vê-se recorrentemente às voltas com o tema da violência nas grandes cidades brasileiras. Talvez, esse seja o *tema* que mais apareça nessas narrativas curtas do presente, quiçá por uma tentativa de transpor a violência ‘real’ vivida para a literatura. O que lançamos como pergunta é: até que ponto o ficcional tem se ocupado excessivamente com recursos de ‘trazer a realidade’ para dentro dele. E, como

¹⁵⁴ BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, s/p.

consequência disso, volta-se a problematizações tais como de quais os limites entre o literário e o jornalístico, o ensaio e a crítica.

Nesse discurso de entremeios entre a literatura e suas fronteiras surgem várias questões importantes para tentarmos compor, ainda que de modo relativo e provisório, uma cartografia das narrativas curtas dos anos 90 e dos próprios escritores que fazem parte de tal geração.

O que leva um escritor a fazer parte da denominada Geração 90? Em princípio nada além do fato de ter começado a publicar em meados dos anos 90. Não há propriamente um projeto comum, uma identidade de grupo, talvez não signifique nada mais do que um rótulo. O que se vê em comum no perfil dessa geração é o fato de todos serem muito *linkados* e utilizarem a Internet como ferramenta básica para produção de suas escrituras¹⁵⁵. Como afirma o autor das antologias Nelson de Oliveira: “Geração 90” 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. Sob essa etiqueta estão 30 autores, como Marçal, Ruffato, Fernando Bonassi (acima citado) e Marcelino Freire entre outros. O projeto exigiu a leitura de centenas de livros publicados nos anos 90, além de pesquisa em sebos e Internet.”¹⁵⁶

No prefácio do livro *Geração 90 – os transgressores*, Nelson de Oliveira lança ao leitor perguntas que esse mesmo deveria estar se fazendo ao ler o título do livro, tais como “Que diabos de subtítulo é esse? O que significa ser um transgressor hoje em dia?”¹⁵⁷ Segundo ele, a própria antologia é a resposta para essas questões. E segue argumentando que o século XX foi o século da modernidade na arte europeia, sendo que o Brasil tentou seguir os passos europeus da modernidade com um pouco de atraso. E que, além disso, a ideologia do moderno emprestou *valor* positivo a palavras como invenção e

¹⁵⁵ Também não é possível levar isso a uma generalização, o escritor Amílcar Barbosa Bettega afirma em entrevista concedida por e-mail o seguinte: “O problema da Internet é que, apesar de ser uma fonte preciosa de informação e de circulação rápida da informação, ela pode ser também uma enorme fonte de perda de tempo, um convite à dispersão e à vagabundagem. Para mim, que moro fora do país, a maior vantagem da Internet (**e o principal uso que dela faço**) é me permitir assistir os jogos do Inter campeão de tudo.” (grifo nosso)

¹⁵⁶ OLIVEIRA, Nelson. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35549.shtml>. Acesso realizado em: 20 out. 2008.

¹⁵⁷ OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90 – os transgressores*. Op. cit., p 9.

transgressão. Em contrapartida emprestou valor negativo a palavras como tradição e conservação. Ninguém é muito afeito a ser chamado de tradicionalista ou conservador no campo literário, mas ao contrário, acha magnífico ser denominado um transgressor¹⁵⁸.

Em seguida, Nelson de Oliveira, sugere ao leitor que esse deixe de lado a carga valorativa negativa para conservador e positiva para transgressor, e que, se possível, comece a enxergar transgressor e conservador como forças equivalentes, ambas trazendo no bojo cargas igualmente positivas e negativas. Frisa com veemência o valor positivo-negativo para ambos e expõe uma pequena lista de escritores anteriores aos da geração 90, colocando-os dentro desse enquadramento transgressor/conservador. Entre os transgressores estão Sérgio Sant'Anna, Hilda Hilst e Márcia Denser, e entre os conservadores estão Lygia Fagundes Telles, Luiz Vilela e Milton Hatoum.

De um modo um tanto quanto equivocado, Nelson de Oliveira cria uma escala de valor (que ele sugere aos leitores que não o façam), emoldurando os escritores e suas obras entre conservadores e transgressores, isto é, não se posicionando como um intérprete das obras literárias em questão, mas sim como um legislador que tem o poder de decidir o que é ser transgressor e o que é ser conservador, sem, contudo, esclarecer exatamente o que ambos significam. Essa atitude de legislador, de quem dita leis é corroborada pela ideia que segue em seu discurso. Nelson disponibiliza uma lista fechada de livros que ele nomeia como a **Biblioteca Básica dos transgressores**. Um tanto curioso é que se trata de uma coleção, isto é, uma lista cerrada de nomes e obras de escritores que foram também por ele considerados transgressores. Observa-se que nessa lista, ou melhor, nessa Biblioteca Básica não consta

¹⁵⁸ A palavra 'transgressor' não foi utilizada pelo organizador das antologias levando-se em conta o que ela propõe enquanto um conceito. A transgressão, conceito discutido em profundidade por filósofos como Georges Bataille e Michel Foucault não tem nada a ver com a proposta de Nelson de Oliveira. Este a utiliza como um rótulo, um modismo, como mesmo sugere ao dizer que as pessoas acham muito bom serem chamadas de transgressoras. Agamben procura distender o pensamento de Foucault sobre o conceito de transgressão e discute o de profanação. Profanar significa tirar do templo algo lá colocado, trazendo-o de volta para o uso e para a propriedade dos seres humanos. Profanar pressupõe a existência do sagrado. Entretanto, profanar não permite que o uso antigo seja retomado em sua íntegra. Somente um novo uso é o que pode ser feito. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. Para Bataille, a transgressão coloca em evidência a fragilidade da razão diante da fissura e descontinuidade que é o ser. Assegurada pelos interditos, a transgressão é percebida pelo sexo e pela morte. Ela é a suspensão do interdito sem sua supressão, unindo princípios contrários, a lei e a violação, que coexistem em eterno espaço de disputa. C.f BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M, 1987.

nenhum nome de escritores ditos conservadores. Com isso, podemos deduzir que na biblioteca básica de um transgressor não cabem livros de conservadores, ainda que o valor de ambos seja equilibrado e equitativo. Conservadores, como Milton Hatoum, por exemplo, estão definitivamente fora dessa coleção¹⁵⁹.

Quanto aos escritores da geração 90 e seus perfis, podemos dizer que há um grupo, como o de Luis Ruffato, Fernando Bonassi, Bernardo Carvalho, Marçal Aquino, Amílcar Bettega Barbosa só a título de exemplo, mais voltado à escrita em jornais (resenhistas, críticos de arte na *Folha de São Paulo*, articulistas e outros), *blogs*, e também ao cinema, como roteiristas (Marçal de Aquino tem feito muitos trabalhos para o cinema). Número significativo deles também trabalha em universidades como professores de literatura, ministrantes em oficinas literárias.

Grande número de escritoras mulheres também tem aparecido nessa leva dos anos 90 e 00. Verônica Stigger, por exemplo, escritora gaúcha, estreou com seu livro de contos *O trágico e outras comédias* com uma editora portuguesa Angelus Novus em 2003, posteriormente ganhou uma edição brasileira, pela 7letras do Rio de Janeiro em 2004. Em 2007 lançou outro instigante livro de contos *Gran Cabaret Demenzial*. Assim como outros escritores dos anos 90, segue carreira como professora universitária. O próprio escritor Luis Ruffato organizou duas antologias de contos só com escritores do sexo feminino. São elas *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira e +30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*¹⁶⁰.

Andrea Del Fuego, escritora que faz parte da antologia organizada por Luis Ruffato, acima citada, nos conta em entrevista exclusiva (ver Anexo I) como

¹⁵⁹ Estamos tratando de coleção aqui em oposição à série segundo a visão do crítico Daniel Link. Coleção leva-nos a pensar em algo fechado, que faz parte de uma escala em que é possível valorar, legislar. A série não tem princípio classificatório, por isso pode agrupar elementos heterogêneos e, sobretudo, a série está regida pelo acaso e a coação. Se a modernidade do século XIX pode ser definida como uma máquina estatal geradora de coleções (museus, pinacotecas, parques botânicos, parques zoológicos), a modernidade do século XX opõe-se à coleção (e a lógica do princípio classificatório) pela via da série. Cf. LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

¹⁶⁰ Ambas as antologias publicadas pela editora Record em 2004 e 2005, respectivamente. O próprio Ruffato coloca no prefácio o que o levou a aceitar a empreitada de organizar essas antologias só com escritoras. A proposta se define como uma espécie de resgate de uma dívida para com as mulheres e a literatura. Campo que, como muitos outros, ficou unicamente sob o domínio do homem. Ruffato relembra-nos o evento ocorrido com a escritora Julia Lopes de Almeida e a Academia de Letras, em que seu nome constava entre o primeiro da lista para as quarenta cadeiras iniciais e quem acabou sentando-se foi o escritor português, naturalizado brasileiro, Filinto de Almeida. Luiz Ruffato participa da antologia de contos organizada por Nelson de Oliveira *Geração 90: manuscritos de computador*.

começou sua vida artística em uma produtora de filmes publicitários dirigidos pelo cineasta Walter Salles. A partir dessa experiência se deu conta de que podia criar alguma coisa, no início achava que era cinema, mas como a sétima arte é muito cara para bancar sozinha, Andréa foi encaminhando-se para escrita, muitas vezes como válvula de escape emocional. Andréa Del Fuego publicou vários contos em antologias e é autora dos livros de contos *Minto enquanto posso* (2004), *Engano seu* (2007).

Fato igualmente curioso é que escritores como Ferréz, Alberto Mussa, Eduardo Dum-Dum (Facão Central), Luis Alberto Mendes, André Du Rap, entre outros, conhecidos por fazerem parte da também denominada ‘literatura marginal’ não pertencem à geração 90, embora também tenham começado a publicar nos 90, argumento utilizado por Nelson de Oliveira para falar das antologias *Geração 90 – manuscritos de computador* e *Geração 90 - os transgressores* “esta é um antologia de prosadores – dos melhores contistas e romancistas surgidos na década de 90.”¹⁶¹

Vamos retomar aqui a definição de conceito dada por Deleuze e Guattari na seção 3.1 para definirmos certos parâmetros para o entendimento do conceito de geração 90.

Geração pode ter sido um conceito utilizado na literatura como um divisor de águas, ou melhor, como definição de tempos e estéticas. Ou no caso da “geração 90” como um rótulo que garantiu sucesso de venda.

Assim confirma Amílcar Bettega quando perguntado sobre a denominação de geração 90 dada por Nelson de Oliveira para as antologias anteriormente referidas. Essas antologias para Bettega são:

Uma forma de buscar um espaço no cenário literário brasileiro que esses escritores (que começaram a publicar nos anos 90) não tinham. A partir do lançamento dessa antologia e a repercussão que teve em torno desse tema “geração 90”, esses escritores passaram a existir no cenário das letras no Brasil. Foi uma tentativa importante e louvável, mas que não pode ser lida como uma tentativa de identificar uma linha estética própria dessa geração. *Nesse sentido, não há geração 90.* Nossa literatura é

¹⁶¹ OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90 – os transgressores*. Op. cit., p.9. Observamos que depois do sucesso das antologias *Geração 90*, lançadas entre 2001 e 2003, parece que esse organizador de antologias se dá conta da falta da escritura surgida nas periferias e lança *Cenas na favela – As melhores histórias da periferia brasileira* em 2007 pela Geração Editorial do Rio de Janeiro.

múltipla e variada, como é o Brasil.¹⁶²

De certa forma, pelo menos no que diz respeito às editoras e ao mercado literário, o rótulo utilizado pelo organizador das antologias referidas foi um sucesso. De fato, a geração 90 existe e passou a ser reconhecida como tal por inúmeros críticos e editores. Se a intenção era meramente mercadológica, o tiro foi certo, este fato é inegável. Além disso, atualmente, ao menos dentro da academia, existe certo reconhecimento da existência de um grupo de escritores conhecidos pelo nome de Geração 90.

Outra demanda relevante para a composição do perfil da geração 90 e que não pode deixar ser tratada aqui é a respeito das aulas práticas de literatura ou oficinas de escrita criativa. São aulas que conferem aos que delas participam o diploma de escritores. Trata-se de uma disciplina que ensina técnicas narrativas, um curso de criação literária com aulas sobre conto, roteiros, epopeias, etc.

Essas aulas já viraram história nos Estados Unidos e como nos conta o escritor Mark McGurl, autor do livro *The Program Era*, não é mais possível compreender a história da literatura norte-americana pós-guerra sem conhecer os programas universitários de escrita criativa.

O Brasil traceja um caminho bastante semelhante (modelo norte-americano). Hoje é difícil falar dos escritores dos anos 90 até o momento, sem falar nessas oficinas de criação literária. Muitos dos escritores que fazem parte do que vem sendo chamado de Geração 90 fizeram esse tipo de atividade (Cíntia Moscovich, Daniel Galera, Michel Laub), além dos que também se tornaram ministrantes desse tipo de disciplina como Cíntia Moscovich, Marcelino Freire entre outros.

No Rio Grande do Sul, a Pontifícia Universidade Católica – PUC-RS tem trabalhado com esse tipo de oficina há mais de vinte anos, e em 2006 abriu formalmente o curso de escrita criativa na graduação. Luiz Antônio Assis Brasil e Charles Kiefer, ambos escritores, fazem parte do quadro de professores dessa faculdade, que agora também conta com o curso de pós-graduação (mestrado) no tema.

¹⁶² (Grifo meu). Amílcar Bettega Barbosa em entrevista concedida por e-mail à Agnes Sanfelici. Ver anexo 7.2.

Conforme entrevista na *Folha de São Paulo*¹⁶³, Kiefer, que mantém uma das oficinas mais procuradas do país, com mais de 1200 alunos em lista de espera, diz que em relação à procura considerável nessa área, “a Internet é que está gerando a demanda enorme no Brasil. Todo mundo tem *blog*, todo mundo escreve, mas uma hora se dá conta de que precisa estudar, avançar” e Assis Brasil completa, “a formação do escritor inclui ler muito, conhecer a crítica e, podendo, fazer um curso de escrita.”

Contudo, o crítico Silviano Santiago, que também teve suas experiências nesse tema na PUC do Rio de Janeiro, afirma que as universidades brasileiras, ao contrário dos Estados Unidos, ainda não estão preparadas para diplomas de graduação em escrita, pois não há mercado para absorver esses profissionais.

De uma forma ou de outra, temos no horizonte literário um número bastante significativo de escritores mais ‘novos’ procedentes dessas oficinas, e nessa gigantesca árvore que é a literatura brasileira, uma boa parte da raiz, pelo menos no que se refere aos anos 90 em diante, pode ser identificada através desses escritores diplomados, isto é, como ex-alunos de oficinas de escrita criativa.

McGurl que defende esse programa na universidade afirma que através dele os jovens escritores ganham reconhecimento nesse tipo de atividade, pois ao sentarem-se para estudar escrita criativa, têm seus textos lidos pelos colegas, obtêm uma forma pequena de publicação, veem como as coisas funcionam e o que será exigido deles no mercado das letras. Além disso, completa comentando que na Era dos Programas é necessário pensar na ideia de “criatividade-programática” e superar a noção romântica de criatividade, de que esta vem de um lugar estranho e inexplicável e que o escritor, por sua vez, é aquele ser enigmático e solitário.

No entanto, na particularidade que trata do mercado editorial temos ao menos que admitir que a nossa realidade é muito diferente da dos Estados Unidos, e nesse ponto é difícil não concordar com Silviano Santiago quando afirma que não há mercado ‘ainda’ para absorver esses novos profissionais. O que em absolutamente nada diminui a virtude dessas oficinas, tanto melhor se pudermos ampliar o leque de escritores de qualidade. Assim como aumenta a

¹⁶³ Ver *Folha de São Paulo* – Caderno Mais! São Paulo, 16 de agosto de 2009, p.5.

demanda dessas oficinas, pode a realidade brasileira também mudar e aumentar a demanda editorial pela presença de escritores dispostos a publicar. Diante disso, um fato é inegável: a Internet modificou muitos modos de viver e não poderia ser diferente para com os escritores e para com o mercado editorial.

A seguir iremos transcrever parte de um texto do escritor Daniel Galera¹⁶⁴ escrito especialmente para Folha de São Paulo¹⁶⁵, narrando sua experiência como ex-aluno de uma oficina de escrita criativa:

Surpreendente, mas inevitável. Quando em algum momento de 1999, o professor Assis Brasil [que coordena oficinas de textos na PUC-RS] colocou nesses termos para seus alunos o desfecho ideal de todo conto, eu sabia exatamente do que ele estava falando. Sabia porque, aos vinte anos, já tinha lido centenas de contos., Mas eu sabia sem saber.Tinha a experiência, mas não a consciência da experiência. Sabe lá quanto tempo eu levaria para chegar sozinho a uma fórmula tão elegante para definir o instante em que o subtexto, tão essencial ao conto moderno, vem à tona. Talvez nunca chegasse. Foi esse tipo de coisa que a oficina de literatura do Assis me deu de bandeja.

Quando eu entrei na oficina, eu já escrevia contos e os divulgava na Internet, mas me considerava um diletante. Era um sujeito que só começava a suspeitar que a literatura talvez não fosse um interesse passageiro como outrora foram o violão, as histórias em quadrinhos e o *web design*.

Eu cursava publicidade e propaganda sem convicção nenhuma, e o futuro me parecia um shopping Center onde teria que passar a tarde a contragosto num domingo de chuva. Mas eu lia muito desde piá, e aquela coisa de escrever ficção estava ficando séria. Por isso me inscrevi na oficina.

Daniel Galera nos mostra como a oficina de escrita criativa - assim como Tchekhov, que o conto tem uma história aparente e um subtexto por trás e que cabe ao leitor desvendá-lo - não pode forjar talentos, mas, apenas, instrumentalizar a relação de um escritor com as narrativas que lê e escreve. Buscando fazer uma simples analogia Galera explica que a oficina de escrita seria como a história aparente de um conto, e o subtexto, isto é, a outra narrativa que a extrapola, é o aluno-escritor e suas experiências instrumentais.

¹⁶⁴ Daniel Galera nasceu em São Paulo em 1979, passou boa parte de sua vida em Porto Alegre. Publicou o volume de contos *Dentes Guardados* e o romance *Até o dia que o cão morreu* (2003) pela Editora do Mal e tem ainda mais dois romances publicados pela Companhia das Letras, *Mãos de cavalo* (2006) e *Cordilheira* (2008).

¹⁶⁵ GALERA, Daniel. "Relato de um escritor aprendiz". Caderno Mais! *Folha de São Paulo*. São Paulo 16 de agosto de 2009.

Nada pode garantir que ele conseguirá desvendar a parábola, isto é, a projeção de uma história em outra história, nem que ele de fato será reconhecido como um escritor.

3.3.1 *Blogs* e a ciberliteratura: escritores blogueiros

Yo tengo mi diario na red y lo hago público porque, precisamente, no tengo nada que decir.

Steven Rubio

[Home](#) [Artista](#) [Blog](#) [Fotos](#) [Fãs](#) [Artistas Favoritos](#) [Mensagens](#)

Os *blogs* ou “diários virtuais”, criados em agosto de 1999 pelo americano Evam Williams, eram de início uma espécie de diários públicos para os adolescentes divulgarem suas vidas pessoais na Internet. Atualmente, essa ferramenta acabou se transformando em uma nova forma de comunicação *online*. Os *blogs* ou *weblogs* são uma espécie de “diários virtuais”, em que as pessoas contam suas vidas, expõem fotos, *links*, apresentam suas leituras, escrevem contos, crônicas, poesias, etc. O conteúdo de um *blog* pode ser bastante abrangente, vai de acordo com a imaginação do autor. O *blog* nada mais é que uma página na Web atualizada frequentemente. Usar um *blog* é como mandar uma mensagem instantânea para toda a rede, trata-se de uma espécie de diário que todo mundo pode ler.

No que concerne à literatura, os *blogs* têm, de certa forma, ajudado a muitos escritores novos a serem conhecidos. Muitos começam a escrever na Internet, seus *blogs* vão ficando conhecidos até chegarem às editoras. O *blog* acabou se tornando um meio fácil de divulgação do trabalho literário desses jovens escritores.

Claro que devido à facilidade de hipervelocidade de transmissão que um *blog* possuiu, aliado ao baixo custo de produção e a autonomia de veiculação, muita coisa pouco interessante acabada aparecendo. E como se trata de Internet, cabe ao leitor saber fazer uma filtragem, uma boa seleção, para não ficar exposto excessivamente a uma enorme quantidade de ‘lixo’.

Pierre Lévy levanta uma questão muito importante em *Cibercultura*¹⁶⁶ sobre a utilização das mídias virtuais. Segundo ele, devido ao aspecto participativo, socializante, descompartmentalizado, emancipador dessas mídias, essas podem ser uma faca de dois gumes, ou melhor, constituírem um dos melhores remédios para o ritmo desestabilizante, por vezes excludente, da mutação técnica, e também um amargo veneno. Como argumenta o autor utilizando a palavra grega “pharmakon”, que significa ao mesmo tempo remédio e veneno. O uso das mídias favorece a cibercultura e o desenvolvimento da inteligência coletiva e “é ao mesmo tempo um *veneno* para aqueles que dela não participam (e ninguém pode participar completamente dela, de tão vasta e multiforme que é) e um *remédio* para aqueles que mergulham em seus turbilhões e conseguem controlar a própria deriva no meio de suas correntes.”¹⁶⁷

Maurice Blanchot em um ensaio denominado “O diário íntimo e a narrativa”¹⁶⁸, diferencia essas duas categorias e afirma que:

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é o seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a a regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. O que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita. (...) O interesse do diário é a insignificância. Essa é a sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa ação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do desespero de não ter nada a dizer.

¹⁶⁶ LÉVY, Pierre. “As tecnologias têm um impacto?” In: *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 21-30.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem*, p.30. (grifo do autor)

¹⁶⁸ BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270 e 273.

Para esse ensaísta a narrativa é o lugar da imantação e trata de coisas que não podem ser submetidas à verificação, nem podem ser objeto de uma constatação ou um relato. Assumindo tais pressupostos, e obviamente sabendo que Blanchot não estava pensando em diários íntimos com o formato de *blogs*, somos obrigados a rever algumas questões do ponto de vista dos *blogs* enquanto diários íntimos.

Os *blogs* seriam como uma exibição da intimidade na Internet que estimulam a “hipertrofia do eu”. Na atmosfera contemporânea aparece enaltecido o desejo de ser diferente e reconhecido. Os *blogs* a cada dia aumentam mais e mais em números de usuários. O conteúdo desses *blogs* varia em uma gama infinita de assuntos, segundo o interesse de seu autor, são expostos desde fotografias de casamentos, viagens, comentários pessoais, ficção, apresentação de eventos culturais, festas, até coisas como relatório-diário de cura de uma doença, estado de saúde, etc. Essa extrema exposição de conteúdos íntimos nas vitrines globais da rede acaba se engendrando nos caminhos das narrativas ficcionais, sobretudo nas desses escritores mais jovens e plugados. Do mesmo modo que esse novo universo influi na criação dos “novos modos de ser”, estimulando a configuração de certas formas de ser em detrimento de outras, vê-se na estrutura das narrativas dos anos 90 em diante, pontos que coadunam com essas transformações.¹⁶⁹

Há na escritura dessas narrativas do ego em *blogs* componentes híbridos que se entrelaçam em formas que procuram uma espécie de ‘salvamento’ para esses tempos de extremada solidão, o que, por sua vez, acabam reafirmado-a. Escreve-se, e por esse viés procura-se uma garantia, como dizia Blanchot ao tratar do diário íntimo, para salvar o vazio das horas e dos dias, e na ilusão da escrita adquirem-se recursos para reafirmar a vida e garantir-se contra o monstro maior que aterroriza com seus enormes tentáculos de isolamento, de solidão e de exílio. No caso dos *blogs* cria-se uma cadeia ilusória de que não se

¹⁶⁹ Para essa discussão ver o livro *La intimidad como espectáculo* de Paula Sibilia. A autora fala da hipertrofia do eu, colocamos a questão mais como uma hipertrofia do ego, uma vez que nosso entender não é a subjetividade que está sendo exposta. O que parece estar em jogo é uma super exposição de egos. O sujeito é a essência da subjetividade humana, o que se vê nesses espaços internautas parece mais o simulacro do sujeito que o sujeito propriamente dito, o ego em detrimento do sujeito e da subjetividade. Cf. SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

está mais só, pois se está na vitrine, faz-se parte de alguma comunidade qualquer. Cria-se a ilusão de algum pertencimento, de ser visto dentro de algum grupo, do fazer parte de alguma comunidade, como a do Orkut, por exemplo.

Os ‘autores’ dos *blogs* produzem obras em que as personagens únicas são: o eu, ou melhor, o ego. O que se cria e recria nesses espaços em velocidade de bits é a própria personalidade. Vive-se em um mercado aberto de personalidades, no qual a imagem pessoal é a principal moeda de câmbio. Nesse império das subjetividades (egocentrismos), só se é na medida em que se mostra, isto é, cada um é apenas o que mostra de si mesmo. O que de certa forma só assevera o que Guy Debord expôs com muita ciência e clareza: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.”¹⁷⁰ Sendo assim, os *blogs* com seu caráter autobiográfico seriam o representante de umas das formas mais idôneas do espetáculo.

Para Charles Kiefer em suas “Duas notas sobre os *blogs*”, “o *blog* é a objetivação de uma nova subjetividade, que em sua protoforma se assemelha à parte desprezível de uma civilização de *voyerista*, e como tudo que ainda é pouco conhecido, marginal e não integrado à sociedade traz muita desconfiança.”¹⁷¹ Ao seu modo de ver, os *blogs* aos poucos se tornarão reconhecidamente arte e “poderão vir a ser a mais autêntica forma de expressão artística do século XXI”.¹⁷²

A escritora Andréa del Fuego em entrevista concedida por email conta como começou a “brincar” com o *blog* (ver Anexo 7.1). De acordo com a escritora “o alcance do *blog* é imensurável, assim como o perfil da audiência, pois raros são os leitores que se apresentam (...)”. E comenta sobre a contribuição do *blog* em sua carreira artística: “Não sou uma autora conhecida, nesse caso, o *blog* é uma referência na grande rede de informações, ele é fundamental para que eu seja encontrada. Já que meus livros não têm tanta penetração.”

Em oposição aos dois escritores acima citados, o amazonense Milton Hatoum, ganhador de vários prêmios em literatura, como o Jabuti, com seus

¹⁷⁰ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, tese 4, p.14.

¹⁷¹ KIEFER, Charles. “Duas notas sobre os *blogs*”. Disponível em: www.confrariadovento.com/revista/numero1/kiefer01.htm. Acesso realizado em: 08 jul. 2008.

¹⁷² Idem.

livros traduzidos em vários idiomas, se diz um tanto cético com relação à exposição midiática. Em reportagem publicada no caderno Ilustrada na Folha de São Paulo¹⁷³ ele sustenta o seguinte: “O que afirma um escritor é o texto e a relação que estabelece com o leitor.” Faz uma crítica à superexposição dos jovens autores nacionais que estão às voltas com *blogs* e procuram o tempo todo estar na mídia. “Os novatos têm de se concentrar na leitura, em aprender a elaborar uma escrita de qualidade. Sair por aí exibindo-se e achando que assim vai se afirmar não funciona.” E acrescenta que não considera literatura a produção blogueira. “São diários, como os diários debutantes que havia antigamente.”

Clara Averbuck¹⁷⁴, conhecida escritora blogueira criadora do *blog* “Brasileira!Preta”, encontrou enorme repercussão para seus textos nesse meio. Segundo a jovem escritora, o que está em jogo na discussão sobre *blogs* não é a escrita ‘literária’, e sim uma nova forma de edição que busca eliminar ‘intermediários’:

Existem livros de contos. De poesia. Por que não uma coletânea de textos publicados em um blog? Afinal, como estou cansada de dizer mas continuo repetindo porque nunca param de perguntar, blog é apenas um meio de publicação para o que quer que o autor, dono e soberano do blog, queira escrever. Receita de bolo, resenha de disco, resmungos mal-amados, histórias, realidades, mentiras. No caso do meu livro, só não tem receita de bolo. Um livro, uma coletânea de um blog, que é apenas um meio de publicação para que os escritores não precisem de intermediários entre ele e os leitores. Não existe literatura de blog, só blog como meio de publicação para escritores e seus textos. Que podem perfeitamente ser publicados também em livros.¹⁷⁵

¹⁷³ Sylvia Colombo. Contra o Regionalismo. Caderno Ilustrada, *Folha de São Paulo* 14 de fevereiro de 2009.

¹⁷⁴ Clara Averbuck nasceu em Porto Alegre e começou sua trajetória como escritora publicando seus trabalhos na Internet. Em 2001 tornou-se colunista da revista Não-til, revista digital da Casa de Cinema de Porto Alegre. Publicou *Máquina de Pinboll* (2002), *Das coisas esquecidas atrás da estante* (2003) e *Vida de gato* (2004).

¹⁷⁵ AVERBUCK, Clara *apud* RESENDE, Beatriz in: *Expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Biblioteca Nacional, 2008, p. 26. Conferir o *blog* “Brasileira!Preta” de Clara Averbuck em <http://brazileirapreta.blogspot.com>. Acesso em : 01 mar. 2009. O filme brasileiro “Nome próprio”, lançado em 2008, ganhador do prêmio de melhor direção de arte no festival de Gramado, dirigido por Murilo Salles, é baseado na obra *Máquina de pinball* de Clara Averbuck. O filme ‘brinca’ com essa questão da hipertrofia do eu, do “umbiguismo”, de como as pessoas se ficcionalizam, do que se posta em um *blog* e o que se vive e se é realmente. O filme “Nome próprio” também foi lançado através de um *blog*.

Na página de abertura de “Brasileira!Preta” lemos nas palavras da autora, Clara Averbuck , qual é a linha de frente de seu blog:

Aqui você poderá me ver usando “eu” quantas vezes por parágrafo bem entender, sendo macho pra caralho, sendo guei pra caralho, abusando de piadas internas, não dormindo, utilizando caps indiscriminadamente, praguejando, me referindo a mim mesma na terceira pessoa, morrendo de dor, afofando o joo, rindo da minha própria desgraça, e achando tudo ótimo. Três vivas para o umbiguismo.”

Outro blog também de sua autoria diz assim:

“Saturday, October 25, 2008

ADEUS LOUNGE

blog é uma merda. se você não escreve no blog, te mandam emails reclamando do abandono. se está se sentindo mal e escreve no blog, te escrevem reclamando que você reclamou. se você está feliz e escreve no blog, te acusam de só falar de si mesmo. se você cansou de ficar reclamando e ficando feliz publicamente porque causa muito furor e foi trabalhar, dizem que você está negligenciando seus importantíssimos leitores. então você publica um trecho de seu novo livro no blog e ele VIRA UM LIVRO DE BLOG. se você escreveu uma crônica e publicou no blog, ela vira um TEXTO DE BLOG. se você escreve um conto ficcional, ele vira um FATO CUSPIDO E NARRADO EM UM BLOG. depois ainda perguntam por que eu canso. mas aí fico com uma saudadinha de poder publicar a qualquer momento e faço um blog qualquer escondido. leva um tempo até descobrirem e é legal. depois, quando descobrem e começam a achar que o meu email é um SAC, é hora de acabar.

ano que vem tem livro novo,
talvez dois:

eu quero ser eu (cosac naify)

e

o livro dos homens (male mal comecei mas já quero me afundar nele)
tem o email e telefone da flávia, minha assessora, na parte de imprensa pra quem precisar.
vou trabalhar porque a relação custo/benefício nesse negózi blog tá boa não.
então um beijo,
um abraço,
dia desses eu volto.
+ R . I . P. +

Labels: [chega](#)

at [7:32 PM](#)  ¹⁷⁶

¹⁷⁶ AVERBUCK, Clarah. <http://adioslounge.blogspot.com/> Acesso em: 05 set. 2009.

Interessante as observações que Clara Averbuck faz nesses fragmentos de seu *blog*. Ela diz que tudo o que escreve no *blog*, mesmo que seja um pedaço do livro que pretende lançar, vira imediatamente livro de *blog*, e esse fato, de acordo com ela a incomoda bastante e acaba tornando o *blog* algo bastante cansativo. No entanto ela logo volta a ele, pois sente vontade de publicar.

Os *blogs* como sabiamente colocou Pierry Lévy podem ser “pharmakon”, veneno e remédio. Podemos visualizar a partir de fragmentos do *blog* de Cecília Gianetti¹⁷⁷, alguns incursos literários da escritora blogueira a mostrar como esses podem ser estruturados:

“Domingo, Outubro 28, 2007

SP

Abri "Malagueta, Perus e Bacanaço" numa página qualquer e:

Era um domingo.

Dia claro, intenso, desses dias de outubro. Um sol...

Desses dias de São Paulo, que ninguém precisa dizer que é domingo. - João Antonio.

escrito às [6:04 PM](#) por [giannetti](#)

FOTOS

Assim que reclamei do post que não conseguia apagar, ele desapareceu. Traquinagi.

Minha geek master e amiga exilada em São Paulo [Helena Nacinovic](#) tem fotos do meu lançamento em SP, clicadas por ela numa câmera poderosa. As minhas, feitas numa câmera indigente que eu amo, mas insisto em esquecer em todo lugar onde vou, foi novamente resgatada e acabou indo parar, por algum motivo, na redação da revista Trip. Hmmm.

escrito às [2:23 AM](#) por [giannetti](#)

ALTERIDADE E AUTORIDADE

"Não sou eu quem descrevo.

Eu sou a tela." - [Pessoa](#).

¹⁷⁷GIANNETTI, Cecília. http://www.escrevescreve.blogger.com.br/2007_10_01_archive.html
Acesso em: 07 set. 2009.

escrito às [12:03 AM](#) por [giannetti](#)

Sábado, Outubro 27, 2007

PROVAÇÕES

Um sábado com algumas delas, pra quem precisa sentar o rabo e escrever. Como o sol convidativo que apareceu lá fora pra enxugar a lama da chuvarada que - como é tradição há décadas - bota o Rio de Janeiro pra descer a ladeira (mais ainda). Eu sabia que ele ia sumir antes do fim da tarde; e sumiu. Menos uma provação. Mas uma sujeita que acaba de se mudar para o apartamento abaixo do meu decidiu que sábado era um bom dia para furar o teto e colocar persianas novas. A furadeira, sem dúvida, estava trabalhando bem embaixo da mesa onde fica meu computador. A sala inteira tremia. O barulho chegava a cobrir as vozes que sobem do bar da esquina, um feito e tanto.

O incômodo resistiu mais que o sol. Aparentemente furar o teto (meu chão) é tarefa demorada. E a mulher parecia se dedicar a ela com sadismo. Um dentista escavando um canal. Um canal abaixo dos meus pés. Meu apartamento deve ter agora um daqueles recortes redondos que se fazem em desenhos animados ou nos filmes do Inspetor Clouseau, e a qualquer momento o chão cederá sob este exato recorte. Escoarei pelo buraco com computador e tudo ao apartamento de baixo. Espero aterrissar sobre a cabeça da nova moradora do prédio.

Por outro lado, tentei apagar o post das fotos. Pensei melhor e decidi que o Flickr é o lugar apropriado para imagens de lançamentos etc. Mas não consegui apagá-lo. Nem no Firefox nem no Explorer. O post nem aparece entre os editáveis do Blogger.com. Botton line is: quero tirar as fotos do post abaixo e não tenho como. Porque o post abaixo, segundo me mostra a tela de edição do Blogger.com, não existe. Isso deve parecer fascinante para vocês, feito um episódio de *Lost*. Um mistério incrível, assim como as intenções da cocoroca do apartamento abaixo. Persianas... *really?*

escrito às [11:46 PM](#) por [giannetti](#)

Quinta-feira, Outubro 18, 2007

LANÇAMENTO

Nesta quinta-feira, 18, lanço *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, às 20h, em São Paulo, na Merceria São Pedro (ver convite abaixo). Meu desejo é que vá todo mundo. Mas se apenas a minha turma de São Paulo comparecer, fico feliz.

escrito às [3:05 AM](#) por [giannetti](#)

Terça-feira, Outubro 16, 2007

LANÇAMENTO EM SÃO PAULO

A editora Agir e a Mercearia São Pedro convidam para o coquetel de lançamento do livro

Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi

de Cecilia Giannetti

Quinta-feira, 18 de outubro de 2007, 20h

MERCEARIA SÃO PEDRO
Rua Rodésia, 34
Vila Madalena – São Paulo
Tel. (11) 3815-7200

A história de uma repórter de TV que, após presenciar uma cena de violência extrema, entra em uma vertigem alucinatória, vendo o mundo ao seu redor como se o desconhecesse. Um Rio de Janeiro virado pelo avesso é o cenário do romance, escrito em linguagem que vai do lírico ao cruel.



A
AGIR

escrito às [10:38 PM](#) por [giannetti](#) “

Em entrevista concedida a Ramon Mello a escritora Paloma Vidal fala da sua relação com o *blog*. Para essa escritora, autora dos dois *blogs* ‘Escritos Geográficos’ e ‘Quem tem asas’ estes são:

[..] uma ótima experiência. Encerrei o meu primeiro *blog* porque não tive mais nada para dizer. O *blog* é um diário aberto, trabalhamos com o biográfico e o ficcional. É um meio eficaz para exercitar a escrita.¹⁷⁸

¹⁷⁸VIDAL, Paloma.

http://www.click21.mypage.com.br/MyBlog/visualiza_blog.asp?site=clickinversos.myblog.com.br&primpost=a1Uh84Kxw68uc84r04VI882313216IRYHH3H0PF&inframe=T Acesso em: 07 set. 2009. Paloma Vidal é autora de dois livros de contos: *A duas mãos* (2003) e *Mais ao sul* (2008), nascida na Argentina e erradica no Brasil desde criança, essa autora desenvolve em seus contos desterritorialização narrativa, isto é, está em aberto em suas narrativas personagens que transitam nas grandes cidades sem nenhum tipo de referência. A cidade poderia ser qualquer grande cidade e nesses lugares aparecem a condição do exílio que atravessa o homem. Na parte IV iremos tratar da temática do exílio, tema reconhecido com significativa recorrência nas narrativas do presente.

Foram retirados alguns fragmentos de *blogs* de escritores os quais fazem parte da ‘geração 90’, com a intenção de mostrarmos o que há em comum nesse meio virtual muito utilizado por eles. Em geral, esses escritores blogueiros utilizam essa ferramenta como meio de divulgação e publicação de seus trabalhos, compartilhando convites para lançamento de livros, participações em saraus, etc, disponibilizando os seus próprios livros, como é caso de Daniel Galera no seu *blog* Rancho Carne, Andréa Del Fuego, entre vários outros. Além disso, como mesmo afirma Paloma Vidal, o *blog* trata-se de um ótimo ambiente para exercitar a escrita. *Excrita?*

A Internet pode ser um lugar interessante para se pensar a escritura e a *excrita*. Essa última, ao tomarmos o prefixo *ex* – ser para fora. *Ex-*istir, *ex-*ílio. *Ex* como a impropriedade do próprio, como a impossibilidade da apropriação. A partir desse ponto podemos refletir a respeito da Internet e seus *blogs*, essa rede infinita que se caracteriza exatamente pela impropriedade do próprio, pela impossibilidade da apropriação.

A escritura é o inacabamento da *excritura*. A *excritura* toma o sentido para fora e a escritura é a máscara de um não-saber. A escritura finge um saber do qual tenta se apropriar através do texto, ou seja, o que realmente acontece está fora do texto, não pertence a ele, e tudo o que está escrito é o retiro infinito do sentido pelo qual a existência *excreve*. A *excrita* nunca se fecha em sentido, assim como a Internet cujo sentido está sempre em suspensão, a única presença que se tem é a de uma significação, de algo que só pode ser entendido como provisório, como um possível. Pensando exatamente no que são os *blogs* podemos dizer que talvez eles possam ser um desenho na rede em que é possível se configurar uma relação com o fora, assim como o é a escrita, ou seja, um modo de grafar a relação com o fora.

O que se vê estabelecido através dos *blogs* desses escritores blogueiros é uma íntima relação de ‘comunidade das letras’, que muitos fazem questão de manter e expor para o seu público leitor e curiosos. Trocam comentários a respeito das obras uns dos outros, ajudam a divulgar os trabalhos de ‘colegas’. Fazem papel de críticos e de editores, não precisando de mediadores para exposição de suas obras. No *blog* da escritora Ana Paula Maia, apenas para exemplificar, é possível ler não só as narrativas que ela expõe, mas também as

resenhas críticas que aparecem logo ao lado das narrativas. A escritora Ivana Arruda Leite mantém em seu *blog* uma conversa franca e direta com seu público leitor. Faz questão de sempre responder os comentários de seus leitores.

Beatriz Resende, pesquisadora do PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) expõe com muita propriedade sobre as novas peculiaridades da literatura contemporânea brasileira e a Internet, apontando para o fenômeno que ela denomina de “ruptura com o suporte”. A crítica nos mostra que essas rupturas já ocorreram nas artes plásticas com o suporte da tela, papel e outros materiais para dar lugar a experiências com o provisório. No teatro o mesmo se deu com o palco, a seguir com o próprio edifício em que se encenam as peças, também com a noção de texto dramaturgico e, por fim, com a ideia fundamental de conflito como base da ação. Na literatura, ainda de acordo com a crítica, as coisas não são diferentes, e a ruptura do suporte se dá com o papel, o que por sua vez precisa ser a condição básica para sua existência.

As novas tecnologias em sua rede de dimensões globais – a Internet – trouxeram novas formas de registro da escrita. Os diversos usos da Internet modificaram a escrita em suas formas de transmissão mais antigas e canônicas: a carta foi substituída pelo e-mail, o diário íntimo pelo *blog*, sem contar com as redes de transmissão imediata como o Messenger.

Com todos esses recursos altamente ágeis, vários autores que desejam publicar seus textos passam a usar essas ferramentas em longa escala, fazendo seus trabalhos circularem numa facilidade e velocidade ‘estonteantes’. Além dos *blogs*, que servem como prática de escritura com possibilidade de comentários imediatos, colaborações e críticas, novos sites surgem com custos baixíssimo no lugar de revistas e suplementos literários.

A geração 90, não apenas no que concerne a escritores, é responsável pela insurgência de uma imensidão de *sites*, *blogs*, *fotologs*, comunidades como a do Orkut – sendo todo esse aparato, ferramentas que silenciosamente vão alterando toda uma estrutura social e do mercado editorial. Só no ano de 2003, segundo o estudo “O estado da Blogosfera” de David Sifry publicado em agosto de 2006 no site Techrorati¹⁷⁹, a cada um segundo é criado um *blog* na rede, isto significa

¹⁷⁹ SIFRY, David. “O estado da Blogosfera”. In <http://www.sifry.com/alerts/archives/000436.html>
Acesso em 20 jul. 2009.

175 mil *blogs* criados diariamente, totalizando 50 milhões de *blogs* perfazendo a esfera ciber. Dois por cento dos *post* são em língua portuguesa.

O uso de uma linguagem querendo ser antropofágica manifestada na escrita, preenche, ou melhor, avança em direção a uma nova relação do sujeito (ou do mascaramento do sujeito) com a sua própria escritura. Dessa relação surgem conversas escritas como:

- ai ai ai pois eh, moh sorte.
- naum skenta, naum. Eu lah tava moh maus.
- faze oq – huahuahuahuahua

A escrita, a relação do escritor com a sua escritura, do escritor com o editor, das editoras e o mercado editorial foram diversamente alteradas por causa da Internet. Esta acabou por se identificar com a famosa “Caixa de Pandora” do nosso século – textos, sons, imagens, hibridizam-se em uma lógica digital, provocando uma inquietante e instigante reviravolta na supremacia da escrita.

PARTE IV

Narrativas curtas brasileiras: suturas/fissuras

4.1 O que permanece - suturas

Cada pessoa é uma harmonia de solidão.

Cíntia Moscovich

Muitos dos escritores do presente, os quais se têm reconhecido como pertencentes ao que se intitulou por ‘geração 90’, continuam mantendo, no que se refere à criação de narrativas curtas, contos, muitos dos aspectos vistos nos capítulos I e II sobre a teoria do conto e suas vertentes no Brasil. Suturam no sentido de manterem o que há de melhor na contística brasileira.

Cíntia Moscovich¹⁸⁰ pode nos servir como um bom exemplo do que queremos mostrar e argumentar. Em várias de suas narrativas nos deparamos com a noção de *efeito único* proposta por Poe, o relato visível e o relato que extrapola a história que vem sendo contada, a história que deve ser decifrada pelo leitor, como propõe Tcheckov, ou mesmo a noção de intensidade e tensão trabalhadas por Cortázar.

Em “o telhado e o violinista”¹⁸¹, primeiro conto que compõe a *Arquitetura do Arco-íris*, a narradora, na época em que se passa a história que ela vai nos contar, era apenas de uma menina de nove anos de idade, e que na brisa de sua infância desperta aos solavancos para o ‘peso’ da judeidade. Aos solavancos, porque no meio de uma brincadeira de bonecas Suzi, sua amiga Paula, desgostosa

¹⁸⁰ Cíntia Moscovich nascida em Porto Alegre, além de escritora é jornalista, mestre em Teoria Literária e ministrante em oficinas literárias. Tem vários livros de contos publicados *Reino das cebolas* (1996), *Anotações durante o incêndio* (1998), *Arquitetura do arco-íris* (2004), além de participar de várias antologias do Brasil e exterior.

¹⁸¹ MOSCOVICH, Cíntia. “O telhado e o violinista”. In: *A arquitetura do arco-íris*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 15-36. Com relação ao título desse conto, Cíntia está claramente fazendo uma referência ao livro de literatura ídiche, *Tevie, o Leiteiro* de Scholem Aleichem, famoso por sua versão na comédia musical intitulada *O violinista no telhado*. Cf. VALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Perspectiva:FAPESP, 2003.

de alguma coisa, estufa o peito cheia de um ódio ancestral e berra impositiva: “Judia suja!”¹⁸²

Em várias narrativas de Cíntia Moscovich a questão da judeidade está presente, seja abertamente, seja veladamente, como em Clarice Lispector. Clarice, numa entrevista dada a Edilberto Coutinho, mostra desejo de se desvencilhar do judaísmo. Assim ela diz:

Sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser, porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa, para os judeus? Eu, enfim, sou brasileira, pronto e ponto.¹⁸³

Como é possível deduzir a partir da fala acima, Clarice procurava apagar a sua condição de judia. Poderia dizer sou brasileira judia, contudo preferiu ser apenas brasileira e pronto e ponto. Já Cíntia, abre a *Arquitetura do Arco-íris*, com “o telhado e o violinista”, e aparecem as lembranças de uma menina que se deu conta da sua condição de judia, por vias um tanto quanto dolorosas. Ao dar-se conta de que era judia, junto a isso veio a “sujeira”. Em seus ombros infantis, na flor de sua inocência, o desafio de enfrentar a diferença e a discriminação.

Em decorrência desse acontecimento, a menina em estado de choque, volta chorando para casa e encosta a cabeça no colo de sua avó para contar que foi chamada de “judia suja”. A avó dispara um impropério em ídiche e fala devagar para que a neta compreenda bem “Você é a menina mais limpa do planeta. Ela que é uma *mischigne*. Entendeu?”¹⁸⁴

Nada aleatório o fato de que a primeira parte desse livro de contos tenha sido denominada “a dispersão da luz: o arco-celeste”. A dispersão da luz: as primeiras descobertas de uma menina. O arco-celeste de Deus, segundo a religião judaica, são os sinais de Deus para o homem, sinal de fidelidade do Eterno para com os homens, promessa de não enviar mais destruição para terra através das águas (Dilúvio) – faz referência à aliança de Deus com Noé.

Atravessada pelo arco celeste, cumpre-se o destino da pequena menina judia. Esta terminantemente proibida de voltar a falar com a garota que a havia

¹⁸² Idem, p.15.

¹⁸³ LISPECTOR, Clarice *apud* VALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003, p. XXVI.

¹⁸⁴ MOSCOVICH, Cíntia. *A arquitetura do arco-íris*. Op. cit, p.18.

chamado de “judia suja”. “Daqui por diante, que nenhum de nós volte a falar com aquela mocinha anti-semita”¹⁸⁵, afirma o pai. Toda a história do horror ancestral lembrada em reunião familiar: o ódio, as perseguições, os mortos, os exilados, famílias e famílias arrasadas pelos *pogroms*.¹⁸⁶

Mas a vida começava no dia seguinte, como costumava falar o pai em italiano, situação um tanto estranha para a menina, por ser seu pai um descendente de judeus russos. E dias melhores vieram, aproximava-se a data do Yom Kippur¹⁸⁷, e como de costume a avó da menina tratava de cuidar dos preparativos para tal evento. Uma galinha sempre integrava esse ritual, pois era ela servida como prato principal da festa. Contudo nessa data, ao menos uma vez, nenhuma galinha foi servida no jantar, pois a menina decidida impediu seu sacrifício, e Hortência, a galinha, vira membro muito querido da família. Hortência certa feita teve um pintinho, lindo, o Fúlvio, todo amarelinho, que virou fenômeno de visitação de toda vizinhança. Até de Paula, a anti-semita. Que num cínico pedido de desculpas, bate à porta da menina solicitando uma visita ao pinto.

Dá-se o trágico desfecho, a anti-semita em seu rasgo de maldade suprema acaba esmagando o miúdo pintinho Fúlvio diante dos olhares atônitos de todos os membros da família e da própria mãe-galinha, que mesmo bicando desesperadamente a garota má não consegue salvar seu filhote da morte. A família atônita diante do choque, do trauma.

Nesse instante o desenho arquitetônico do arco-íris salta aos olhos, aquilo que se encontra entre e escorrega na memória, sempre aticando a dor jamais esquecida, a perda, o insulto, e o presente aberto ao futuro, a filha e um mundo cheio de hostilidades que precisa ser descortinado. E volve à dispersão da luz.

Em Clarice e Cíntia a maestria em armar através da linguagem os momentos epifânicos, a mira no inominável, no que dificilmente pode ser determinado pela palavra e que, no entanto, emana dela em contínuo movimento.

¹⁸⁵ Idem, p.20.

¹⁸⁶ *Pogrom* quer dizer um ataque maciço e violento a pessoas, causando a destruição do seu ambiente. Historicamente esse termo tem sido usado como indicação de atos violentos em massa contra judeus e outra minorias étnicas da Europa.

¹⁸⁷ O Yom Kippur é o dia do perdão, isto é, quando Deus perdoa toda Israel. Esse dia, que culmina no décimo dia do mês de Elul, é o final de um processo iniciado para obtenção do perdão, um retorno ao bem. O dia de Yom Kippur é de jejum absoluto, nem mesmo água pode ser tomada. Após esse dia, comemora-se com muitas festividades e alegria o término do Yom Kipper.

Na segunda parte do livro, em *Espectro solar: o arco de Deus* chega-se à maturidade na “Queda do arco-íris”¹⁸⁸, à consciência da morte. O arco-íris é o caminho e mediação entre a terra e o céu, lugar de *passagem*.

Findada abruptamente a vida de seu amor, devido a um aneurisma cerebral, a narradora em “Queda do arco-íris” sai da dispersão da luz e submerge na sua noite. A noite compreende a ausência infinda de seu amor. Em prosa regada à poesia desenrola-se para conhecimento do leitor, a propriedade de um amor maduro entre uma jovem (a narradora) e seu professor. A narradora dá-se ao conhecimento desse amor para si própria através das “potências” da memória e da linguagem. Ela relembra (e ao lembrar está narrando) em detalhes como se deu esse encontro amoroso, tudo o que foi dito, o que foi deixado de dizer, o que não era preciso ser dito.

Através da palavra e da memória, a narradora encontra sentido para a sua experiência amorosa e para perda do ente amado, dá-lhe *arguo*, que significa originalmente ‘fazer brilhar, clarear, abrir um caminho para luz’¹⁸⁹. O espectro solar irrompe na queda do arco-íris e realiza-se o evento iluminante da palavra, o seu ter-lugar. É na morte que o *Daisen*¹⁹⁰ encontra a possibilidade mais própria de si, incondicionada. O ser é para morte, e o ser é linguagem - *a linguagem é a morte*.¹⁹¹ A segunda parte do livro que compõe a *arquitetura do arco-íris* é o lugar fluente do amadurecimento do *Daisen* que caminha para o que lhe é próprio (o seu fim), para o abismo que lhe separa da natureza - *a linguagem e a morte*¹⁹².

Depois de *O reino das cebolas* e *Anotações sobre o incêndio*, em *Arquitetura do arco-íris* Cíntia Moscovich demonstra o amadurecimento de sua escritura, espaço elaborado de reflexões, de movimentos internos refletidos na construção de suas personagens. Seus contos mantêm-se no formato da vertente intimista, aposta

¹⁸⁸ MOSCOVICH, Cíntia. “A queda do arco-íris”. Op. cit., p.97-112.

¹⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 92.

¹⁹⁰ *Daisen* quer dizer a presença, a existência, o *ser-aí*.

¹⁹¹ Giorgio Agamben relata um encontro que teve com sua amiga escritora Elsa Morante, com quem mantinha estreito laço de amizade. Elsa Morante dona de uma personalidade, segundo o autor, intensa e de “selvagem” seriedade, conservava peculiar relação com a linguagem, aproximando-a do trágico. O filósofo relembra que Elsa defendia a ideia de que a linguagem era uma pena da qual não havia fuga ou redenção possível, o que se evidencia quando Agamben comenta com ela sobre o fato de estar escrevendo um livro *A linguagem e a morte* e ela repete efusivamente “A linguagem é a morte! A linguagem é a morte! Cf. o ensaio de Carlos Eduardo Schmidt Capela “Categorias italianas” in: PUCHEU, Alberto (org) *Nove abraços no inapreensível – filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue: FAPERJ, 2008, p. 165-222.

¹⁹² Giorgio Agamben. *A linguagem e a morte*. Op. cit.

na revelação da subjetividade do material humano com o qual trabalha. Seus questionamentos se dão a partir das camadas íntimas e de difícil acesso para os seres humanos. Dor, amor, tristeza, alegria, preconceitos, diferenças, perdas, medos, paixão, morte, memória são os ricos substratos que povoam a subjetividade de suas personagens. A riqueza de sua literatura não está em buscar inovações, ou em abordar novos temas, ao contrário, a sua linguagem quer apenas deixar transparecer as questões mais antigas da existência, aquelas, inclusive, que a maturidade irá mostrar que jamais serão respondidas.

* * *

Amílcar Bettega Barbosa é autor de alguns livros de contos¹⁹³, participante da antologia *Geração 90: manuscritos de computador*, organizada por Nelson de Oliveira. Em *Deixe o quarto como está* ou *Estudos para a composição do cansaço*¹⁹⁴, Amílcar inspira-se na obra do norte-americano Raymond Carver (1938-88), considerado pela crítica como uma espécie de Tchekhov estadunidense. O título do livro de Amílcar, inspirado no de Carver, *Três rosas amarelas*, tem como epígrafe uma frase deste último “Deixe o quarto como está. Agora, está tudo pronto. Estamos prontos. Quer ir?” A partir dessa epígrafe o que se abre para o leitor é a inoperância de um mundo decadente em que nada parece possível de ser feito para se alterar o estado das coisas, daí o estudo para a composição do cansaço.

O que transparece nesses contos para além do mundo da inoperância é uma necessidade de aceitação das coisas como estão, que é preciso encontrar um modo de dar continuidade ao que se pressupõe estar fazendo *aqui*, nesse lugar, nessa existência incoerente e ilógica. Assim sendo, os recursos racionais de que o homem dispõe são absolutamente insuficientes para dar algum sentido ao que se vive – o mundo é estranho ao homem e o homem é estranho ao mundo. A tônica que é manifestada através das personagens incrédulas, desacreditadas e melancólicas é a do absurdo, e estas acabam por ser entregarem ao *non sense* do tempo e espaço que as rodeiam, e talvez, as norteiem.

¹⁹³ Amílcar Bettega Barbosa, escritor gaúcho, é autor dos livros de contos *Vôo do Trapezista* (1994), *Deixe o quarto como está* (2002) e *Os lados do círculo* (2004), este último vencedor do Prêmio Portugal Telecom em 2005.

¹⁹⁴ BARBOSA, Amílcar Bettega. *Deixe o quarto como está* ou *Um estudo para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

O primeiro conto “Auto-retrato” dá uma ideia de auto-revelação, e esse processo se dá através do narrador que vê a casa e as personagens dessa narrativa pelo lado de ‘fora’, de ‘cima’, como se estivesse com uma filmadora em mãos e pudesse ir mostrando as imagens (fatos/fotos) aos seus espectadores (leitores).

Se pensarmos em uma fotografia qualquer, o que vemos é uma imagem morta, criada por uma suspensão temporal. O mesmo ocorre nesse conto, efeito de sequências fotográficas é transmitido: duas personagens, uma mulher gorda que fica à beira da piscina petrificada tomando sol e o “homem-cão”, um guarda-costas que vive a espreitá-la, vigiando o espaço.

A noção de filmagem se dá quando aparecem duas crianças, do lado de fora do muro e resolvem invadir a casa. Só então a câmera é ligada, pois o narrador sugere que a câmera capta essa imagem e um filme começa a rodar em “rotação acelerada”¹⁹⁵. Os meninos cochicham entre si, mas o narrador sabe o que eles dizem “Os meninos se aproximam um do outro, conversam alguma coisa (todo som é deduzido, é óbvio)”¹⁹⁶. Assim que conseguem entrar no jardim da casa são imediatamente capturados pelo “homem-doberman”, que os segura pelo cangote e leva-os para perto da mulher gorda. De seu corpo quase múmia, estático parece escorrer uma lágrima quando vê as duas crianças.

Sem mexer o resto do corpo, a gorda espicha o braço, assume um ar compungido, e toca os nós dos dedos sob o queixo de cada um dos garotos, lentamente. Há alguma coisa no rosto dela difícil de identificar, mas que bem pode ser uma lágrima. O gesto cessa, e ela se põe outra vez estática.¹⁹⁷

O homem bate a cabeça de uma criança contra outra, levando-as ao desmaio. O mundo lúdico, leve, curioso e espontâneo, isto é, o mundo infantil é imobilizado pelo homem-doberman e pela mulher gorda, essa, ainda que deixe escorrer uma pequena lágrima ao ver as crianças, nada faz para deter a brutalidade do “cão de guarda”. E tudo se mantém estagnado como antes da entrada delas no jardim.

Em meio a climas esquisitos e personagens bizarras de *Deixe o quarto como está*, instaura-se o estranho como tentativa de lidar com os escassos recursos para compreensão do sentido da existência. Em uma época em que o descrédito nas

¹⁹⁵ Idem, p. 13.

¹⁹⁶ Idem, p.11.

¹⁹⁷ Idem, p.16.

ideologias, a falta de fé e a desesperança são as tônicas do cotidiano, o sem-sentido que perpassa todo o palpável do que tentamos significar atravessa os limites da linguagem como forma de expressão, e as personagens são mergulhadas em cenas insólitas e absurdas como a de uma casa que muda seus cômodos de lugar e um homem que vive a correr atrás de uma cabeça pelas peças da casa em movimento, ou ainda um homem que certo dia acorda com um crocodilo ao seu lado e esse passa a viver nas suas costas.

Amílcar Bettega Barbosa situa-se numa linhagem como a de Murilo Rubião, a do fantástico como alegoria. A partir da exploração de situações estranhas e insólitas busca-se um tom reflexivo crítico para os problemas da nossa sociedade atual e sua dispersão de valores. As personagens estranhas com as quais nos defrontamos nos contos de *Deixe o quarto como está* são espelhos do intenso processo de desumanização que vimos atravessando, de uma derrota frente a situações desesperadoras contra qual parece que nada pode ser feito, da sensação de imobilidade e encarceramento que o homem vive nas grandes cidades. Assim afirma Amílcar em entrevista ao fazer uma reflexão sobre os seus contos:

A impressão de claustrofobia dentro de um apartamento quarto-e-sala é a mesma quando nas ruas da metrópole e seus espigões perfilados. O trânsito louco, o bombardeio visual das placas de propaganda, o esmaecimento da afetividade, a solidão em meio à impessoalidade das multidões, ajudam a dar a idéia de encarceramento à vida na cidade. Há falta de horizontes na grande cidade, físicos ou figurados.¹⁹⁸

Na vida da grande cidade há violência exacerbada, há um número muito significativo de pessoas que vivem à margem do consumo tanto material quanto cultural. O que é possível de se verificar a partir de novos comportamentos percebidos é um crescente individualismo e suas formas de expressão: o cultivo das aparências e do dinheiro e o desejo de consumir indiscriminadamente. Em contrapartida também se vê o dismantelo do próprio projeto de humanidade, e o homem cada vez mais amedrontado e solitário – exilado.

¹⁹⁸ BARBOSA, Amílcar Bettega. Entrevista a Carlos Ortolan Miranda. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2725,1.shl>. Acesso em: 13 out. 2009.

Tanto Cíntia Moscovich como Amílcar Bettega Barbosa mantêm-se na tradição do conto literário. Cíntia se coloca em uma linha mais intimista, dando forma ao mundo interior de suas personagens e através delas busca ora suavizar ora confrontar o ser humano consigo mesmo, com seus medos, suas pequenas mortes, seus preconceitos, sua descrença, sua dispersão de valores e sua imensa solidão. Amílcar num estilo totalmente outro, em um modelo kafkiano, procura registrar em suas narrativas marcadas pelo clima opressivo e insólito um sentido para o que escapa, além de forçar uma reflexão sobre as angústias e o absurdo da condição humana.

É possível que esses contos queiram apontar para um retorno, isto é, para algo como um ir em busca da infância, o espaço em que ainda somos espontâneos em nossa capacidade de amar e jogar, de viver ao lado do estranho que somos, não o forçando fazer-se conhecido, simplesmente estando ao lado dele sem medo de ficar entre o dizível e o indizível, o que equivale a seguir nossa subjetividade, a liberdade e o respeito humano, o viver intensamente a cisão entre um poder-ser e um poder-não-ser. Para o filósofo Giorgio Agamben seria viver com o Gênio, o que

[...] significa, viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado com uma zona de não-conhecimento. [...] A intimidade com uma zona de não-conhecimento é uma prática mística cotidiana, na qual Eu, numa forma de esoterismo especial e alegre, assiste sorrindo ao próprio desmantelamento e, quer se trata da digestão do alimento, quer da iluminação da mente, é testemunha incrédulo, do incessante insucesso próprio. *Genius* é a nossa vida, enquanto não nos pertence.¹⁹⁹

Ou ainda, voltar-se à criança e à sua imensa capacidade de se identificar com o universo mágico. É nesse impulso pueril que nos jogamos na direção dos outros a fim de vasculharmos as emoções que em nós permaneceram incompreensíveis, apostando no milagre de que o outro, através do espelho que pode representar para nós, elucide nosso *pathos*. É através dos outros que buscamos uma maneira de nos relacionarmos com o nosso próprio Genius, relação tal que não conseguimos jamais alcançar sozinhos, e eis aí o nosso mais amargo remédio e o nosso mais doce veneno.

¹⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.18.

4.2 Rupturas – fissuras

Quando Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante de seus olhos.

Franz Kafka (A metamorfose)

Nas narrativas estudadas é possível verificar algumas rupturas/fissuras tanto no que diz respeito a aspectos formais quanto a estruturais. Tomamos a palavra fissura no sentido de rompimento/ruptura/fresta/fenda/sulco/corte, mas também de entrega, paixão, obsessão, loucura, devir. Essas fissuras (fissure) se dão não só no que se refere à estrutura da narrativa propriamente dita, mas também estão ligadas a movimentos que envolvem outros suportes, que não mais só o livro, mas a Internet e seus *blogs*, e também camadas da sociedade até então ‘excluídas’ das formas expressas da cultura, ou da alta cultura. Elas marcam ou demarcam novos limites, evidenciando a não autonomia do campo literário, isto é, apontando para um novo saber do discurso literário em que a política, a religião, a economia e formas não canônicas de saberes manifestam-se no horizonte do impossível, do fora, da narração. Detectamos um ‘movimento’ movediço da literatura para um modo de narrar ao qual estamos denominando de narrativas de teor testemunhal. Narrativas em primeira pessoa, advinda de vozes inaudíveis e pouco habituadas aos ambientes literários: presídios, favelas, submundos - locais fortemente marcados pela carência de substratos indispensáveis ao desenvolvimento humano.

Percebemos por outro lado, oposto ao forte narrador das narrativas de teor testemunhal, uma espécie de apagamento da voz do narrador em narrativas de outras naturezas, ou mais objetivamente, advinda de meios mais habituados com a leitura e a escrita. Também verificamos na estrutura dessas narrativas ‘movediças’

do presente, a forma e o conteúdo do rizoma.²⁰⁰ Sendo elas abertas, caleidoscópicas, trabalhadas por inúmeras ramificações que evidenciam agenciamentos e movimentos desterritorializantes e reterritorializantes.

4.2.1 Aspectos Formais

No decorrer das leituras dos contos dos anos 90, fomos observando e levantando um leque de aspectos relacionados diretamente ao formato das narrativas em questão. Dentre eles apontamos para aqueles procedimentos técnicos que no nosso entender foram os mais sensíveis a rupturas/fissuras, tais como o uso do espaço da folha de papel, o apagamento dos narradores dos anos 90, o uso da tecnologia e da ciência para a criação de personagens.

4.2.1.1 Diferentes usos do espaço da folha

Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo. Como el pobre ignorante del relato de Kafka, estamos ante la imagen como ante la ley: como ante el marco de una puerta abierta. Ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura – y no menciono al guardia – nos detiene: mirarla es desearla, es esperar, es estar ante el tiempo.

Georges Didi-Huberman

Os diferentes USOS do espaço da FOLHA EM BRANCO em COMPUTADORES apontam para novos formatos não só no que concerne ao preenchimento propriamente dito da folha, mas, inúmeras vezes, à própria estrutura da narrativa. Muitas vezes o MODO de preenchimento da folha pretende dar um FORMATO diferente, não usual às narrativas em questão. Na prática, o que aparece em jogo é uma materialização da GEOGRAFIA dessas narrativas, uma espécie de relação de dependência do modo narrativo e sua contraparte visual.

²⁰⁰ DELEUZE, Gilles & Guattari, Feliz. “O rizoma”. In: *Capitalismo e esquizofrenia*. Vol I. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1995.

Como exemplificado a seguir com um conto de Ronaldo Bressani do livro *10 presídios de bolso*²⁰¹.

como Flavinha pedira, pega firme naquelas ancas uma bola chutada no ângulo de um gol, vozes de malhadas em academia. Fê estaciona o carro em frente mulheres perguntando e aí conta como foi e uma dúzia ao prédio da namorada. E então uma violenta palmada de orelhas vermelhas - um momento infelizmente breve é desferida na nádega direita da Flavinha, que geme ainda mais. Lânguida, Flavinha vai se virando na cama Fê, enquanto Vavá irrompe subitamente pelas dobradiças gemendo e sorrindo - para daí o susto: Fê não está sobre de seu cu, aí Fê, seu animal - cada andar que Fê contava, mas lívido na entrada do quarto, observando o pau no elevador é uma estocada que o insolente pau do - um pouco sujo - de um sujeito de uniforme saindo do Instone arremete por dentro da bunda de Flavinha, aí eu elevador estaciona, ouvem-se vozes - que coisa, tinha Fê, vai, mais forte, assim, isso, me fode forte assim, eu que esquecer as chaves, a gente já estava na Imigrantes, sou sua putinha - tensa, ela tenta lembrar-se de todas as frases que leu na Nova. No momento em que Fê olha, Flavinha, só porque você não quis ir com a gente; aliviado, percebe no apartamento os aromas e sons mas quê isso, que são essas velas? Seu Vavá arfa, Fê combinados, seu Vavá sua, bufa e goza; Flavinha, arregala-se, Flavinha leva a mão ao ânus dolorido; os sentindo-se mais molhada, e também com um conhecido país entram no quarto. Então, observando ainda a incômodo, percebe que é o momento certo para gritar: inacreditável bunda que acabou de comer, seu Vavá cai Fêêê! - então há um momento confuso, em que surgem duro na cama. Direto para o país dos sonhos.



Verão, 2000.

Bressane joga com a cor em seus contos, distribui o papel dividindo-o em partes pretas e brancas, como se pretendesse, como hipótese, colocar em suas questões o preto no branco ou o branco no preto. Os contos também se dão por posições como divididos em colunas, ora simétricas, ora assimétricas, além de serem permeados por várias figuras, desenhos, ícones, sempre pelos entremeios das narrativas.

Desde o poeta Stéphane Mallarmé (1864-1895) e seu famoso poema “Um lance de dados”²⁰² (*Um Coup de Dés*) uma nova proposta de nova arte é lançada. A poesia concreta, por exemplo, teve como desafio tornar efetiva toda a proposta mallarmaica. Haroldo de Campos ensaiava em suas composições literárias os novos padrões visuais e sintáticos de “Um lance de dados”.

²⁰¹ BRESSANI, Ronaldo. *10 presídios de bolso*. São Paulo: Altane, 2001.

²⁰² CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Mallarmé denuncia através de sua arte toda a falácia e limitações da linguagem discursiva e dissemina um novo campo de relações e possibilidades no uso dessa mesma. A partir dessa ruptura mallarmaica, que diz respeito a toda uma problemática da modernidade, acabou convergindo-se toda uma gama de experiências, como a da música, da pintura, dos modernos meios de comunicação, dos mosaicos de jornal, das bulas de remédios, do cinema, das técnicas publicitárias, ocasionando o que temos tido a possibilidade de constatar na rede, nos *blogs* dos escritores contemporâneos, o que seja a superação do próprio suporte da literatura – o livro.

O avanço da paisagem tecnológica proporcionou de forma ainda mais intensa o que Mallarmé iniciou em seu “Lance de dados”, e a apropriação do que se conhece por montagem acabou aderindo-se de certa forma à estrutura da narrativa. Os procedimentos de montagens cinematográficas, transversais a todo um conjunto de domínios técnicos e estéticos, integraram-se caleidoscopicamente.

O caleidoscópio, conhecido objeto é uma espécie de ante-olho que possui no extremo que toca o olho um vidro lenticular, e no extremo oposto um vidro polido. Entre esse vidro polido há ainda um terceiro vidro onde é introduzido objetos de pequeno volume, como pedaços de telas de diferentes cores, conchas, pedras falsas. Esses objetos mesclam-se de infinitas maneiras sempre regulares e jamais parecidas, efeito que se deve a reunião de três vidros em formato triangular que dominam toda a extensão do tubo.

Este objeto pode ser compreendido como um paradigma, um modelo teórico da modernidade. Sob a variedade de infinitas formas e combinações, o caleidoscópio, segundo Walter Benjamin caracteriza a modernidade “lo moderno es también variado como los diferentes aspectos de um mismo caleidoscópio.”²⁰³ A Internet como o caleidoscópio deixa na linha do nosso horizonte as inúmeras versões das mais variadas possibilidades de montagens do texto literário. A técnica (*techné*) trabalhando e confundindo-se com a própria arte. Com isso, estamos dizendo que a técnica parece não ser mais apenas um recurso para a criação, ela tem se desenvolvido como a própria criação no sentido da arte.

²⁰³ BENJAMIM, Walter *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p.191.

4.2.1.2 Os narradores dos anos 90

Escrevo para apagar meu nome.

Georges Bataille

Os modos de narrar também sofreram alguns processos que modificaram as formas narrativas marcadas em primeira e terceira pessoa, isto é, o narrador parece estar sofrendo uma espécie de apagamento, o que por sua vez, facilita a não realização das vozes e situações, atingindo a esfera narrativa em ponto nevrálgico, vacila-se no inacabamento proposital dos relatos, que se mostram movidos não mais pela trama, mas, sim, pela repetição.

Os narradores dos anos 90 não são marcados/marcantes como em obras como *Dom Casmurro* ou *A hora da estrela*. Contos como “Teoria do medalhão” de Machado de Assis, em que o narrador deixa a fala para as personagens, parecendo assim ser mais omissivo. Percebe-se, no entanto, nas entrelinhas do discursos das personagens, como este apagamento do narrador é falso, uma vez que ele procura dirigir insidiosamente certos posicionamentos para o leitor.

Em *Dom Casmurro*²⁰⁴, o narrador Bentinho, é um narrador-leitor perspicaz, é também um narrador-editor, pois é a partir da leitura que ele faz de Capitu e de suas lembranças que os fatos tornam-se conhecidos e editados. Lembramos que a voz de Capitu não aparece, é sempre sob o olhar de Bentinho que a história se desdobra. Contudo, como ele mesmo indica no texto, ele é um casmurro, possuído pelos ciúmes, o que torna a leitura e edição dos fatos completamente comprometida. Esse narrador está brincando com a inteligência e a esperteza de seu leitor, por isso, essa dica não pode passar despercebida. Essa deixa do narrador é justamente o ponto nevrálgico da narração, pois o leitor também deve ser astuto e desconfiar desse narrador casmurro, que está editando a sua própria leitura e não simplesmente narrando os acontecimentos. Bentinho procura dividir um espaço íntimo entre narrador e leitor, invocando seu público, “leitor amigo”, “leitadora minha

²⁰⁴ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1996.

devota”, quer trazer o leitor para o seu lado, ainda que em certos momentos diga que não vai se subjugar ao gosto dos seus leitores e irá apresentar os fatos exatamente como esses transcorreram. Ele dirige-se ao leitor como se esse fosse seu amigo íntimo, sempre assegurando a veracidade dos fatos narrados.

Bentinho escreve para “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”²⁰⁵, ele necessita reconstituir os tempos idos. De forma a criar intimidade entre narrador e leitor, ele, o narrador, não apenas conta uma história, mas cria inúmeras estratégias para enredar o leitor de modo a fazê-lo crer no que narra.

Em *A hora da estrela* de Clarice Lispector, temos Rodrigo S.M, um narrador interposto na trama, que afirma ser uma das personagens mais importantes da narração que pretende fazer sobre a vida de uma moça nordestina, Macabéa. Na introdução da narrativa, Rodrigo se apresenta ao leitor e diz:

Escrevo nesse instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geléia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu? Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial.²⁰⁶

Rodrigo S.M, narrador-autor, na criação da narrativa que afirma ser ficcional vai mostrando as artimanhas do seu próprio processo de criação, montagem e apresentação do texto. Ele é um narrador intruso, que objeta e interfere diretamente na vida e no destino da protagonista. É também preocupado com a estrutura da narrativa e, por isso, admite que irá aderir a uma forma tradicional de narrar “ Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale”, seguido de silêncio e de chuva caindo.”²⁰⁷

²⁰⁵ Idem, p.14.

²⁰⁶ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 12.

²⁰⁷ Idem, p. 13.

Tomamos essas duas conhecidas obras para exemplificar o que estamos entendendo por narradores marcados, e também para contrapor aos narradores dos anos 90, que, por sua vez, consideramos na margem do apagamento. No conto “Uma estante” de *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato:

Hitler – Joaquim Fest
Marketing Básico – Marcos Frota
O Vermelho e o Branco – Stendal
O preço da guerra – Hans Kilian
As aventuras de Sherlock Holmes – Conan Doyle
As Valquírias – Paulo Coelho
Brasil potência frustrada – Limeira Tejo
Tereza Batista cansada de guerra – Jorge Amado
Guerra lua – Tom Cooper
Teatro I – Tom Cooper
Mulheres apaixonadas – D. H Lawrence
Organização social e política brasileira – Professor José Hermógenes
O palácio japonês – José Mauro de Vasconcelos
Os fantoches de Deus – Morris West
História diversas – Monteiro Lobato
O bobo – Alexandre Herculano
Os exilados da capela – Edgard Armond
Ajuda-te pela psiquiatria – Frank S. Caprio
O chanceler de ferro - J.L Rochester
O futuro em suas mãos – Jô Sheridan
O maior vendedor do mundo – Og Mandino
Gabriela cravo e canela – Jorge Amado
Memórias de um amante desastrado – Groucho Marx
Gestapo – Sven Hassel
O dinheiro – Arthur Hailey
O Bhagavad Gita – A.C Bhaktivedanta Swami
A fórmula secreta – Rick Allen
Vidas secas – Graciliano Ramos
[...]²⁰⁸

Temos na narrativa acima exemplificada uma lista de livros, sem nada mais especificado, além da própria lista. Nada sabemos a respeito desse narrador. A lista de livros pode ser indicações de leituras, ou mesmo livros prediletos do narrador, ou ainda os livros que leu na vida, ou os que gostaria de ter lido, ou mesmo os livros que ainda serão comprados e lidos. O que fica apenas para nosso conhecimento é que temos uma lista de livros e que a

²⁰⁸ RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001, p.51.

possível leitura de tal lista atravessa o mundo do *marketing* e conhecimentos sobre a história da Segunda Guerra Mundial, passeia pelo místico até chegar na auto-ajuda. Uma pequena biblioteca coincidente com o mundo capitalista liberal em que se deve saber vender o produto, ganhar dinheiro, ter algum conhecimento geral, estar de alguma forma ‘conectado’ a alguma religião ou espiritualidade e, sobretudo, encontrar meios de se manter em equilíbrio e alcançar o sucesso. Para o último os livros de auto-ajuda são cheios de fórmulas e mantém-se no *ranking* de umas das literaturas mais procuradas pelo público brasileiro.

O mesmo apagamento do narrador é percebido em outro conto de *Eles eram muitos cavalos*, “Pelo telefone” em que apenas uma secretária eletrônica anuncia “Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.” E do outro lado uma pessoa desesperada que deixa oito mensagens para Luciana. “Vaca! Puta! Cadela! Desgraçada! Piranha! Puta! Puta! Puta!”²⁰⁹ Sabemos pelo teor das mensagens que a tal Luciana é amante do marido da senhora que encontra-se do outro lado da linha. Nesse conto percebe-se que o narrador converte-se em locutor, na voz da personagem Luciana, apenas referenciada, através da secretária eletrônica.

No conto “Fé”²¹⁰ o narrador indica uma oração do Santo Expedito, o santo das causas impossíveis, narrando que mandou imprimir e distribuir um milheiro dessa oração em agradecimento pelo pedido alcançado. O narrador praticamente não nos fornece informações, deduz-se, obviamente, que passava por alguma dificuldade e necessitava da ajuda do santo das causas impossíveis, por outra, apóia-se, sem nenhum tipo de interferência na ordem de um discurso sacralizado.

Nas narrativas curtas dos anos 90, o quase apagamento dos narradores é percebido pelo espaço vazio ou sussurrante da voz narrativa, os fatos são contados por imagens, cenas, como em uma sequência de um ensaio fotográfico. Ou mesmo como um único retrato, ou uma sobreposição, por vezes poluída, de imagens. A narrativa se caracteriza como um gesto, um rosto, um retrato, em que o narrador não é mais a rubrica da narrativa, o que se toma como marcante são as imagens, as cenas, os gestos dados à repetição,

²⁰⁹ Idem, p. 52.

²¹⁰ Idem, p.65.

e por vezes, a impressão de uma espécie de um *déjà vu*. Cabe ao leitor o papel de atualizar a narrativa, buscar os elementos explicativos faltantes, perceber em que sentido e como a narrativa se gestualiza.

A contrapelo ao apagamento do narrador, a narrativa se gestualiza na repetição e pela posição não marcada do narrador. É nesse sentido que a narrativa se dá como gesto, como imagem, como retrato. O gesto aqui deve ser entendido como aquilo que continua inexpresso em cada ato de expressão. A narrativa é gesto uma vez que é ela, mesmo sem a presença forte de um narrador, que expressa algo na justa mesma medida em que nela instaura-se um apagamento crucial.

4.2.1.3 A tecnologia na criação da personagem

Estoy, junto con mis semejantes cada vez más numerosos, en los comienzos de una mutación. En efecto, el hombre comienza a sobrepasar infinitamente al hombre. Se convierte en lo que es: el más terrorífico y perturbador técnico (...), el que desnaturaliza y rehace la naturaleza, el que recrea la creación, el que saca de la nada y el que, quizá, vulva a llevarla a la nada. El que es capaz de origen y fin.²¹¹

Assim como a técnica e o conhecimento científico modificaram o uso do espaço da folha de papel atingindo o próprio suporte da literatura, isto é, o livro, o mesmo parece ser verificável no que diz respeito à criação da personagem. As personagens que fazem parte das narrativas dos anos 90 mais se parecem com uma espécie de bonecos robotizados do que com seres humanos. São seres humanos à beira da desumanização, massificados e maquinizados, acorrentados por uma rotina maçante, frenética, sempre às voltas com um mundo dominado por uma parafernália infernal. Tomamos o conto de Simone Campos²¹² “A cabine” da antologia *Geração 90 – os transgressores*.²¹³ Em “A cabine” o narrador-personagem conta como é

²¹¹ NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 44.

²¹² Simone Campos nasceu no Rio de Janeiro em 1983. É umas das ‘transgressoras’ que faz parte da antologia *Geração 90 - os transgressores*. Simone Campos lançou em 2000 um romance *No shopping* e têm vários contos publicados em revistas e sites do país.

²¹³ CAMPOS, Simone. “A Cabine” em Nelson de Oliveira (org) *Geração 90 – os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p.125-127.

interessante e totalmente diferente a experiência com o trabalho nos dias de hoje, pois “você não precisa sequer sair de casa. Não gasta com transporte, e o mais importante: não corre o risco de ser atacada por hordas imundas no meio do caminho.”²¹⁴

A narradora personagem arruma um emprego em uma bilheteria de cinema, a cabine da bilheteria é montada em casa e ligada à rede. As pessoas que vão mesmo à bilheteria de verdade são atendidas por um hipercorpo à imagem e semelhança do corpo que fica na cabine montada em casa. Não é possível saber se o hipercorpo que fica na bilheteria está se comunicando com outro hipercorpo. Aliás, a narradora, inclusive, suspeita que “pouca gente vai “de corpo presente” ao cinema, a não ser aqueles que querem “a coisa real” ou coisa assim.”²¹⁵

A coisa real é o mundo lá fora com “muito mais gente morrendo de fome [...] claro que isso explica eles se rebelarem e saquearem os infelizes que saem na rua.”²¹⁶

Irradia-se uma aura desumanizante aniquiladora nesse conto. A moça assina um contrato de trabalho e fica responsável por um hipercorpo, que por sua vez, é capaz de fazer coisas que ela mesma já não consegue, como um espacate, por exemplo. Um corpo feito de metais, programado para fazer inúmeras coisas que substituem o corpo humano e sua capacidade de simbolizar e experienciar as coisas, inclusive o próprio limite do corpo humano. O hipercorpo “consegue ganhar qualquer competição de ginástica olímpica.”²¹⁷

Demasiado pós-humano, a substituição de um corpo por um hiper corpo é o sintoma de uma sociedade que tem optado ficar com a cópia e não com o original, com a imagem ao objeto – o simulacro perfeito da realidade.

Atualmente, entre o homem e o que o rodeia existem as máquinas. Máquinas de simulação atuando em um hiper-real fascinante aonde tudo se intensifica: as cores são mais vivas, as formas mais perfeitas. O mundo ‘real’ é sujo, cheio de ratos e montoeiras de lixos e pessoas famintas, não hipercorporeos famintos. A personagem resolve levar o hipercorpo para passear.

²¹⁴ Idem, p.125.

²¹⁵ Idem, p. 125.

²¹⁶ Idem, p. 126.

²¹⁷ Idem, p. 126.

O hipercorpo caminha “sobre a impensável colina de lixo do “complexo de entretenimento” (quem quer ser gari hoje?)”²¹⁸. Mesmo o hipercorpo sendo um superatleta capaz de ganhar qualquer campeonato de ginástica olímpica, não consegue se safar ao ataque da super população de mendigos esfaimados. O hiper-c foge, corre velozmente, mas um mendigo consegue agarrá-lo pelo braço e joga-o no chão.

A narradora personagem diz que nada mais pode fazer além de assistir o mendigo procurando entrar no seu hipercorpo, que “agora [...] é um monte de metal inútil. Não sinto nada. A última coisa que eu vi lá foi o mendigo torcendo os metais, irado.”²¹⁹

O estupro sofrido pelo hipercorpo não causou dor à personagem narradora, apenas um dívida milionária, que a levará a conviver definitivamente com as “hordas imundas”.

Como podemos ler esse conto? Em que sentido estamos apontando para personagens robotizados, desumanizados, que parecem viver à margem da experiência e da subjetividade? Podemos ler esse conto como uma narrativa de ficção científica, que seria um relato do futuro posto no passado. Esse gênero utiliza a ciência como forma de criar tensão. E é justamente esse tono que nos interpela, na medida em que cada vez mais a imagem que temos de nós e do nosso futuro coincide com a imagem dos homens e do futuro dos homens que povoam as cenas de ficção científica. Não temos hipercorpos passeando no nosso lugar, ainda que essa realidade possa vir a se tornar uma remessa de um futuro próximo e alternativo quanto ao modo de sobrevivência nesse planeta. O que se deixa ler na entrelinhas dessa narrativa (para o desenho de uma cartografia) e na posição da personagem são questões e hipóteses que nos atravessam a respeito do desenvolvimento e modos de sobreviver no nosso mundo que acreditamos ‘real’, em que as condições de existência tornam-se dia a dia mais precárias e problemáticas.

²¹⁸ Sobre essa questão dos garis, Simone Campos está usando de refinada ironia. Sabemos que no Rio de Janeiro os concursos para gari são altamente disputados, inclusive tem-se dados de que o último concurso para gari aberto no Rio de Janeiro, em 2009, conta entre os concorrentes ao cargo de varredor de ruas com 22 doutores e 44 mestres. O número de graduados não foi informado. Conferir o artigo da articulista Eliane Contanhêde do jornal *Folha de São Paulo*, Caderno A2 – Opinião, de 22 de outubro de 2009.

²¹⁹ Idem, p. 127.

O hipercorpo não é apenas uma metáfora da destruição e do processo de desumanização que parece em franca vigência. Ele pode ser também o ponto de partida para uma releitura da relação do homem com a máquina. O homem não pode mais dispensar as máquinas, contudo deve repensar novas capacidades de reapropriação coletiva de usos das mesmas a fim resolver problemas e não criar novos. Que essa combustão de apelos informáticos, telemáticos, robóticos e biotecnológicos nos oriente num esforço de nos colocarmos na contramão de sistemas de alienação e políticas de massificação opressivas. Que esses meios se efetivem vigorosamente em um desabrochar pleno de sensibilidade e criação atuando em benefício de modos de sobrevivência de qualidade.

Nesse sentido as personagens que aparecem nas narrativas dos anos 90 vão à contramão dessas propostas. Vagueiam entre máquinas e como máquinas, oprimidas com a temporalidade produzida pelos microprocessadores. Viajam sem sair do lugar, alheias a sentimentos, são simulacros²²⁰ de vida. Simulam experiências via vídeo games e jogos de RPG, Orkut ou Facebook, desenvolvem muito pouca afetividade e mesmo qualquer tipo de interesse no sentido forte da palavra pelo universo que as circunda.

“Campo Minado”²²¹ é outro conto de Simone Campos que coincide verticalmente com essas características acima citadas sobre as personagens dos anos 90. Iremos reproduzir a seguir fragmentos desse conto:

- Sim, só que agora não quero ir... Estou jogando campo minado.
- Larga essa partidinha.
- Eu sei, só que estou viciada; isso é viciante.²²²

²²⁰ *Simulacrum* é uma palavra latina que origina de *similis*, significa semelhante. De *similis* vêm as palavras *simul*, fazer junto, e também competir, rivalizar, e *similitudo*, fazer junto, analogia, comparação. O verbo *simulare* também deriva de *similis*. *Simulare* quer dizer representar exatamente, copiar, tomar a aparência de, deste último significado nova significação se extrai, fingir, simular. Isto é, *simulacrum* pode significar tanto uma representação ou cópia exata quanto fingimento, simulação. O simulacro é a imagem de uma imagem percebida, é a imagem por representação.

²²¹ CAMPOS, Simone. “Campo minado” em Nelson de Oliveira (org). *Geração 90 – os transgressores*. Op. cit., p.127-128.

²²² Idem, p. 127.

O rapaz convida a moça para conversar, mas ela não consegue largar o vídeo game. O rapaz sente-se triste com algo não explicitado, talvez com a própria vida. A garota ainda na frente do vídeo game fala com o rapaz.

-Você, você aí que está curtindo uma tristeza curável. Eu fiquei pensando em como o ser humano é sujo. Sim, somos todos sujos aos nossos próprios olhos e fazemos sujeiras, mesmo quando confiamos ou confiam na gente. Isso não é curável. Prefiro a minha droga do que a sua.

-Para de jogar isso, não está te fazendo bem.²²³

O rapaz insiste em que ela largue o jogo e o vídeo game. Mas a moça segue vidrada, repetindo em voz alta os comandos que devem ser dados para explodir as minas. De repente a garota erra alguma coisa e começa a falar em alto tom que está tentando resolver a própria vida estrategicamente, isto é, tem que “aprender a não pisar em minas nem em merdas.” Ela tem de qualquer forma que “ganhar esse jogo!”²²⁴

Há uma transposição de vida para a máquina. É a máquina que poderá solucionar questões que dizem respeito ao interior da personagem, e é através de um movimento repetitivo com o *mouse* que a personagem pensa conseguir não mais repetir, ou seja, não fazer o que de costume diz fazer “Eu fodi com tudo de verdade, você já teve alguma vez essa sensação?”²²⁵

Vamos tomar a Alegoria da Caverna na *República* de Platão para tentarmos explicitar melhor a situação. Através das máquinas o homem poderia efetivar uma profunda revolução e ir em busca de outras modalidades de produção subjetiva – essas relacionadas a processos e singularizações. O homem, ao contrário do homem da caverna de Platão, continua preso. Ele pensa ver as coisas, mas, no entanto, vê apenas as sombras das coisas, não a essência delas. As máquinas que poderiam ser a luz do sol, isto é, aquilo que ilumina as ideias ou as essências das coisas, acaba sendo nossa caverna, nossa prisão, uma vez que temos nos servido delas (ao menos grande parte das que delas se utilizam (estamos atentos a todas e quaisquer generalizações, pois em geral são sempre muito perigosas, tendenciosas, falaciosas e empobrecedoras)) não como luz, mas como um dispositivo de controle e dessubjetivação, de simulação da vida, de *simulacrum* no duplo sentido da palavra.

²²³ Idem, p.128.

²²⁴ Idem, p.128.

²²⁵ Idem, p. 128.

4.3 Aspectos temáticos

Trabalhamos com a leitura de uma quantidade razoavelmente significativa de narrativas curtas dos anos 90. A leitura desses contos nos levou à observação de alguns aspectos que se mostraram recorrentes nessas obras em questão. São eles relacionados às temáticas dessas narrativas em questão: à da violência e à do exílio.

4.3.1 A violência nos centros urbanos

Não existe a cidade, existem diversas formas de vida urbanas.

Massimo Cacciari

- vai chegar uma hora que não vamos mais pode sair de casa

a violência

- mas já não vivemos em guetos?

feia tão suja tão

Perigosa

Luiz Ruffato

A cidade sempre foi tema presente em obras literárias. No princípio a cidade era considerada um recinto sagrado ou defensivo – ou ambas as coisas ao mesmo tempo. A cidade protegia seus habitantes contra os perigos de fora. Atualmente a cidade ainda mantém uma aura de encantamento, contudo, está longe de ser um símbolo de defesa e proteção.

Mike Davis, autor do livro *Planeta favela*²²⁶, observa que estamos vivendo um intenso processo de favelização mundial. As narrativas da violência nas grandes cidades e favelas preenchem cada vez mais a contística brasileira. Contudo, não estamos querendo dizer que essa temática seja um aspecto inovador nas narrativas. É sabido e facilmente atestável que, desde tempos imemoriais, a violência sempre esteve fortemente marcada na literatura.

²²⁶ Mike Davis. *Planeta favela*. Op.cit.

Entretanto, os anos 90 trazem ao contexto das narrativas vozes até o momento inaudíveis no ambiente literário, como as vozes da periferia (é o caso, por exemplo, do escritor Ferréz). A “literatura do real” insurge e se manifesta por um real violento, se enquadrando na tradição “da apresentação do real como (des)encontro com a outridade, violento e fundador.”²²⁷

Mesmos escritores de uma classe mais habituada à leitura e à escritura, como Marçal Aquino, apresentam de forma recorrente a violência como marca em suas narrativas. São ‘documentadas’ cenas possíveis da vida nas cidades brasileiras, cenas vistas e vividas diariamente no cenário brasileiro, em que não se sabe mais o que fazer para fugir das agressões diárias a que todos estão expostos.

Marçal de Aquino em *Famílias terrivelmente felizes* expõe de forma contundente a situação fraturada da sociedade brasileira. Os temas de seus contos giram em torno da violência que escapa ao controle, aos ataques inesperados e gratuitos, aos infortúnios de uma classe média que vê seu mundo de ‘relativa’ segurança desaparecer, ou melhor, ruir.

Nos centros urbanos vive-se hoje em uma constante de transição, não é apenas as paisagens que se modificam rapidamente, somos nós que dentro desses espaços nos movemos e nos aprisionamos simultaneamente. Procuramos nos defender dentro de nossos confins, nossa casa, nossa cidade, nossa língua, nossas duvidosas crenças e ideologias políticas. Defendemo-nos contra o outro, contra o diferente que nos ameaça e, inúmeras vezes, sequer admitimos que nos colocamos em posição de defesa, simplesmente porque ‘achamos’ que a diferença não é um problema, pois sabemos conviver com ela. Afinal vivemos e circulamos entre tantas tribos distintas: a do *rap*, do *funk*²²⁸, do *orkut*, do *facebook*, etc. Entretanto, na contramão disso tudo, também sabemos ou ao menos intuimos que não há mais como viver a cidade

²²⁷ Cf. Márcio Seligmann-Silva, “Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas”, em *Revista de Letras*, São Paulo: UNESP, v. 43, n. 2, jul./dez. 2003, p. 29-47.

²²⁸ O movimento *funk* e seus *rappers* politizados, segundo os estudos de George Yudice em *A conveniência da cultura – usos da cultura na era global* são segmentos da juventude brasileira cujas representações têm transformado a paisagem da mídia tradicional. Muitos dos relatos jornalísticos sobre os funkeiros são repletos de acusações e preconceitos, mas apesar disso, a imagem em torno desses grupos tem se modificado se deslocando das periferias até o horário nobre da TV e boutiques chiques, ganhando reconhecimento do público em geral. YUDICE, George. *A conveniência da cultura – usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

como o espaço da nossa segurança, pois a cidade é atualmente *soleira*, um lugar em que aparece implicitamente a premência do como lidar com a nossa (in)capacidade de construirmos alguma identidade de *mudança*, diante de um mundo de pessoas e coisas em *constante movimento de mudança*. Os transeuntes da cidade são hoje habitantes do *limite*.

A soleira que é cidade é também melancolia, é o lugar do não preenchimento do vazio. Por outro lado, a soleira é também o lugar do confronto, do limite, da fratura, do tumulto, das violências.

Ao apontarmos a temática da violência como um aspecto recorrente nas narrativas dos anos 90 até o presente, temos, antes de tudo, que buscar entender de que tipo de violência estamos nos referindo. Como já foi dito anteriormente, esse tema sempre esteve presente desde os tempos remotos, pelo menos no que se refere à literatura ocidental, como pode ser visto na *Odisséia*²²⁹ de Homero. Em algumas passagens da *Odisséia* nos defrontamos com cenas de extrema brutalidade entre os homens, ataques de ira e matanças. Contudo, essa violência é justificada, há uma glorificação nesses atos de violência. Trata-se de um herói lutando por seu reino: Ítaca. Quando finalmente o herói, Odisseu, retorna a Ítaca (depois de 20 anos de ausência passados com infindáveis sofrimentos e angústias) e reencontra seu filho Telêmaco, ambos planejam a vingança final contra todos os pretendentes ao reino, que sedentos de poder o anseiam via contração do matrimônio com a rainha Penélope, esposa de Odisseu. A seguir apresentamos alguns versos da *Odisséia* que corroboram com o nosso argumento:

Na cidade se espalha a triste fama
Da vingança: ante o paço estrepitosa
Carpe a gente: os cadáveres enterra;
Embarca em leves bojos os que á pátria
Ir deviam por mar; com dor se ajunta
O parlamento. Em luto inexprimível
Epíteu se levanta, cujo filho
Antino o divo herói matou primeiro,

²²⁹ HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poética: Editora da universidade de São Paulo, 1996.

E em soluços e lágrimas acusa:
“Amigos, oh! Que horror, que atroz maldade!
Esse homem naus levou: levou guerreiros;
Frotas e naus perdeu: na volta agora,
Deu cabo dos melhores Cefalenes.”²³⁰

É fundamental para validação do nosso argumento o entendimento de que o simbólico das formas externalizadas da violência não é mais o mesmo dos tempos em que nos narra Homero. Odisseu precisou exterminar seus inimigos para recuperar sua honra e seu reino. Não há gratuidade nos seus atos, a honra de um rei e de um reino justifica, no caso de Odisseu, o seu ato de violência. Podemos falar aqui de uma violência *reapropriativa*, Odisseu é reconhecido como rei e retoma o que é seu por direito de posse. Sendo assim, é imprescindível que indiquemos qual é a nossa posição conceitual de violência, de qual violência estamos falando. Da violência que estamos chamando aqui de *reapropriativa* já que sabemos que não se trata.

Em “Crítica da violência – crítica do poder”, Walter Benjamin²³¹ faz uma crítica à violência/poder²³² partindo de dois elementos: a justiça e o direito. A violência segundo Benjamin seria uma ‘suspensão’ da ética, ou seja, ela interfere diretamente nas relações éticas. A partir disso Benjamin se propõe a discutir os meios da violência e seus fins em uma instância jurídica - a do Direito Natural e a do Direito Positivo.

No Direito Natural, não se vê problemas em relação a atos de violência, desde que se tenha em mente atingir fins justos: a violência nesse caso seria algo que faz parte da natureza, ou seja, faz parte dos seres. Cometer atos violentos tendo como justificativa fins justos faz parte da natureza dos seres vivos. Um gato comete um crime ao matar um rato, mas o crime é justificado, faz parte da natureza caçar ratos e comê-los. Pelo direito natural a violência é inerente ao ser. Contudo, em sociedades com níveis de complexidade como a nossa, esse tipo de argumento não se sustenta por si só.

²³⁰ Homero. Op.cit., p. 393.

²³¹ BENJAMIM, Walter. “Crítica da violência- Crítica do poder” em *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. Trad. Celeste H.M Ribeiro de Souza, et al. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

²³² De acordo com o tradutor, em alemão a palavra *gewalt* pode significar ao mesmo tempo “violência” e “poder”. Walter Benjamin nesse artigo pretende mostrar a origem do poder judiciário e do direito a partir do espírito da violência. Por isso no decorrer do texto o tradutor faz as opções de colocação do termo ora como violência, ora como poder conforme o seu entendimento. Quando o tradutor pensa que as duas acepções do termo são possíveis usa o asterisco como indicação.

Benjamim, então, discute a violência segundo o Direito Positivo.

No Direito Positivo, a violência é algo construído historicamente – produto do homem enquanto civilização. Nesse caso, a justiça só é garantida através da legitimidade dos meios. A legitimidade dos meios estabelece dois tipos de poderes: o poder sancionado – como o da polícia, e o poder não-sancionado – como o do bandido. O uso da violência se coaduna com a noção de valor e para tanto Benjamim recorre à filosofia da história.

Historicamente o direito considera que o poder/violência na mão de um indivíduo é subversivo, e somente o direito deve ter o monopólio do poder para garantir o próprio direito. Poder e violência nas mãos de indivíduos isoladamente transcendem a alçada do direito e, dessa forma, o poder do Estado fica ameaçado. Nesse sentido só ao Estado é permitido o direito à violência.

A função da violência é instituir um direito ou a manutenção do mesmo. E todo poder mantenedor do direito enfraquece o próprio direito de instituir o poder. Por isso, todo Estado acaba dirigindo-se ao conservadorismo, uma vez que busca geralmente a manutenção do direito, pois como foi vimos acima, todo o poder enquanto meio ou é instituinte ou mantenedor do direito. Resumidamente o que Benjamim conclui é que a função primeira da violência é criadora de direito, a segunda é a que o conserva. Portanto, toda violência é, como meio, poder que funda ou conserva o direito.

O que temos vivido atualmente encontra-se sob a égide de um espectro que tem se configurado aterrador: de que o estado de exceção²³³ não é mais um estado ‘temporário’ ou ‘suspensão temporária dos direitos’, é a regra mais ou menos disfarçada sob a forma de governo. Walter Benjamin em “Sobre o conceito de história” afirma que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral.”²³⁴ Benjamim estava se referindo claramente ao sistema totalitarista de Hitler, sistema que exterminou mais de seis milhões de pessoas pelo simples fato de serem judeus, ciganos, portadores de deficiência física ou mental, homossexuais. Para esse tipo de extermínio não existe nenhuma justificativa plausível, ainda que o Estado

²³³ Sobre o “estado de exceção” conferir o livro de Giorgio Agamben. AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004. Discutiremos mais sobre o estado de exceção no item 4.4 quando iremos tratar de narrativas de teor testemunhal.

²³⁴ BENJAMIM, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e Técnica, Arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.226.

governado por Hitler tenha instituído esse direito. Por esse motivo, entre outros, é que o Estado Nazista foi único na história da humanidade. O horror da Shoah²³⁵ trouxe à tona questões importantes, como a problemática da representação: não há formas de representação da Shoah. O que ocorreu naquele momento histórico é um fato abominável sem precedentes na história da humanidade, irrepresentável, inenarrável.

O que se tem visto em escala aterrorizante desde a Segunda Guerra Mundial, é a gestão de uma sociedade de controle, em que somos vigiados por todos os lados por câmeras de segurança, que em nada nos garante a tão ansiada proteção. Os programas de *reality show* com altos índices de audiência traduzem ‘ao vivo’ o que vivemos na prática. O famoso filósofo francês Michel Foucault discute em *Vigiar e Punir*²³⁶ a sociedade panóptica ou da disciplina, a que antecede a de controle.

Foucault na obra acima citada faz uma ampla revisão de como cada época criou suas próprias leis penais, utilizando os mais diversos métodos de punição: da violência física (como o esquartejamento do condenado) até a aplicação de corretivos em que seja possível ‘recuperar’ o delinquente a fim de trazê-lo de volta ao convívio social. Sem dúvida Foucault foi um grande pensador das sociedades de disciplina e de sua técnica principal, o *confinamento*, entendido por ele não só como locais como o cárcere, mas também os hospitais, as escolas, as fábricas, e a própria instituição familiar.

Foucault vai delineando o percurso que nos levou à ‘sociedade da disciplina’. Sociedade esta que comporta uma gama de instrumentos, de técnicas, de procedimentos para detenção absoluta do poder. De acordo com Foucault, a disciplina é uma anatomia, ou melhor, uma tecnologia do poder, e a sociedade da disciplina é uma sociedade tecnologicamente construída para o exercício do mesmo.

Na sociedade panóptica ou da disciplina como afirma Foucault:

[...] os elementos principais não são mais a comunidade e a vida pública, mas os indivíduos privados por um lado, e o Estado por outro. Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância; sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em

²³⁵ Shoah que dizer em hebraico “catástrofe”. É também outro modo de se referir ao Holocausto.

²³⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

profundidade; atrás da grande abstração da troca, se processa o treinamento minucioso e concreto das forças úteis; os circuitos da comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber, [...] o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos. [...] Não estamos nem nas arquibancadas nem no palco, mas na máquina panóptica, investidos por seus efeitos de poder que nós mesmos renovamos, pois somos suas engrenagens.²³⁷

Como engrenagens dessa máquina, vivemos sob suspeita, sob os olhos aniquiladores da violência e do poder. É também Foucault o primeiro a dizer que as sociedades de disciplinas são aquilo que estamos deixando para trás, isto é, é o que já não somos. Estamos imersos nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e por comunicação imediata. Certamente os hospitais, presídios, escolas permanecem, contudo são instituições em crise e busca-se, às cegas, novos tipos de sanções para a manutenção desses aparatos, desses dispositivos.²³⁸

Como Foucault nos ensina em *Vigiar e Punir*, cada tipo de sociedade faz correspondência a um tipo de máquina: as máquinas simples ou dinâmicas para as sociedades de soberania, as máquinas energéticas para as sociedades de disciplina, e as cibernéticas e computadores para as de controle. Nas sociedades disciplinares o indivíduo não cessa de passar de um lugar fechado a outro. Da família para a escola, da escola para a fábrica, da fábrica para o hospital, e eventualmente pela prisão. Foucault analisou com muita ciência os modelos de confinamento da sociedade disciplinar: concentrar, distribuir no espaço,

²³⁷ Michel Foucault. *Vigiar e punir*. Op.cit., p.178-179.

²³⁸ O dispositivo segundo Giorgio Agamben é um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Michel Foucault. Foucault define-o numa entrevista: “Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos.” Retomando o termo dispositivo usado por Foucault, Agamben define duas grandes classes: as dos seres viventes (ou as substâncias) e a dos dispositivos. E entre essas duas, uma terceira: a dos sujeitos. O sujeito seria então o que resulta da relação do corpo a corpo entre os seres viventes e os dispositivos. Agamben afirma que “um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global, etc.” E no nosso tempo vê-se um crescente e ilimitado número de dispositivos, o que por sua vez, corresponde numa igual disseminada proliferação de subjetividades. Ainda de acordo com o autor, essa demasiada proliferação de subjetividades no nosso tempo leva-nos a crer que a categoria da subjetividade vacila e perde consistência, mas o que ocorre é que essa disseminação leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é ser contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 27-51.

ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva maior e melhor do que à soma das forças individuais. O esquema pretendido era o de padronização absoluta.

Já na sociedade que vivemos atualmente – a do controle, as formas de conter, dominar, deter o poder são extremamente velozes e se dão em esquemas de suposta e absoluta liberdade, operando por máquinas e senhas. Nessa empreitada, o *marketing* é a alma do exercício do controle social, a ferramenta básica e imprescindível. Já discutimos na Parte III sobre a necessidade de projeção do Eu, de aparecer, de vender a própria imagem como forma de garantir um ‘fazer parte de’, pertencer a alguma comunidade, isso sem nenhum tipo de crítica e/ou critério ao pertencimento. Deleuze ao tratar dessa questão assim expõe a situação:

O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado. É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas.²³⁹

Lê-se em jornais de todo o país notícias sobre o fato de que a violência vem tomando proporções alarmantes, adquirindo formas cada vez mais brutais, trazendo inúmeros mortos a cada dia. Dados estatísticos sobre o número de vítimas da violência são de fácil acesso, até mesmo para os que não se interessam pelo assunto. Aliás, a banalização a respeito desse tema é ainda mais assustadora que o próprio número de casos e vítimas. Casos como o do menino arrastado atrás do carro, por não ter conseguido se desvencilhar do cinto de segurança durante o assalto; ônibus atacado por assaltante com passageiros queimados vivos, chacinas em favelas, em presídios, em praças (como na Candelária (1993)), em zonas indígenas, fuzilamentos em plena luz do dia, tudo isso são assuntos diários na rotina dos brasileiros.²⁴⁰

²³⁹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p.224.

²⁴⁰ Caso haja interesse em acompanhar as alarmantes estatísticas sobre o tema em questão, acesse www.riobodycount.com.br Acesso em: 15 jun 2009.

A imprensa, inclusive, faz questão de dimensionar os acontecimentos de forma apelativa, vulgarizando a dor e o sofrimento dos familiares das vítimas em questão. Como se esse tipo de comportamento trouxesse alguma discussão produtiva para a sociedade que vive sob o signo do pânico. Ao contrário, os efeitos do que se têm visto na imprensa parecem ser desastrosos. Nos meios de comunicação em massa, ao que tudo indica, a violência tem um lugar de destaque e, entre a repulsão e a atração, acabou tornando-se uma mercadoria de grande valor exploratório.

Em entrevista concedida IHU-on line o escritor Fernando Bonassi opina sobre os meios de comunicação e o espetáculo do terror:

Os meios de comunicação produzem uma falsa idéia da violência, culpando os agentes últimos, os bandidos, que estão na ponta da questão e embaixo da pirâmide social. É raro uma análise criteriosa dos fatores que levam ao crime em programas que preferem vender o morticínio no horário do jantar. Os estereótipos, de qualquer ordem, são sempre lesivos, porque amesquinham os fatos com figuras planas. A questão é mais complexa. Os verdadeiros criminosos estão no congresso e no sistema financeiro. Vestem gravata e dão palestras em universidades e congressos de economia.²⁴¹

Nosso interesse nesse trabalho é discutir a violência do ponto de vista das manifestações literárias, sabendo de antemão que outros campos se conectam e se imbricam ao campo literário. Não pretendemos explicar o fenômeno histórico da violência no país, apenas argumentar, através de alguns contos dos anos 90, que há uma relação direta entre a exacerbação da violência nesse período e as formas de apresentação da mesma em atitudes literárias. Quiçá, como uma tentativa de articular, expurgar, ‘entender’ ou mesmo de apropriar-se dela artisticamente, buscando, por vezes, um super dimensionamento do ‘real’.

Carlos Eduardo Schmidt Capela em um ensaio “Violência: dita, desdita”, faz um percurso da violência na literatura brasileira, passando pelas *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, teorizador da cordialidade, e pela “dialética da malandragem” de Antônio Candido, o crítico nos mostra que nas narrativas contemporâneas:

²⁴¹ Fernando Bonassi em entrevista para o IHU- Online “O PCC e a violência carcerária” Disponível em: http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_noticia=10147&cod_canal=41 Acesso em: 14 out. 2009.

[...] há uma diferença clara e significativa no modo e na perspectiva segundo os quais a apreensão da violência é realizada. Antes o predomínio absoluto era da terceira pessoa, ocupando a narração o lugar de intermediário entre o mundo dos poderosos, a quem se dirigia, e o mundo dos subalternos, que aparecia como uma espécie de objeto, ainda que fosse amiúde em seu nome que tais narrativas fossem forçadas. Com a ficção de Paulo Lins, Ferréz, ou o relato de autores como Luiz Alberto Mendes ou André du Rap, com o trabalho de um enorme contingente de funkeiros e rappers, é possível ver surgir um outro tipo de autoridade, baseada em uma experiência que a fratura social brasileira tornou particular, quiçá exclusiva, de grupos e segmentos sociais tradicionalmente postos à margem pelo Estado, e pelos poderosos, a não ser quando se trata de reprimi-los ou deles se servir para legitimar a própria distribuição de poder, que os alija, conformando-se assim um perverso ciclo vicioso.

Ainda nesse ensaio o crítico debate os trabalhos desses criadores sob uma nova ótica, que abre novo paradigma para a proposta de Antônio Cândido, “a dialética da malandragem”, atentando para uma “dialética da marginalidade” em que se vê uma inversão nos meios de apresentar, e, sobretudo, interpretar a sociedade. A “dialética da malandragem” não teria mais como dar conta das inúmeras e variadas produções que desenham nova imagem do país, imagem sinalizada sobremaneira pela violência.

O trabalho de criadores como tais inverte ou subverte a lógica da objetificação antes dominante, na medida em que ao usarem da palavra reivindicam para os grupos e segmentos de que fazem parte o lugar de sujeito, se não de sua própria história, ao menos do direito de se representarem [...]. Num breve porém instigante ensaio há pouco publicado, João Cezar de Castro Rocha, referindo-se à cultura brasileira contemporânea, propõe uma mudança de paradigma pelo qual a “dialética da malandragem”, tal como conceituada por Antonio Candido e desenvolvida, entre outros, por Roberto da Matta, seria substituída por uma “dialética da marginalidade”. Isso porque, segundo ele, tal modo de interpretar a sociedade, ainda que pertinente na medida em que indica com propriedade o apego das elites nacionais ao monopólio do exercício do poder, não mais daria conta de “grande número de produções recentes que desenham uma nova imagem do país”. Tal imagem seria “definida pela violência, transformada em protagonista de

romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e mesmo séries de televisão”.²⁴²

A discussão sobre uma “dialética da marginalidade” que marca os anos 90 é apenas uma confirmação de questões já efervescentes nas décadas anteriores como a da pluralidade das subjetividades, múltiplas identidades, tempo e espaço indefinidos, não-lugares, e no refluxo a situação de *exclusão* em que vivem milhares de brasileiros, sobretudo a social e econômica. Os despossuídos da cidade, os que vivem em espaços periféricos de pouco índice de alfabetização avultam-se reivindicando *inclusão* em territórios os quais antes eram destinados apenas aos pertencentes da dita alta cultura.

De acordo com Beatriz Resende em “El exílio de los que se quedan”²⁴³ algo muito importante está se transformando no que diz respeito a essa *exclusão* na contemporaneidade. Os espaços periféricos, que antes eram excluídos do universo cultural das grandes cidades, surgem cada vez com mais força e com sujeitos dispostos a fazer parte da produção artística, incluindo a literatura. As fronteiras que separavam a alta cultura da cultura popular ou de massa estão se diluindo. Hoje, lugares periféricos de extrema pobreza, produzem músicas, espetáculos de dança e teatro afirmando-se em locais antes jamais ocupados por esses sujeitos. Organizam-se em grupos e reivindicam o lugar de sujeito de suas realidades culturais.

Ainda segunda essa crítica, os *excluídos* não são apenas os rechaçados fisicamente pelo sexismo e racismo, nem os segregados em guetos, nem os que materialmente não tem acesso a quase nada devido à enorme situação de pobreza. Os *excluídos* são excluídos de tudo isso e por causa disso, mas são, sobretudo, excluídos do simbólico, das artes, das produções culturais, daquilo que alimenta o ‘espírito’ do homem, “sus valores no son reconocidos o son suprimidos del universo simbólico”²⁴⁴.

²⁴² CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. “Violência: a dita, desdita”. In: *Revista Z cultural*, vol 3, 2007. Disponível em www.pacc.ufrj.br/2/ano3/03/inicial.php Acesso em: 20 jun. 2009.

²⁴³ RESENDE, Beatriz. “El exílio de los que se quedan” em *Sujetos em tránsito: (in)migración, exilio y diáspora em la cultura latinoamericana*, ed. Álvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño e Saúl Sosnowski, Buenos Aires: Alianza, 2003, p. 109-121.

²⁴⁴ Idem, p.117.

Josefina Ludmer tem uma obra denominada *O corpo de delito – um Manual*.²⁴⁵ Neste manual, a autora trabalha com o tema do ‘delito’ a partir da formação de um corpo, ou melhor, de “contos de delitos” procurando explicar a utilidade do mesmo na sociedade. Ela parte de um texto de Karl Marx, escrito em 1863, e que segundo ela, sem querer, ao tentar mostrar a consubstancialidade entre delito e capitalismo, acabou por prever o Manual (dela). Assim nos ensina Karl Marx:

Um filósofo produz idéias, um poeta poemas, um clérigo sermões, um professor tratados, e assim por diante. Um criminoso produz crimes. Se observarmos mais de perto a conexão entre este último ramo da produção e a sociedade como um todo, nos livraremos de muitos preconceitos. O criminoso não só produz crimes, mas também leis penais, e com isso o professor que dá aulas e conferências sobre essas leis, e também produz o inevitável manual onde esse mesmo professor lança suas conferências no mercado como “mercadoria”. Isso traz consigo um aumento da riqueza nacional, fora o gozo pessoal que o manuscrito do manual causa em seu próprio autor.

O criminoso produz, além disso, o conjunto da polícia e a justiça criminal, fiscais, juízes, jurados, carcereiros etc.; e essas diferentes linhas de negócios, que formam igualmente muitas categorias da divisão social do trabalho, desenvolvem diferentes capacidades do espírito humano, criam novas necessidades e novos modos de satisfazê-las. A tortura, por exemplo, fez surgir as mais engenhosas invenções mecânicas e empregou muitos artesãos honrados na produção de seus instrumentos. O criminoso produz também uma impressão em parte moral e em parte trágica, segundo o caso, e desse modo presta “serviços”. Não só produz Manuais de Direito Penal, não só Códigos Penais e com eles legisladores neste campo, mas também arte, literatura, romances e até tragédias, como mostram não só *Os ladrões* de Schiller, mas também *Édipo Rei* e *Ricardo Terceiro*. O criminoso rompe a monotonia e a segurança da vida burguesa. Desse modo, ele a salva da estagnação e lhe empresta essa tensão incomoda e essa agilidade sem as quais o agulhão da competência se embotaria. Assim, estimula as forças produtivas. Enquanto o crime subtrai uma parte da população supérflua do mercado de trabalho e assim reduz a concorrência entre os trabalhadores – impedindo até certo ponto que os salários caiam abaixo do mínimo -, a luta contra o crime absorve outra parte dessa população. Portanto, o criminoso aparece como um desses “contrapesos” naturais que produzem um balanço correto e abrem uma perspectiva total de ocupações “úteis”.²⁴⁶

²⁴⁵ LUDMER, Josefina. *O corpo do delito – um Manual*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

²⁴⁶ MARX, Karl apud LUDMER, Josefina. *O corpo do delito – um Manual*. Op. cit, p. 9-10.

A violência pode ser compreendida como um instrumento crítico, conceitual, visível, representável em alguns de seus aspectos, suscetível à subjetivação, que se abre como uma constelação gigantesca com sua própria historicidade, seus elementos específicos que se prestam a dar algum entendimento e noções a respeito de uma sociedade e sua cultura.

4.3.1.1 ‘contos da violência’ dos anos 90

Não escrevo sobre violência, escrevo sob violência.

Marcelino Freire²⁴⁷

A violência como vimos até aqui muda de acordo com o tempo, com as épocas e com a sociedade na qual está inserida. O espaço para uma reflexão sobre a violência serve-se a um movimento crítico, uma vez que é histórica, política, jurídica, social, cultural e literária, operando como uma peça articuladora da sociedade já que se encontra em ou entre todos esses campos acima citados.

No que concerne ao campo literário, podemos criar a partir das leituras de contos com temáticas voltadas à violência uma *constelação*, “que articula delinquente e vítima, e isso quer dizer que articula sujeitos: vozes, palavras, culturas, crenças e corpos determinados. E que também articula a lei, a justiça, a verdade, e o Estado com esses sujeitos.”²⁴⁸

O que lemos com frequência nessas narrativas atuais fazem parte do universo de situações limites em que o sangue, o asco e a desumanização do homem são peças chaves. São cenas que procuram dar conta de um real extremado de violência e barbárie, portadores da morte que nos espreita. São cenas de ódio, traição, vingança, revolta, tráfico de drogas, prostituição, uso de álcool, matadores profissionais, desprezo e eliminação do outro, a desintegração do ser humano como modo de tratar de algo que concerne aos limites do corpo diante da dor, do sofrimento e do medo.

²⁴⁷ Frase retirada de entrevista de Marcelino Freire no canal Futura, programa *Um as palavras*, em 22 de novembro de 2009, no horário da 21:30.

²⁴⁸ Josefina Ludmer. *O corpo de delito*. Op. cit, p. 12.

Pretendemos aqui aproveitar a ideia do recorte de “contos” de Josefina Ludmer, não para fazer um Manual como ela o fez, mas apenas para apresentação de algumas narrativas dos anos 90 que tratam do tema discutido. Assim como autora o fez, é importante salientar que a leitura aqui apresentada é flutuante, marcada pela instabilidade e não-permanência, situada em zonas delicadas e fronteiriças em que o desenho entre ficcional e o não-ficcional é embaçado, borrado, nebuloso.²⁴⁹ Como nos fala a escritora Andréa Del Fuego em entrevista ao comentar sobre o escritor contemporâneo e sua arte, este, “a essa altura do campeonato, deve ter simplicidade na linguagem, misturando o sobrenatural com o ultra-realismo, numa corda bamba entre plasticidade e documento.”²⁵⁰

Os contos que serão aqui trabalhados não versam como um *corpus* de autores pré-selecionados, nem tampouco de textos, trata-se de um pequeno *corpus* narrativo da violência. Das mais diversas e variadas formas dela se apresentar. Oferecemos inicialmente a narrativa de Fernando Bonassi “Cenas de descobrimento de Brasis” em que parcelas mínimas aparecem atentando para o fato de como a violência irrompe desde o início, na origem, inerente ao próprio nascimento e ao fato do homem se descobrir enquanto um ser que vive as contingências do social.

Nascer é doloroso e demorado, é cumprido demais, como bem colocou o escritor Murilo Mendes. Viver em sociedade exige lutas por poderes e, dificilmente, exerce-se poderes sem violências.

Primeiro surgiu o homem nu de cabeça baixa. Deus veio num raio. Então apareceram os bichos que comiam os homens. E se fez o fogo, as especiarias, a roupa, a espada e o dever. Em seguida se criou a filosofia, que explicava como não fazer o que não devia ser feito. Então surgiram os números racionais e a História, organizando os eventos e os sentidos. A fome desde sempre, das coisas e das pessoas. Foram inventados o calmante e o estimulante. E alguém apagou a luz. E cada um se vira como pode arrancando as cascas das feridas que alcança.²⁵¹

²⁴⁹ Para Josefina Ludmer as narrativas que compõem o Manual o corpo do delito situam-se além da diferença/fronteira entre ficção e realidade. Tanto que nesse Manual ela trabalha com diversos tipos de contextos e textos, que vão de contos a fragmentos de notícias de jornal. Para essa autora, os contos do delito são os contos que podem ser contados entre nós, são as conversações de uma cultura, situam-se entre a “literatura” e a “vida”.

²⁵⁰ Cf. Anexo 7.1 Entrevista com Andréa Del Fuego.

²⁵¹ BONASSI, Fernando. “Cenas de descobrimento de Brasis” In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 604.

A violência tão antiga quanto o conhecimento que se tem das formas de vida em sociedade, produzida também no campo da ficção, dá-se em diferentes interesses narrativos, atuando em distintas instâncias, sejam elas política, sexual, social, étnica, econômica, de ofícios, do Estado. Nas narrativas dos anos 90, essas instâncias da violência podem ser analisadas como instrumentos que se prestam a traçar algumas fissuras, como marca diferenciadora e excludente, demarcadora do *status* simbólico da natureza social e violenta do homem e seus limites.

Em outra passagem da narrativa de Bonassi acima citada, vemos o potencial da exclusão social e étnica atuando nas formas simbólicas da violência - a prostituição como instituição e modo de pagamento pela sobrevivência de uma etnia. A voz mordaz do narrador nos conta a cruel e violenta história de Wilson Patachó e suas duas filhas:

O nome completo de Wilson é Wilson Patachó, mas isso tá na cara. Entre Paraña e Gurupi todo mundo conhece como “Índio”. Na verdade, como “Índio do Posto Shell”. Wilson, ou Índio do Posto Shell, também é conhecido por fazer negócio com os caminhoneiros. Tem duas filhas pra oferecer. Pega-se em Paraña e larga-se em Gurupi, ou vice-versa. Uma chama-se Cibele Patachó e a outra Pamela Patachó. Cibele tem todos os dentes. Pamela nenhum e, justamente por isso, é a preferida pra coisa que aqueles homens brancos mais gostam de fazer.²⁵²

Não temos aqui uma violência localizada. São anos e anos de uma sangrenta história (História). Wilson Patachó e suas filhas estão diante do aparato mantenedor de uma ordem caótica, postulada pelo Estado, em que vigora o desmantelamento das relações tangíveis, a corrupção, a inércia, o exercício coercitivo da violência e do medo. E o preconceito. Lembramos aqui do índio que foi queimado vivo enquanto dormia na rua. As feridas ainda sangram. Nas palavras do narrador de “Cenas de descobrimento de Brasis” cada um que se vire como pode “arrancando as cascas das feridas que alcança,” Não podemos mais do que esperar por “uma vida inteira pela frente. O tiro veio por trás.”²⁵³

Andréa del Fuego tem um conto denominado “Pista molhada”²⁵⁴ integrante do livro *Minto enquanto posso*. Essa narrativa é o relato específico do crime e o gênero feminino, de mulheres que matam com as vísceras, por paixão – o

²⁵² Idem, p. 605.

²⁵³ MOSCOVICH, Cíntia em FREIRE, Marcelino. *Os cem menores contos do século*. Op. cit., p.16.

²⁵⁴ DEL FUEGO, Andréa. “Pista molhada” em *Minto enquanto posso*. São Paulo: O Nome da Rosa, 2004, p.18-21.

famoso crime passionai.²⁵⁵ A violência desse conto é sugerida a partir do desespero pela perda do objeto amado, ciúmes, despeito, raiva, ódio. Sentimentos incontroláveis. Ana era noiva de Júlio e estava prestes a mudar de cidade com os pais. O noivo só iria mudar-se após as núpcias. Ana sentia saudades de Cristiano, seu primeiro amor, colega de escola. Certo dia Ana resolve ir ao encontro de Cristiano. Para o carro em frente a casa do rapaz e o vê com a namorada, estes recém chegados do motel. Ana desce do carro e se atira nos braços de Cristiano. Os dois se agarraram um ao outro como se quisessem se possuir até os ossos. A namorada de Cristiano se desespera e grita: “Olhe aqui, nunca mais está ouvindo? Nunca mais pense em mim. Pense! Porque, se souber que pensou eu te mato. E, você vagabunda, vai arder no inferno.”²⁵⁶ Entra no carro e sai. Pouco depois retorna com uma arma na mão. Com uma expressão de horror e ódio ela os mata em pleno gozo.

A partir dessa narrativa podemos inferir a apresentação do universo feminino em relação à violência e ao poder das mulheres em obras de ficção. Em geral, o que lemos nas narrativas sobre crimes cometidos por mulheres, é que esses são crimes caseiros, isto é, domésticos, cometidos por amor, ciúmes, vingança, ódio dos padrões. Elas matam porque foram preteridas, matam porque de alguma forma o objeto do seu amor as enganaram, mentiram, não cumpriram com promessas, ou simplesmente as abandonaram.

No conto “D.T.”²⁵⁷ de Tércia Montenegro²⁵⁸, a situação é bem outra. É a história de um pedreiro, José Amorim, e suas filhas. O conto inicia com uma dedicatória “Para José Amorim, violentado e morto na cadeia, em 20 de abril de 2002.” Trata-se de uma narrativa muito similar a inúmeras reportagens que lemos todos os dias em jornais do país. José Amorim, abandonado por sua mulher depois de tanto espancá-la, acaba morando apenas com uma filha, a menor, Fran. As outras duas mudam-se para casa da vizinha após a fuga da

²⁵⁵ Sobre a questão das mulheres e o crime conferir o livro de Josefina Ludmer *O corpo do delito – Um Manual*. Op.cit.

²⁵⁶ Andréa del Fuego. “Pista molhada” em *Minto enquanto posso*. Op.cit., p.20.

²⁵⁷ MONTENEGRO, Tércia. “D.T” em RUFFATO, Luiz. + 25 *mulheres que estão fazendo a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.255-266.

²⁵⁸ Tércia Montenegro é cearense de Fortaleza. É formada em Letras com mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em linguística. É autora de alguns livros de contos, alguns premiados como *O vendedor de Judas* (1998), prêmio Funarte e *Linha Férrea* (2001) que recebeu a Bolsa para escritores da Biblioteca Nacional. *Linha férrea* também foi ganhador do prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira, promovido pela revista Cult.

mãe. José torna-se um alcoolista, no início bebia só no final de semana, depois os dias de se embriagar foram aumentando. Até perder o emprego, então os dias da cachaça passaram a ser todos os dias. Tirava dinheiro da comida das filhas, e passava dias só com cachaça, nada mais no estômago. A filha menor, Fran, era quem cuidava da casa, e também de arrumar alimentos. Certa noite, no auge da alucinação/abstinência, pois não tinha nenhum tostão e estava há dias sem uma gota de álcool, José entra no quarto da pequena Fran. Ele estava sem fome, mas por uma espécie de instinto deseja comer algo. Depara-se com um enorme caranguejo cinzento. O animal parecia terrível, mais do que comê-lo, ele precisava exterminá-lo. E com uma pedra, o crânio de Fran é achatado. Fran foi assassinada dia 18 abril de 2002. José permaneceu vivo por dois dias na cadeia.

Nessa narrativa de Tércia nos deparamos com distintos narradores. A narrativa divide-se em três partes Manhã, Tarde e Noite. Na Manhã, o narrador é uma criança, a menina Fran. Na Tarde o narrador é o pai, José. Em Noite temos um terceiro narrador não identificado. As três vozes distintas apresentam a mesma violência simbolizada por vidas despedaçadas, excluídas dos circuitos de distribuição de renda e perspectivas de sobrevivência. A fluidez do desamparo de um mundo gerido imperialmente pela ampliação da miséria, em que megafavelas crescem a olhos visto em escala mundial, constituindo-se em zona de “instabilidade” aonde instauram-se “poderes paralelos”.

No caso do Brasil, vive-se em permanente estado de insegurança, ou melhor, em uma guerra civil não declarada com índices de homicídios e “balas perdidas” superiores a de muitas guerras. Além disso, o país possui um sistema penitenciário falido, aonde os presídios podem ser comparados aos campos de concentração do nazismo, são “campos de concentração para pobres”, no que diz respeito ao tratamento dos seres humanos que vivem nas cadeias – apenas quanto a isso – pois não há precedentes na história da humanidade no que diz respeito a um regime totalitário em que as leis por ele promulgadas permitem o extermínio de pessoas simplesmente por pertencerem a tal grupo étnico. A escalonada da violência, sobretudo como tema central de inúmeras narrativas ditas ficcionais, que é o que nos interessa aqui, é o sintoma do Jacques Rancière chama de “democracia consensual”²⁵⁹ na qual o povo é tornado igual à sua

²⁵⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Angela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996, p.10.

exposição midiática – sempre às voltas com situações cada dia mais violentas e ferozes, condenados aos imensos porões de miséria. A proliferação de narrativas e imagens que apontam para um super dosado espectro do medo que assola as metrópoles brasileiras são, talvez, essenciais para observarmos e refletirmos a respeito do nosso imaginário e nossa atual estrutura de simbolizar (estamos pensando a estrutura aqui como algo permanentemente sujeito à montagem, desmontagem, remontagem).²⁶⁰

4.3.2 Exílio

Estoy aquí, es lo único que sé, es lo único que puedo hacer. Mi barca no tiene timón, navega con el viento que sopla en las regiones más profundas de la muerte.

Franz Kafka

A temática do exílio é abundante nas narrativas curtas brasileiras dos anos 90. Quer por uma contaminação coletiva de esfacelamento e de caos, quer por uma ampliação da condição de exilado nas grandes metrópoles brasileiras, ou mesmo, pela permanente e insistente situação de exilados que a própria vida nos impõe. Blanchot em “La soledad esencial y la soledad en el mundo” fala do exílio como condição humana:

Cuando estoy solo, no soy yo quien está aquí, y no es de ti que estoy lejos, ni de los otros, ni del mundo. No soy el sujeto de ese sentimiento de soledad, de esa sensación de sus propios límites, de ese hastío de ser uno mismo. Cuando estoy solo, no estoy. No es esto un estado psicológico que indica el desvanecimiento, la desaparición del derecho a sentir lo que siento a partir de mí como centro. Lo que viene a mi encuentro nos es que yo sea poco menos yo mismo, sino lo que hay “detrás de mí”, lo que el yo disimula para ser para sí.²⁶¹

²⁶⁰ Na favela carioca, a Rocinha, é possível fazer um *favela tour*. Estrangeiros de vários lugares do mundo podem visitar a favela, trata-se de uma espécie de turismo de imersão. O espetáculo da pobreza é garantido sem aquela péssima sensação de empacotamento turístico. O visitante aliado à adrenalina tem muitas chances de conhecer a realidade dos favelados, o sucesso da empreitada por ora pode ser atrapalhado por uma confusão de balas perdidas ou invasão policial, contudo, a arquitetura precária e improvisada do local com uma vista espetacular do Rio de Janeiro, garante o valor do ingresso pago para a visita desse espaço rizomático. Acesse www.favelatour.com.br Acesso em 25 out. 2009.

²⁶¹ BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant e Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992, p. 239. Tradução minha: Quando estou só, não sou eu quem está aqui, e não é de ti que estou distante, nem dos outros, nem do mundo. Não sou o sujeito desse sentimento de solidão,

Baudelaire em seu poema “A viagem” que encerra *Flores do Mal*²⁶² também expõe a questão do homem em exílio:

Saber amargo, o que se tira de uma viagem!
Monótono e pequeno, o mundo, sem remédio,
Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem,
Um oásis de horror num deserto de tédio!

De que viagem Baudelaire está nos falando? O eu lírico nos mostra o homem em busca de um modo de não encontrar o esperado fim – a morte. Nesses termos, o homem é sempre um exilado. A morte paradoxalmente, meio e modo que torna possível tomar consciência da vida, arrasta o homem à condição do exílio absoluto. É ele um condenado a vagar e ser subitamente arrancado do exílio de um lugar para o exílio de um não-lugar.

De acordo com Edward Said²⁶³ o exílio fundamental, o “estar fora de” levamos a uma situação de ser arrancado do solo natal. É a condição daqueles que por algum motivo foram expatriados, desterrados, degredados. Trata-se da saída do próprio, que na grande maioria das vezes é vista como uma enorme desventura, um lamentável infortúnio. É a condição de pessoas tais como os imigrantes, os deportados, os fugitivos políticos, ou mesmo daqueles que largam tudo para tentar uma vida ‘melhor’ em outro lugar que não o seu próprio. Assim nos ensina Said:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas

dessa sensação de seus próprios limites, desse fastio de ser o mesmo. Quando estou sozinho, não estou. Não é este um estado psicológico que indica o desvanecimento, a desaparecimento do direito de sentir o que sinto a partir de mim como centro. O que vem ao meu encontro não diz respeito a eu ser um pouco menos eu mesmo, mas o que há “na ausência de mim”, o que o eu dissimula para ser para si mesmo.

²⁶² BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 451.

²⁶³ SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

pela perda de algo deixado para trás para sempre.²⁶⁴

No sentido o qual nos fala Said, o exílio está relacionado à terra natal, ao lugar que por algum motivo se é obrigado a deixar para trás.

Já para o filósofo Jean Luc-Nancy, o exílio é uma situação que também exige uma partida, mas não uma partida de um lugar para outro, e sim uma partida absolutamente, uma partida de *si*²⁶⁵. Nesse sentido, sai-se de si para regressar ao próprio lugar e o ponto de partida é a própria condição de *solidão* que atravessa o homem. No ponto de partida a solidão significa costume, hábito, *êthos*²⁶⁶, morada habitual, que desde os primórdios na filosofia apresenta-se ameaçada por um negativo. Assim nos ensina Heráclito:

O *êthos*, a morada habitual, é, para o homem, aquilo que lacera e divide. O hábito, a morada em que ele já se encontra sempre, é, para o homem, o lugar de uma cisão, é aquilo que ele jamais pode apreender sem receber daquilo uma laceração, uma fissura, o lugar onde jamais pode estar verdadeiramente *desde o início*, mas aonde pode somente *no fim* regressar.²⁶⁷

O exílio nesse sentido é um movimento de abalo desde sempre iniciado e que nunca poderá ser extinto. É como sentir-se em um permanente estado de agitação. “Se trata de pensar el exilio, no como algo que sobrevive a lo propio, ni en relación con lo propio, sino con la dimensión misma de lo propio”.²⁶⁸

Como bem argumenta Keli Cristina Pacheco em sua tese de doutorado *Lima Barreto/Robert Arlt – a comunidade em exílio* há duas visões para definição de exílio com relação àquilo que é deixado para trás:

²⁶⁴ Edward Said. “Reflexões sobre o exílio”. Op.cit., p. 46.

²⁶⁵ Ver NANCY, Jean Luc. “La existencia exilada”. In: *Archipiélago*, nº 26-27, inverno de 1996, p.34-39.

²⁶⁶ *Êthos*, palavra grega, quer dizer morada, covil habitual (referindo-se a animais); maneira de ser, caráter, índole, temperamento, disposições de uma pessoa ou animal segundo a sua natureza. É também objeto da ética como estudo das ações e paixões humanas enquanto manifestação da interioridade do ser humano. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

²⁶⁷ Heráclito *apud* Agamben (2006). In: AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Op.cit., p.128.

²⁶⁸ Maurice Blanchot. *El espacio literário*. Op. cit. p. 238.

[...] a primeira hegemônica, o exílio como desapropriação, como um saltar fora, perda, desperdício do nacional, dispêndio; a outra a condição do exilado como propriamente um mal-estar do princípio ao fim.²⁶⁹

No conto “Exílio” de Amílcar Bettega Barbosa da obra *Deixe o quarto como está*²⁷⁰, lemos a temática do exílio colocada no sentido do *êthos* lacerado do qual nos fala Heráclito: os dias que passam lá fora, a prisão da angústia do sair de *si*, condição absoluta de exílio – “um mal estar do princípio ao fim.”

“Exílio”, narrado em primeira pessoa, é o relato de um homem que possui uma loja, que vende produtos de natureza não explicitada, pouco frequentada, para não dizer quase totalmente vazia, sem fregueses. Tal estabelecimento localiza-se numa cidade semi-abandonada, segundo o narrador, “sempre vazia, escura.”²⁷¹ O narrador nos fala da sensação que tem de apagamento da cidade: “É como se uma grande borracha estivesse fazendo esse trabalho de apagar a cidade. Às vezes até chego a desconfiar que ela, a cidade, está desaparecendo.”²⁷²

Os únicos transeuntes que passeiam pela loja são crianças e cachorros, e o dono do estabelecimento faz sempre questão de enxotá-los do local. Cada vez que ouvia o barulho de crianças se aproximando “batia os pés no chão e soltava uns gritos de “pega”, como quem escorraça cães.”²⁷³ O que aliás ele faz questão de mostrar que na sua visão eram muito semelhantes, conta que uma vez ao ouvir um alvoroço na calçada sai atrás das crianças e fica “surpreso ao ver, [...], que, [...] tratava-se mesmo de um bando de cães em algazarra. São todos muito parecidos.”²⁷⁴ Não que ele não gostasse de crianças e cães, como ele mesmo diz “pelo contrário, admiro-lhes especialmente essa capacidade de estarem sempre muito ativos.”²⁷⁵

Quando tomamos o sentido etimológico da palavra loja *loya* (sec. XIV), *lógea* (sec. XV), como alojamento, percebemos que a loja pode ser

²⁶⁹ PACHECO, Keli Cristina. *Barreto/Robert Arlt – a comunidade em exílio*. BU/UFSC: Florianópolis, maio de 2009.

²⁷⁰ BARBOSA, Amílcar Bettega. *Deixe o quarto como está*. Op.cit.

²⁷¹ Idem, p.35.

²⁷² Idem, p, 22.

²⁷³ Idem, p. 21.

²⁷⁴ Idem, p.21.

²⁷⁵ Idem, p.22.

compreendida nesse conto como metonímia do corpo. O corpo que aloja o “espírito”. Há também vários indícios na narrativa que nos levam a pensar dessa maneira “[...] nunca estive com a loja em outro lugar.”²⁷⁶ O ar de dentro da loja parece endurecido, tomando forma de gel “o interior da loja se torna amarelado e o ar fica grosso, com aspecto de coisa velha.”²⁷⁷ Nancy coloca muito bem a relação do corpo com o espírito, para ele:

[...] tenemos a tendencia a pensar que el cuerpo es una substancia, que el cuerpo corresponde a la substancia. Y enfrente, en otra parte, bajo otro régimen, habría otra cosa, por ejemplo, el sujeto, que no sería la substancia. Yo quisiera mostrar que el cuerpo, si es que hay un cuerpo, no es substancia, sino sujeto. Conservemos esta palabra, por el momento y para hacerlo muy simple. La substancia – que yo llamo más bien la masa, por el momento – no tiene ninguna *extensión*. La verdadera idea de la substancia no es siquiera la piedra, sino el punto, lo que no tiene ninguna dimensión [...]. [...] un cuerpo corresponde a la extensión. Un cuerpo corresponde a la exposición. No sólo que un cuerpo es expuesto, sino que un cuerpo consiste en exponerse.²⁷⁸

O exílio do dono da loja, que sente-se reconfortado com um ventilador de teto e o barulho das pás remanchando no interior da mesma, é aparentado por essa sensação. E mesmo o uso do próprio ventilador acaba sendo limitado pela falta de dinheiro para pagar a conta de luz “vem o problema do consumo de energia, que aumento bastante e agora me obriga a deixar o ventilador desligado durante a maior parte do tempo.”²⁷⁹ Temos um corpo o qual não nos pertence, do qual sequer temos domínio e que, no entanto, é nossa morada. A loja como corpo, o exílio do corpo deserto onde não há nada exceto o sair de *si* para regressar ao próprio lugar, à morada habitual, ao próprio corpo. Um corpo corresponde à exposição, à loja – corpo – “nem mesmo a luz eu acendo mais, resigno-me a algumas horas de penumbra no início da manhã.”²⁸⁰ Somos um corpo, temos um corpo o qual é só exposição e passividade, e o mesmo somos diante da vida, ainda que na nossa racionalidade acreditemos que não. Por isso, Maurice Blanchot e Jean Luc Nancy são coerentes ao creditarem ao homem a

²⁷⁶ Idem, p. 19.

²⁷⁷ Idem, p. 20.

²⁷⁸ NANCY, Jean Luc. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena libros, 2003, p.94-95.

²⁷⁹ Amílcar Bettega Barbosa. *Deixe o quarto como está*. Op.cit., p. 20.

²⁸⁰ Idem, p.20.

condição de exílio, sendo este sempre um exilado de *si*. Nosso corpo, ao qual cremos ter algum tipo de domínio, é só exposição, e sua consistência se dá exatamente pelo fato de ser/estar nessa condição de exposição, de exílio.

Nancy procura desfazer a cisão platônica-cristã entre corpo e espírito mostrando que o corpo é tato, é algo que está *fora de si*. Fora no sentido que é o corpo para si mesmo, uma vez que é exposição e não domínio. O espírito seria uma experiência do corpo, não como uma experiência entre outras, mas como única, é a experiência exata para aquilo que um corpo é. E um corpo é aquilo que empurra o limite até o extremo, às cegas, tocando, tentando, tocando.

Talvez em busca de um novo toque para seu corpo, o homem decide fechar a loja “vou fechar a loja e ir embora da cidade”²⁸¹, afinal “exílio” exige uma partida, *ex* “sair de si, para fora”, em deixar “[...] a cidade de noite, porque é de noite que se deve deixar uma cidade”. E deixá-la “[...] de trem, porque também essa é a melhor forma de fazê-lo.”²⁸²

O narrador-protagonista fecha a loja e deixa a cidade à noite de trem. A noite nos remete nesse conto a mais um indício do exílio. É à noite que o corpo se solta, que o corpo no sentido nancyano vagueia, dispersa-se, devaneia, delira, sonha. A noite simboliza nosso inconsciente e durante o sono da noite esse inconsciente se libera, liberta, fermentando as virtualidades da existência, do vir a ser. É a noite que deve-se *deixar* uma cidade.

No trem ele adormece; acorda e percebe que continuava a cruzar a cidade, dorme e acorda várias vezes e a cidade continuava lá, a ponto de fazê-lo afirmar que “a cidade não acabava, [...] lá estava ela, lá estava a cidade ainda, as fachadas secas das casas, as luzes frias da rua, passando, passando.”²⁸³ Então resolve descer na próxima estação e pegar o trem no “sentido oposto” e retornar para a cidade da qual não havia conseguido sair, com a certeza, mesmo não tendo a menor noção de que horas eram, de que conseguiria chegar a “tempo de abrir a loja pela manhã.”²⁸⁴

O fato de o homem resolver deixar a cidade de trem intensifica ainda mais a ideia do exílio: trem anda em trilhos e trilhos são fixos, em um trem há pouca margem de manobra para desvios, não há caminhos paralelos como em

²⁸¹ Idem, p. 19.

²⁸² Idem, p. 24.

²⁸³ Idem, p.25.

²⁸⁴ Idem, p.35.

estradas. Tampouco é possível parar ou descer do trem em qualquer lugar, só em estações devidamente sinalizadas e horários definidos. Para morte, condição certa e absoluta a qual o homem se encaminha sem nenhuma margem de manobra, fixa à vida, como um trem nos trilhos, é o que faz de nós sempre e definitivamente exilados em um corpo, uma espera, uma certeza: o fim da linha.

4.4 Narrativas de teor testemunhal (narração e experiência)

De minha parte, tinha decidido firmemente que, independente do que me viesse a acontecer, não me teria tirado a vida. Queria ver tudo, viver tudo, fazer experiência de tudo, conservar tudo dentro de mim. Com que objetivo, dado que nunca teria tido a possibilidade de gritar ao mundo aquilo que sabia? Simplesmente porque não queria sair de cena, não queria suprimir a testemunha que podia me tornar.

H. Langbein (sobrevivente de Auschwitz)

O testemunho está ligado às funções de memória (curta ou longa) e explícita agenciamentos possíveis na definição da paisagem, do muro branco²⁸⁵. O testemunho está sempre repleto de fragmentos de subjetividade, o sujeito fala sobre o que foi *percebido por ele*.

No conto de apresentação do livro de Ferréz *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo*²⁸⁶, chamado “Bula”, o que aparece são os estados psicológicos inscritos na subjetividade por “experiências” ou agenciamentos que marcam a paisagem, os rostos e os esquadrinhamentos que atuam sobre o corpo e seus

²⁸⁵ Sobre muro branco ler Ano Zero - Rostidade de Gilles Deleuze e Felix Guattari in: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol.3 Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p.31-61.

²⁸⁶ FERRÉZ. *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro; Objetiva, 2006, p.9. Ferréz ou Reginaldo Ferreira da Silva – morador da periferia de São Paulo, mais precisamente da favela conhecida como Capão Redondo é autor de alguns romances como *Capão redondo*, *Manual prático do ódio*, do livro de poesias *Fortalezas da desilusão*, além de organizador de alguns livros de contos e colaborador da Revista Caros Amigos.

controles, na significação de uma subjetividade dos sem cidadania, na constituição rizomática da “favela”. A favela é a paisagem e o rosto, o sem cidadania. O teor testemunhal da narrativa “Bula” acontece delimitado por essas duas ordens de semiótica.

BULA

Contos para mim sempre foram desabafos, tá ligado?
Se lidos sem precaução, podem acarretar mais danos a
um corpo já cansado, e a uma mente já tumultuada.
Dependendo da intenção, podem trazer alegria,
ou talvez somente um leve sorriso.
Mas quem escreve quase nunca presencia nada disso.

A não ser que sejam interpretados no cinema ou na
televisão.
Começos de um romance que já nasceu fracassado.
Eu os achava fáceis, por isso os descartava.
Depois a dificuldade apareceu, na hora de os prender
em um livro.
Continua a ser para mim uma forma de insultar rápido
alguém ou contar uma pequena mentira.

Alguns eu fiz por desespero, um bico que alguém ofereceu.
Assim como pintava a casa de alguém por dinheiro, eu
os fazia melhor se alguém pagasse mais por isso.
Mas de uma coisa sempre tive certeza, todos foram ti-
rados aqui de dentro.

Eles têm algo de bom, sempre nasceram rápido, de uma
paulada só.
A maioria é duro, desesperançado, porque assim foi vi-
vido ou imaginado.
No rastejar o ser mutante não se contenta em ser
“normal”.

Trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de risos que roubei estão todos aí, histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo país, uma país chamado periferia.

Pessoas na maioria já falecidas, eternizadas no meu universo.

Eternos amigos que continuam a me contar suas histórias, que sempre estão ao meu lado.

O funcionário que ninguém nota, o vizinho que ninguém quer ter, o pedinte que ninguém quer ajudar, a criança que não consegue brincar, o repórter que tem guetofobia.

O conto “Pão doce” foi publicado primeiramente na Itália, “O plano” foi publicado na revista *Caros Amigos* e “Buba e o muro social” foi publicado na *Folha de S.Paulo*. Mas a maioria era inédita no papel, mas não na vida.

“Bula” é o conto de abertura do livro *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo*. Encontramos nessa narrativa um teor testemunhal, a partir de um narrador que precisa falar e afirma-se enquanto sujeito do que vê e vive. O testemunho é algo que insurge para dar lugar a quem não pode falar, na urgência de denunciar uma situação, uma ausência, uma extrema falta.

Atualmente, a questão da subjetividade no mundo globalizado tem sido um tema amplamente debatido. O sujeito, que parecia estar morto, reaparece de inúmeras formas e nuances, às vezes, contraditórias. A leitura das narrativas breves do presente leva-nos a debruçarmo-nos sobre a discussão da experiência no mundo pós-moderno. Substitui-se a memória longa pela memória curta, que funciona como um grito do aqui e agora.

Temos que admitir o pressuposto de que não há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redimindo-a do seu esquecimento e transformando-a em algo que pode ser dito. Na narração de teor testemunhal, a experiência circunscreve-se em uma temporalidade que não é a do acontecimento, mas da lembrança. Ainda, a narração funda uma

temporalidade, que a cada repetição e a cada variação torna a se atualizar.²⁸⁷

O testemunho é em si mesmo uma refutação daquilo que, nas primeiras décadas do século XX, foi dado por alguns como esgotado – a experiência – essa havia encontrado o fim, dado às conseqüências desastrosas da Primeira Guerra Mundial. É o que Walter Benjamin expõe em “O narrador”.²⁸⁸ Contudo, o que se pôde verificar depois da guerra foi a extrema necessidade do testemunho de massas, de narrar as experiências, o que chamamos aqui de algo que se pode ser posto em relato, algo que não somente se sofre, mas também que se transmite. Então, quando a vítima do acontecimento testemunha, pode se dizer que ocorreu a experiência, como expressão de sua memória-fragmento.

Walter Benjamin se referia ao emudecimento e fim da experiência do sujeito no sentido de que o narrador, ao qual o autor nos remete, seria aquele que sabe exatamente do que diz, e quem o escuta, entende-o sem distanciamento. Nesse sentido, na atualidade, é impossível o relato da experiência, no sentido que Benjamin teria dado, como uma reivindicação da memória como instância de reconstituição do passado. De certa forma, quebrou-se a continuidade da experiência. O passado e a experiência dos velhos não servem de referência às gerações mais jovens ou posteriores. E esse corte na continuação da experiência do mais velho ao mais jovem pode ser explicado mais pela aceleração do tempo do que pelo um possível emudecimento. As experiências são ininteligíveis aos mais jovens, o tempo presente é marcado por um estranhamento das experiências entre as distintas gerações, essas assinaladas por um caráter de intrasferibilidade. Uma crise de autoridade do velho sobre o novo pressupõe novos saberes. O novo se impõe ao velho como qualidade libertadora de novos saberes fragmentados, linhas de cruzamentos, relações nômades. E nesse contexto a necessidade de testemunhar, relatar a própria vida se torna premente. Estão aí os milhares de *blogs* na Internet, a proliferação de narrações “não ficcionais” como testemunhos, autobiografias, entrevistas, relatos identitários – a literatura

²⁸⁷ Sarlo, Beatriz. . “Crítica do testemunho: sujeito e experiência”. In: *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.23- 44.

²⁸⁸ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Vol. I), p.197-221.

presidiária é um bom exemplo disso.

O testemunho insurge como uma forma de dar sentido à experiência vivida, ressaltando os direitos da primeira pessoa de liberar o relato, que podem ter sido reprimidos por inúmeros fatores exteriores, como políticos, econômicos, sociais entre outros. Trata-se de um movimento de “mutirão da palavra” pelo menos quando olhamos para a literatura produzida na favela. Como bem coloca o escritor Ferréz na abertura de *Manual prático do ódio*, deixando marcado o caráter testemunhal dessa obra:

Aos que conspiraram e torceram pela minha queda, nada mais justo que apresentar a terceira lâmina, o *Manual prático do ódio* está aí, fortificando a derrota dos que atentaram contra mim e os meus.²⁸⁹

Os narradores de Ferréz falam em primeira pessoa e em nomes de outros, que, por um motivo ou outro, não estão presentes para falar. Ao testemunharem sobre a dureza da vida no submundo da favela Capão Redonda, religam fragmentos de suas identidades de favelados, narram o que para muitos parece impossível de acreditar. Na expressão de Beatriz Sarlo:

O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. (...) Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber que aquilo que se considerava oculto pela ideologia ou submerso em processos poucos acessíveis à simples introspecção. Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis.²⁹⁰

Os contos de Ferréz marcam bem esse aspecto que Beatriz Sarlo identifica no testemunho, como podemos verificar no texto de abertura dessa seção. Assim se expressa Ferréz ao falar de seus contos: “*Trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei*, fragmentos de risos que roubei estão todos aí, histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo país, uma país chamado periferia. *Pessoas na maioria já falecidas, eternizadas no meu universo. Eternos amigos que continuam a me contar suas histórias*, que

²⁸⁹ Epígrafe do livro de Ferréz. FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2003.

s/p.

²⁹⁰ Beatriz Sarlo. “Crítica do testemunho: sujeito e experiência”. Op.cit.,p. 39.

sempre estão ao meu lado.”²⁹¹

O teor testemunhal dos contos do escritor Ferréz é o compartilhamento de voz com aqueles que simplesmente não podem mais falar porque foram assassinados pelo tráfico ou são vítimas da fome e da falta de perspectivas na vida. Desse modo, o sujeito que fala não escolhe a si mesmo, fala porque conseguiu escapar de um destino de morte que ocorre diariamente nas favelas brasileiras. Fala em nome de outros que morreram e porque morreram, e em seu lugar. Fala evidenciando a “matéria-prima” de quem poderia ser o sujeito em primeira pessoa do testemunho e está ausente, pois não está mais presente. Dessa forma, aquele que testemunha, é um substituto de quem não pode mais fazê-lo. É o relato de um ser ausente. Aquele que testemunha é um sobrevivente, assume a primeira pessoa em lugar dos *manos* que foram mortos.

Nesse cenário de criminalidade, de extrema violência nas grandes cidades, Ferréz cria essa escritura de teor testemunhal como sujeito da realidade em que se encontra circunscrito, *fazendo ficção*, como ele mesmo afirma. O que ele faz de forma combativa e resistente é *incluir*, isto é, trazer a discussão para dentro do sistema literário, diante de olhares atônitos, da realidade nua e crua dos marginais e marginalizados das grandes cidades.

Giorgio Agamben²⁹², importante filósofo da “pós-modernidade” apresenta teses provocativas sobre a literatura de testemunho e a política mundial. Em *O que resta de Auschwitz*²⁹³, Agamben discute a literatura de teor testemunhal a partir da obra de um sobrevivente do campo de concentração, o escritor italiano Primo Levi²⁹⁴. Para Agamben o testemunho está:

²⁹¹ FERRÉZ. *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro; Objetiva, 2006, p.9. (grifo meu)

²⁹² Giorgio Agamben rechaçou um convite para dar aulas na Universidade de Nova York com o propósito de deixar absolutamente clara a sua posição de desagrado em relação ao governo de George Bush e a sua política de imigração. Em carta publicada pelo jornal francês *Le Monde* explica sua decisão: “Há alguns anos se tenta convencer-nos a aceitar como dimensão humana e normal de nossa existência práticas de controle que sempre se havia considerado inumanas (...) Os Estados, que deveriam constituir o lugar próprio da vida política, têm feito do cidadão, ou o melhor do ser humano como tal, o suspeito por excelência, a ponto de ter transformado em classe perigosa à própria humanidade.(Tradução minha). Cf. o jornal argentino *La Nación*, Buenos Aires, 25 de setembro de 2005 – Suplemento Cultura. Disponível em www.lanacion.com.ar/741399. Acesso realizado em: 27 out. 2008.

²⁹³ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

²⁹⁴ PRIMO LEVI. *Trilogia de Auschwitz*. Trad. Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Aleph Editores, 2005.

Em oposição ao *arquivo*, que designa o sistema das relações entre o não-dito e o dito, denominamos *testemunho* o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda a língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer. [...] Se, na relação entre o dito e o seu ter lugar, o sujeito enunciado podia, realmente, ser colocado entre parênteses, porque o ato de tomar a palavra já havia ocorrido, a relação entre a língua e a sua existência, entre a *langue* e o arquivo, exige, por sua vez, uma subjetividade como aquilo que atesta, na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de palavra. Por tal motivo, ela se apresenta como *testemunha*, pode falar por quem não pode falar. O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho.²⁹⁵

Para Agamben o campo de batalha é a subjetividade em que se decide entre o humano e o inumano, entre o “fazer viver” e o “deixar morrer”. O sujeito é posto em jogo via processos em que a possibilidade (poder ser) e a contingência (poder não ser) são os operadores da subjetivação. E o sujeito é, sobretudo, esse campo de forças permanentemente atravessado pelas correntes historicamente determinadas da potência e da impotência, do poder não ser e do não poder não ser.

O filósofo italiano procura mostrar que a experiência do campo de concentração pode estar se repetindo em outros níveis e camadas do mundo globalizado, uma vez que o que estamos vivendo na política mundial atual é similar aos campos de concentração. Os aeroportos, as prisões de Bush²⁹⁶, os campos de refugiados palestinos, os centros de detenção para imigrantes ilegais assemelham-se a esses lugares. As favelas de certa forma também servem como mais um exemplo, uma vez que é possível ver quase que diariamente um contingente significativo de massacres e extermínios nesses locais. O que ocorre nas favelas brasileiras é o que Ferréz através de suas personagens denuncia: o “estado de exceção” que não é mais exceção, isto é, é a exceção da

²⁹⁵ Giorgio Agamben. *O que resta de Auschwitz*. Op.cit., p. 146-147.

²⁹⁶ É importante salientar aqui que umas das intenções do novo presidente eleito nos Estados Unidos, Barack Obama é fechar o sistema penitenciário de Guantánamo, o que de fato está acontecendo e que (ainda é muito cedo para dizer algo) pode mudar essa experiência de campos de concentração pelo mundo afora.

exceção e a exceção é a regra. Um poder ‘soberano’, que se exclui do jurídico, dispõe da vida dos moradores desses lugares, podendo decidir, inclusive, sobre o direito de transitar pelo morro.²⁹⁷ O estado de exceção segundo o filósofo Giorgio Agamben é um espaço anômico em que o que se encontra em jogo é uma força de lei sem lei. Força de lei sem lei é, em outras palavras, uma espécie de violência mascarada pela lei.

Contudo, o “estado de exceção” nas favelas brasileiras é a exceção da exceção. Isso porque na verdade, o que seria o poder soberano, o Estado de lei e de direito, não tem alcance absoluto na organização das favelas. Os moradores em geral vivem sob a “proteção” de um poder paralelo, o dos traficantes. Por um lado, são expostos a qualquer hora a invasões e algum controle da polícia, por outro, as regras de convivência são definidas pelos grupos que dominam o local.

O que se vê e se vive nas grandes cidades brasileiras, sobretudo nas favelas, beira ao que podemos chamar de “guerra civil”, que por sua vez “se situa numa zona de indecibilidade quanto ao estado de exceção, que é a resposta imediata do poder estatal aos conflitos internos mais extremos.”²⁹⁸ Na verdade, o que se vive nas favelas brasileiras, toca em pontos do que vêm a ser um estado de exceção, contudo, temos que tratar da categoria denominada anomia a fim de buscar uma compreensão mais profunda do que ocorre nessa zona conhecida como “favela”.

O que estamos procurando fazer aqui é uma espécie de adaptação do conceito de estado de exceção defendido por Giorgio Agamben para mostrar em que pontos as favelas brasileiras vivem sob essa suspensão da ordem jurídica. Seja pelo enorme contingente de pessoas que a qualquer momento podem ser eliminadas, por razão de serem considerados elementos perniciosos ou perigosos à sociedade, ou simplesmente por viverem no meio deles.

No livro *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo*²⁹⁹ podemos fazer incursões a partir dos narradores que dão seus testemunhos sobre esse “estado de exceção” das favelas brasileiras. As personagens desses contos são figuras

²⁹⁷ C.f o documentário *Morro Santa Marta* de Eduardo Coutinho. Esse documentário mostra inúmeros depoimentos (testemunhos) de moradores do Morro Santa Marta no Rio de Janeiro em que é possível constatar como as vidas dos moradores desse local são absolutamente controladas, seja pelo policiamento constante, seja pelos donos do morro e das bocas de tráfico.

²⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.12.

²⁹⁹ FERRÉZ. *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo*. Op.cit.

tristes, que transmitem o que viram e viveram. São personagens oprimidas, com vidas interrompidas pela falta de nutrientes materiais e subjetivos.

No conto “Pão Doce”³⁰⁰ o narrador-personagem não narra fatos diretamente relacionados com a favela (ainda que fique evidente que ele é um), mas assevera a dureza de seus dias de trabalhador em uma loja de uma rede de mercados como carregador de *pallets*. Ao seu lado trabalha um gerente baiano que vive vigiando-o, sempre em busca de um passo em falso dos funcionários a fim de denunciá-los ao patrão e ocasionar uma possível demissão. Um dia, nos conta o narrador-carregador, depois de descarregar dois caminhões de *pallets* e pensar em parar para descansar, tomar um cafezinho quem sabe, olha em volta e se depara com o olhar fulminante do gerente a lhe dizer: “Se você encostar para descansar, eu vou fuder sua vida, vou comer sua mulher na sua frente.”³⁰¹ Histórias no plural. De plurais. Atestam o estado de pobreza do carregador e, por sua vez, do gerente. Ambos temerosos, procurando cumprir seus deveres a fim de manterem seus respectivos empregos. E essa ideia é reafirmada no decorrer da narrativa, quando é chamada a atenção do gerente pelo dono do estabelecimento para o fato de que o funcionário-carregador de *pallets* encontra-se em um estado de higiene pessoal deplorável. O gerente pede desculpa ao chefe e comenta: “É, doutor, infelizmente a gente avisa para eles manterem a higiene pessoal, mas esse povo é meio burro”³⁰². Em seguida manda o funcionário tomar um banho e botar um perfume.

Embora o gerente baiano encontre-se em posição diferente da do carregador de *pallets*, ainda assim é possível atestar a favor de sua fragilidade como empregado. Por um lado se coloca como não fazendo parte do ‘povo’ e de sua ignorância, ao comentar com o dono do estabelecimento que sempre avisa para ‘eles’ manterem sua higiene pessoal. Por outro lado, pede humildemente desculpa ao patrão pelo fato dos empregados não se apresentarem dignamente limpos e cheirosos.

O carregador de *pallets*, humilhado com o evento, obedece ao gerente e toma um banho de dez minutos e usa nas axilas um desodorante emprestado pelo açougueiro. Veste as suas mesmas roupas suadas e fedidas e sai pelos

³⁰⁰ FERRÉZ. “Pão doce”. In: *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo*. Op. cit, p. 29-33.

³⁰¹ Idem, p. 30.

³⁰² Idem, p.32.

corredores do mercado, lembrando que é final do mês, mal conseguindo conter as lágrimas que lhe caem pelo rosto.

O teor testemunhal da narrativa “Pão doce” se dá em duas instâncias - *testis* e *superstes*. Em *superstes* porque o narrador conta o que se passou com ele, e em *testis* porque o narrador também fala do que viu ocorrer com outros durante o processo (trata-se de um depoimento de um terceiro). O carregador de *pallets* inicia sua narrativa comentando que acorda sempre às seis da manhã, e naquele dia, o dia em que foi tremendamente humilhado, tinha acordado as seis e vinte, tomado às pressas o ônibus super lotado e que ao passar por uma moça dentro do transporte tinha sentido uma forte fígada no pênis, que em seguida murchou ao lembrar-se de um noticiário sobre um tarado que levara 50 estocadas de estilete na cadeia. Ainda dentro do ônibus, lembra da discussão que tivera com a esposa na noite anterior e diz ter percebido que para elas, as mulheres, “não basta elas terem nosso tempo, nosso corpo, elas querem mais, elas querem nossa alma.”³⁰³ Aqui, tanto a mulher como o gerente (e o patrão) se apresentam para o carregador de *pallets* como partes de um mesmo sistema predatório. O narrador se depara com ele mesmo como vítima das contingências e disciplinas desse sistema. É explorado por todos os lados, suas tentativas de iniciativa são coibidas pelo que o domina e o reprime – o gerente, sua mulher, o patrão – a falta de opções, o desemprego.

Dito de outra maneira, o narrador, ainda que de forma inconsciente, testemunha em círculos, não sai do lugar, carrega em si a impossibilidade de enfrentamento com essa zona de exclusão em que se encontra aderido em profundidade. Embora consiga, ao sair do banho, imposto pelo gerente, ‘fugir’ pelas ruas da cidade e ver a claridade, a luz do dia, ou seja, consiga abandonar o emprego devido à tremenda humilhação sofrida, em seguida, como nos relata, é obrigado pela mulher a retornar ao local de trabalho para pedir seus direitos, ou ao menos uma cesta básica, que obviamente é negada com a seguinte afirmação: “Você não tem direito.”³⁰⁴

E por falar em direito, fica anunciado como o narrador vê e articula essa questão. Ao narrar sobre fatos que ocorreram com ele próprio e com outros em seu local de trabalho, mostra-nos como funciona o sistema de ‘direitos’ para os

³⁰³ Idem, p.19.

³⁰⁴ Idem, p.33.

ricos e para os pobres. Depois de trabalhar quatro horas ininterruptas carregando e descarregando os *pallets* e quase desmaiando de fome, o narrador-personagem pára para pensar na possibilidade de comer algo. Mas logo desiste, no mercado há vários tipos de comidas, como ele mesmo afirma, contudo, “se nos virem comendo é justa causa.”³⁰⁵ Pode ser o que for, um grão de feijão, de qualquer forma o funcionário está demitido por justa causa. Uma vez, nos conta o narrador, um funcionário foi pego comendo uma goiaba e o mandaram embora na mesma hora por justa causa. O rapaz tinha dezoito anos, um filho recém nascido, e a carteira de trabalho suja, “nunca mais arruma emprego na vida. Era mais justo se dessem um revólver para ele junto com a devolução da carteira de trabalho.”³⁰⁶, afirma o carregador de *pallets*.

“Pão doce” expõe uma situação limite, de desesperança na humanização da sociedade brasileira. Além disso, é próprio da literatura, sobretudo da literatura de testemunho, trabalhar em espaços de fronteira, de limites, em que se abre um espaço de auto-reflexão da linguagem como uma máquina “não tanto de “representar” o “real”, mas sim de dar uma forma a ele.”³⁰⁷

O testemunho em si traz em seu cerne o tema da verificação da “verdade”, uma vez que, por definição, ele só existe na área tomada pela possibilidade e pela mentira. Ao estar ligado, de uma forma ou de outra, com a possibilidade da ficção, fica configurada a problemática já discutida em outros pontos desse trabalho: o limite entre a ficção e a “realidade”; e agora o testemunho, que por sua vez, procura resgatar o que existe de mais trágico no “real” para apresentá-lo, ainda que para isso ele se utilize da literatura. De acordo com Seligmann-Silva:

Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo com a delicada trama do som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste à simbolização. Daí a categoria do *trauma* ser central para compreender a modalidade do “real” de que se trata aqui. Se compreendermos o “real” como trauma – como uma

³⁰⁵ Idem, p.30.

³⁰⁶ Idem, p.31.

³⁰⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o “real””. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, Memória, Literatura – O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003, p. 375-390.

“perfuração” na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho.³⁰⁸

É possível desenhar as narrativas de Ferréz dentro de um contexto da literatura de teor testemunhal e trabalhar com alguns aspectos que se afiguram entre “testemunho” e “invenção”. Ainda que a voz testemunhal possa ser falseada pelo fantasma da mentira, e que os fatos relatados possam não ter nenhuma comprovação enquanto um documento, a obra de teor testemunhal remete a algo passível de ocorrência e veracidade. Não se trata de uma invenção, mas de algo que pode ser posto em narração a propósito de construção das formas do “real”.

Como o próprio Ferréz sustenta no manifesto de abertura de *Literatura Marginal* “estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam lembrados e eternizados”³⁰⁹. Sua escritura está aí e na medida em que se movimenta mostra sem distinções a força do teor testemunhal, a vontade documental e a ficcionalização de suas próprias experiências no “país chamado periferia”³¹⁰.

³⁰⁸ Idem, p. 386-387.

³⁰⁹ FERRÉZ. Manifesto de Abertura: Literatura Marginal, Ato I.

³¹⁰ Em meados dos anos 60, a catadora de lixo Maria Carolina de Jesus, moradora da favela Canindé, na beira do rio Tietê, apresenta uma espécie de diário em que é possível compreender o que ocorre dentro das favelas brasileiras. Escrito a partir de uma visão de dentro da favela, Maria Carolina de Jesus testemunha em nome de uma coletividade miserável e anônima que habita os barracos e os vãos das pontes nas grandes cidades brasileiras. A autora diz em seu livro *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. C.f. JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de despejo – diário de uma favelada*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2006. Outro interessante e recente relato é o de Esmeralda Carmo Ortiz. É o testemunho de uma menina que viveu abandonada nas ruas convivendo com drogas, violência, fome e todos os tipos de horrores que advém desse convívio. Lançou seu livro *Esmeralda – por que não dancei* pela Editora SENAC em 2000.

4.5 Contos rizomáticos

O conto narra sempre a mudança. O conto é o espaço no qual se mostra a metamorfose das coisas. O conto é o saber possível desta metamorfose, quando, na impermanência das coisas que nos circundam, no seu contínuo oscilar, escorrer, flutuar, decidimos uma trajetória, e sob esta trajetória começamos a descrever gestos, posturas, traços, movimentos.

Franco Rella

Contos são figuras, retratos, posturas. Contos são movimentos, traços, linhas de fuga, platôs. Contos podem ser narrativas rizomáticas. *Eles eram muitos cavalos*³¹¹ de Luiz Ruffato trata do cotidiano, o efêmero, o familiar e até certo ponto do popular. Do que é mais geral, comum, ao mesmo tempo em que trata de detalhes que passam despercebidos no nosso dia a dia. Retratos, figuras, movimentos da vida urbana da cidade de São Paulo, com sua extremada violência e estratégias de sobrevivência.

O tema central dessas narrativas é a cidade de São Paulo. São Paulo é mostrada através de setenta micro narrativas. A primeira micro-narrativa tem como título “Cabeçalho”, “São Paulo, 9 de maio de 2000. Terça-feira.”³¹² Um dia na cidade de São Paulo.

Eles eram muitos cavalos tem a força de um presente inexaurível sobreposto insidiosamente, trata-se de um dia que nunca termina e que se imbrica em inumeráveis situações. Essa força da realidade sobreposta se dá talvez devido a repetição de registros sempre vinculados à cidade de São Paulo. Nesse sentido que as narrativas de Ruffato são rizomáticas, porque à forma do rizoma elas partem de um centro, que é a cidade de São Paulo, e suas linhas de fuga são os estilhaços de vida que irrompem na caleidoscópica metrópole. Linhas que podem se cruzar formando novos rizomas, isto é, cadeias rizomáticas.

³¹¹ RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

³¹² Luis Ruffato. “Cabeçalho”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.34. p.11.

O conceito de rizoma de Deleuze e Guattari, proposto a partir da Biologia, enquanto formações anexas e extensas de raízes, que ora se cruzam, ora se afastam por variadas direções, não tendo começo nem fim, mas um meio do qual crescem e transbordam adéqua-se perfeitamente ao formato de *Eles eram muitos cavalos*.

**Eles eram muitos cavalos,
mas ninguém mais sabe os seus nomes,
sua pelagem, sua origem...**

Cecília Meireles³¹³

As narrativas curtas que compõem *Eles eram muitos cavalos* partem do anonimato (como a epígrafe do livro insinua) e da violência que não apenas interrompe vidas, mas que também coloca em suspensão os modos possíveis de sobrevivência. Como na micronarrativa “Nós poderíamos ter sido grandes amigos”³¹⁴ em que o narrador sugere toda a amizade que poderia ter tido com um vizinho de apartamento. No entanto, essa foi suspensa, pois o vizinho sofreu um sequestro relâmpago, seu corpo foi encontrado numas das marginais da cidade. Foi morto com um tiro na nuca. O carro, objeto roubado, nunca foi encontrado.

As linhas de fuga desenham o movimento e as metamorfoses da cidade (desterritorializando e retorritorializando). Essas linhas vão se imbricando umas às outras das mais variadas e imprevisíveis maneiras. Na micronarrativa “Fran”³¹⁵ tem-se a espera infinita de Françoise, uma atriz fracassada, alcoólatra, em seu minúsculo apartamento, no aguardo de uma chamada telefônica sobre uma proposta de trabalho que nunca acontece.

“A caminho”³¹⁶ introduz a vida de um playboy cocainômano, filho de um homem de negócios, quebrador de boates, bares, rostos de leões de chácara, garotas de programa. Um rapaz que suborna a polícia, os leões de chácara, o dono da boate.

³¹³ O fragmento do poema de Cecília Meireles aparece como epígrafe do livro de Luis Ruffato *Eles eram muitos cavalos*.

³¹⁴ Luis Ruffato. “Nós poderíamos ter sido grandes amigos”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p. 43.

³¹⁵ Luis Ruffato. “Fran”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.34.

³¹⁶ Luis Ruffato. “A caminho”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.11.

A proposta de trabalho pode nos levar a pensar sobre as linhas de segmentação do rizoma, linhas interrompidas entre Fran e o cocainômano. O trabalho para a personagem Fran seria uma saída do anonimato ou mesmo uma oportunidade de produzir algo. Para o cocainômano o trabalho sequer parece ter algum sentido, talvez até seja um conceito desconhecido. Nessa acepção, ambas as personagens apresentam-se como linhas de segmentação/ruptura, entretanto ainda permanecem como composição/movimentos/vidas urbanas/metamorfozes da cidade - linhas de fuga.

“A reportagem ‘Polícia quer impedir viciados de recolher latas na cracolândia’ mostra que para as polícias Civil e Militar, o complexo problema do consumo de drogas na região da cracolândia está relacionado à venda das latinhas.”³¹⁷

A pequena notícia que saiu na *Folha de São Paulo* acima apresentada mostra uma problemática discursiva entre o uso de drogas e o trabalho. O consumo de crack na cracolândia está, segundo a visão da polícia, diretamente ligado ao recolhimento de latinhas pelos usuários. Esses as recolhem para comprar com o dinheiro arrecadado o crack. Entretanto não é essa questão que está em debate nessa leitura que aqui nos propomos, e sim, a tentativa de mostrar a evidência de similaridades entre a micronarrativa e a micronotícia de jornal. Ruffato está brincando com a ‘realidade’ e com a ficção, atento tanto à forma quanto ao conteúdo do material com o qual trabalha. Em princípio, Ruffato compartilha duas coisas: a participação do ficcional em um conjunto comum do que entendemos pelo real, e, inversamente, a separação do ficcional do conjunto comum do que se entende por real. Faz uma partilha sensível, pois no modo como atribui a participação do ficcional no conjunto comum do que se entende por real, aponta para a problemática questão das fronteiras da ficção em diferentes níveis esféricos de manifestação.

As linhas de fuga e de segmentação do rizoma são percebidas em vários níveis das narrativas: o das personagens, o dos desejos das personagens, o do movimento e o dos gestos dessas, isto é, na própria estrutura dos *multos cavalos* de nomes, pelagens e origens desconhecidas.

³¹⁷ “Crack e latinhas” *Folha de São Paulo* Caderno Opinião - A3. São Paulo 11 de novembro de 2009.

“De cor”³¹⁸ trata da conversa entre dois homens e um menino de dez/onze anos de idade, filho de uns dos homens. Encontram-se os três em fila à margem da rodovia, o homem é encorajado a ir a pé para casa, igual pai e filho com o intuito de fazer economia. O menino vende cachorro quente e coca-cola na frente da empresa em que o pai trabalha como motorista de uma empilhadeira. O menino guarda seu carrinho de cachorro quente na empresa em que o pai trabalha, os vigias tomam conta à noite. O pai do menino mostra para o rapaz desempregado que o menino sabe de cor onde fica toda e qualquer cidade do Brasil, o rapaz desempregado duvida. E o menino acerta todas. O rapaz não acredita, sugere ao pai que leve o menino para aqueles programas de televisão: dá dinheiro. O pai fica pensativo...televisão, televisão.

“Mãe”³¹⁹ é uma velha senhora que viaja do interior do nordeste para Garanhuns – São Paulo para ver o filho depois de muitos anos. 48 horas de viagem passando por inúmeras cidades e o motor zunindo “em-dentro” do ouvido.

A caatinga, os campos, a cana, a corda, o rio, o riacho, o riinho, o fio d’água, a água, o curtume, o couro, o chifre, a cabeça, a ferradura, a carne-de-sol, o sal, cachorros, colheres, facas, garfos, copos, pratos, a mão, os cheiros, as chaminés, os cachorros, a catinga

Cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado

a dor, as dores, as dádivas, a dor, as dores, as dores, edifícios, a chaminé, a fumaça, o cigarro, o fumo, a farinha, o feijão, o fogo, os fogos, o incêndio, as galinhas, as gentes, as traves do gol, os campos de futebol, jogadores, uniformes, cores quarando no varal, o chapéu, a bola, abelha, a bilha, os gatos, as galinhas...

Como saber se o filho é feliz em tentar ‘ganhar a vida em Sampaulo’?

“Era um garoto”³²⁰, filho de pais separados, pai ausente, pouco via a criança, menos dinheiro ainda de pensão, a mulher se contorcendo para criar o menino. Criança vira adolescente, amigos, diversões ‘perigosas’. Um dia a mãe entra no quarto do adolescente e se dá conta que o menino, o jesus cristinho cresceu, isso

³¹⁸ Luis Ruffato. “De cor”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.14.

³¹⁹ Luis Ruffato. “Mãe”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.16.

³²⁰ Luis Ruffato. “Era um garoto”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.11

ao ver uma enorme buceta na tela do computador e pensa na perda do filho. ‘Meu Deus, por que foi fazer isso comigo?’

Em “Ratos”³²¹ uma família de mãe e filhos, miséria, absoluta, ratos da sociedade, muitos filhos, muita miséria, crianças doentes, suja, piolhentas, amontoadas em um barraco cheio de baratas, ratos, piolhos, percevejos, sarna nos corpos, dificuldades absoluta. Uma mulher de 35 anos absolutamente sem perspectiva, sem dentes, sem amor, sem apoio. Apenas uma filha de 11 anos que toma conta de todos os menores, leva-os para comer na sopa dos pobres. A mãe geme baixinho no canto do barraco, o branco dos olhos arreganhado sob o vai e vem de um corpo magro e tatuado, mais um nunca antes visto.

“O que quer uma mulher”³²², casamento cansado, mulher desgostosa com marido que se diz um inconformado intelectual, e que segundo a visão dela, a esposa, esconde-se atrás da sala de aula, da sua pobre vida de professor, esconde-se dos sonhos porque na realidade não os têm. A mulher reclama cansada da vida de sempre, da falta de férias, de um jantar fora, quem é esse homem que ela já não reconhece mais, que dorme em sua cama e é pai de seus filhos.

“De cor”, “Mãe”, “Era um garoto”, “Ratos” e “O que quer uma mulher” reúne o cotidiano degradado de famílias. Novamente as personagens se apresentam como as linhas de fuga que constituem o rizoma-família. Linhas que procuram se movimentar no estático e engendrado sistema fixo da condição social. Cada micronarrativa conecta-se a algum ponto qualquer, enquanto linha do rizoma maior, a cidade, formando um platô. Todo rizoma é formado de platôs. O platô são as multiplicidades conectáveis que estendem o rizoma. O platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com outro platô. Cada conto é entendido como um platô, que por sua vez se agrupa com outros platôs, formando rizoma, que se constitui justamente das multiplicidades das linhas que o formam, “o rizoma é feito somente de linhas.”³²³

Na possibilidade de conexão (uma se conectar à outra) das micronarrativas acima citadas que formam rizoma-família aponta-se para os agenciamentos maquínicos do desejo. Desejo de ver o filho na televisão, desejo de ver o filho

³²¹ Luis Ruffato. “Ratos. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.20.

³²² Luis Ruffato. “O que quer uma mulher”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.22.

³²³ Gilles Deleuze e Félix Guattari. “O rizoma”. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Op. cit, p. 32.

bem como imigrante “baiano” na cidade de São Paulo, desejo de que a santa criança cuidado com tanto amor, quase como um jesuscrstinho não cresça, desejo de não ‘perder o filho’, desejo sem desejo, desejo de projeção sem projeto. O rizoma-família se conecta a outro platô, que se efetiva como o rizoma-desamparo.

“Chacina nº 41”³²⁴ um cachorro atingido nas costelas, sai a vagar por bairro da cidade, encontra corpos perfurados de tiros. Não compreende o que acontece o pobre animal, só pensa em encontrar seu dono, que divide os restos de comida com ele, que o acaricia e o faz de travesseiro. O dono que dias desses desapareceu no canteiro central de uma grande avenida, restando apenas o saco de estopa abarrotado de latas de alumínio macetadas.

“Um índio”³²⁵ aparece no bar do seu Aprígio, um dia toma um porre fenomenal e vai preso, reaparece e pede comida ao dono do bar. O homem dá, mas em troca pede que o índio limpe o banheiro e dessa forma fica estabelecido um acordo subliminar entre os dois. O índio cuida da limpeza do bar, da Brasília velha do seu Aprígio, das compras e do próprio velho. Seu Aprígio adoece, tomado pelo câncer fica hospitalizado, nesse período o índio desaparece, o velho retorna para casa e o índio aparece novamente. O velho morre e o índio some na escuridão da noite com uma garrafa de pinga, amanhece na calçada duro alheio a tudo.

“A espera”³²⁶, telhados vermelhos da Vila Stéfano, Imigrantes ao longe. Rapaz acorda e encontra na geladeira bilhete da mãe dizendo: não vá perder a hora e boa sorte, bjs da mamãe. Desânimo, um café, um baseado, caminha até o metrô, baldeação na Sé, bancas de revistas, trombadinhas, pontos de ônibus lotados, carrinho de pipoca, doces caseiros. Entrevista às duas horas na Consolação. Décima entrevista em dois meses. À noite, a mãe assiste aflita ao noticiário, ansiosa aguarda a chegada do filho que saiu para uma entrevista às duas da tarde e nada. Coloca para requentar a sopa knorr de ontem.

Nesses exemplos expostos acima o que fica evidenciado é um inquietante jogo de cortes e recortes que imitam *flashes* de uma narrativa cinematográfica. Procuram captar a velocidade e o movimento da câmera; mas também o cheiro,

³²⁴ Luis Ruffato. “Chacina nº 41”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.28.

³²⁵ Luis Ruffato. “Um índio”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.31.

³²⁶ Luis Ruffato. “A espera”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.37.

os ruídos, o toque relativos aos sentidos humanos. A especificidade da leitura dessas narrativas é propiciada pelos meios de comunicação, pelo cinema, pela Internet.

A micronarrativa “Assim”³²⁷ pode resumir explicitamente o rizoma-cidade. “Assim se fez a cidade de SP, os guetos: a violência feia tão suja tão perigosa. Entrecortada lembranças do menino, que é o narrador, passeando com sua mãe de luvas e chapéu no viaduto do chá. Este é o país do futuro? Onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios com suíte setenta metros quadrados. E os inimigos baianos, imigrantes, gente desenraizada sem amor à cidade. E a brisa acaricia a avenida paulista, o heliponto incha sob o (podre, esse país) *precisaríamos reinventar uma civilização*.”

Através de *Famílias terrivelmente felizes*³²⁸, livro de contos de Marçal de Aquino também somos arremessados aos territórios rizomáticos dos grandes centros urbanos. Seus narradores são uma espécie de olhares poderosos sobre as densidades molares e moleculares desses territórios rizomáticos e seus desdobramentos.

No conto “Impotências”, o que se pode vislumbrar são os traçados do desejo. O narrador faz uma reflexão sobre a vida que seu tio passou num sanatório e depois sobre a sua morte também em um “(...) hospício numa tarde de segunda. Conversando com seus fantasmas, a única coisa que aprendeu na vida.”³²⁹ Ele fala da vida degradada. De tudo que poderia ter sido e não foi, tudo que poderia ter sido feito e não foi feito. Há uma ausência de trânsito da linguagem, sempre uma repetição do que poderia ter sido a vida do tio. Inúmeras vezes ele diz sobre seu tio:

³²⁷ Luis Ruffato. “Assim”. In: *Eles eram muitos cavalos*. Op.cit, p.36.

³²⁸ AQUINO, Marçal. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Apenas a título de esclarecimento o livro *Famílias terrivelmente felizes* trata-se de uma antologia que reúne contos de outros dois livros de Marçal: *As fomes de setembro* (1991) e *Miss Danúbio* (1994), ambos fora de circulação, acrescida de contos inéditos. Marçal de Aquino nasceu em Amparo, no interior paulista, em 1958. Publicou, entre outros livros, os volumes de contos *O amor e outros objetos pontiagudos* e *Faroestes* e a novela *O invasor*. Atuou como roteirista em filmes que sua ficção serviu de matriz como em *Os matadores*, *Ação entre amigos* e *O invasor*, dirigidos por Beto Brant. Atualmente trabalha como jornalista (redator e repórter) em jornais como “O Estado de São Paulo”.

³²⁹ AQUINO, Marçal. “Impotências”. In: *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.13.

Meu tio poderia ter se casado. (...) Ele poderia ter sido funcionário público. (...) Ou mesmo poderia ter sido um político. (...) Tem dias que penso que meu tio poderia ter tido um filho. (...) Meu tio poderia ser o argentino lá no quarto. Ter lutado com os militares em meados de 70 (...). (...) ele podia ter sido também um negrinho da favela. Desses que vendem limão/bala/bolacha no semáforo da Rodrigues Alves. (...) Meu tio nunca teve terno, aparelho de som, empregada, carteira de trabalho.” O tio nunca disse “A vida é uma merda”.”³³⁰

Esse conto transborda uma sensibilidade para captar a rigidez com que se preservam as formas sociais vigentes, no caso a preservação da família. Nada se constitui em territórios de desejos, a alienação do tio é a função implosiva da família, embora um *além família* seja impensável. A loucura do tio e a sua conversação com os fantasmas acentuam a tensão de polaridade (família-tio) e desembocam na sua destruição (tio). Linhas de fuga não agitam a cena estática no plano molar da vida/hospício/morte do tio. O narrador sobrinho nos explica: “Meu tio morreu no hospício numa tarde de segunda. Em silêncio. Acho até que foi infeliz. Mas a família não gosta de falar.”³³¹ A realidade silenciosa, silenciada e aprisionada na retidão do hospício-família deflagra uma imagem violenta. No clima de desumana submissão à não-vida, o tio, no seu devir homem louco é o pólo inconciliável das relações familiares mutiladas. O tio, que passou a vida a conversar com os fantasmas, destinado ao sanatório e à loucura, ao detonar um jeito de viver e morrer numa segunda-feira no hospício detona a própria vida (linha de fuga – desejo de morte).

Podem ocorrer rupturas no rizoma, elas ocorrem porque há uma explosão de segmentaridade numa linha de fuga, isto é, as linhas podem ser partir. Ao se partirem desterritorializam e reterritorializam, porque as linhas são remetidas umas às outras continuamente. Elas podem se cruzar infinitas vezes e se reestruturar devido a outros elementos significantes como: a cultura, aspectos econômicos, de linguagem, o próprio desejo, etc. Esses elementos são passíveis de gerar novos agenciamentos coletivos de enunciação. O rizoma é constituído de “multiplicidades de transformação”, de rupturas e proliferações assim como a própria literatura.

³³⁰ Idem, ibidem, p. 13-16.

³³¹ Idem, ibidem, p. 16.

PARTE V

Considerações Finais

5.1 Algumas considerações sobre a literatura de ‘agora’³³²

A inserção de novos modos de produção e divulgação da literatura, como a Internet e seus milhares de *blogs*, por exemplo, trouxe inúmeros questionamentos no que diz respeito ao seu estatuto nos dias de hoje. Até não muito tempo atrás a literatura era teorizada como um campo autônomo, o que por sua vez, afiançava autonomia para o que dela fazem parte: o editor, o escritor. Mudanças na cultura do presente, como as destacadas pelo crítico Reinaldo Laddaga, autor de *Estética de la emergencia*³³³, que discute questões relacionadas ao tratamento do tema da obra, ou melhor, do desaparecimento da obra em favorecimento da formação do que chama de “ecologias culturales”. O que é entendido como obra monumental, reconhecida ao longo da história,

³³² Falar do ‘agora’ e tocar em temas como o da contemporaneidade é ir de encontro a questões polêmicas. “O que é ser contemporâneo?” Essa questão tem levado inúmeros críticos e filósofos a se debaterem num emaranhado de problemas. Por exemplo, Alain Finkielkraut e Peter Sloterdijk discutem em *Los latidos del mundo*, entre outras coisas, sobre a contemporaneidade a partir da dissolução da ex- Ioguslândia. A guerra separatista entre eslovenos e croatas mostra como ser contemporâneo é uma questão absolutamente relativa: em um mundo que queria abolir as fronteiras, estes queriam erguê-las. Praticavam o separatismo em um mundo que acabara de derrubar o Muro de Berlim. Esses contemporâneos eslovenos e croatas se mostraram contemporâneos no calendário, mas não no tempo histórico. Para esses filósofos, a tragédia do século XX é a desnaturalização da existência, a invasão monstruosa do homem pela história. Antes o homem tinha como erguer a cabeça e lutar por uma democracia sem fronteiras, atualmente o homem vive como uma espécie de *rogue elephant*, uma espécie de ancião cansado da vida comunitária, ou como aqueles que já não suportam nem mesmo uma amena conversa matinal e ruminaciones comuns com seus semelhantes. É o homem que não se apega mais às raízes, que perdeu o sentido de nação, que perdeu a noção de comum - o homem exilado. Cf. FINKIELKRAUT, Alain & SLOTERDIJK, Peter. *Los latidos del mundo*. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 9-26. Giorgio Agamben em um belíssimo ensaio sobre essa questão nos diz que a contemporaneidade é irradiada por uma relação singular do homem com o próprio tempo. O homem contemporâneo é aquele que tem o olhar fixo no seu tempo, não para ver as luzes, mas sim a escuridão. Todos os tempos são, para quem nele vive a contemporaneidade, obscuros. E o contemporâneo sabe ver essa obscuridade. Pode-se dizer que contemporâneo é aquele que não se deixa cegar pela luzes do século e consegue distinguir nelas a parte da sombra, a obscuridade. Ser contemporâneo é, antes de tudo, ser corajoso porque significa não somente ter os olhos fixos na escuridão de sua própria época, mas também, distinguir nessa escuridão uma luz que todo tempo se direciona a nós e simultaneamente se distancia de nós. Ser contemporâneo é ser pontual a um encontro em que se pode somente faltar. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008.

³³³ LADAGA, Reinaldo. *La estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

como abarcadora de uma leitura totalizante do espaço à produção, faz-se muitas vezes de difícil reconhecimento/compreensão nos tempos de ‘agora’. Não é mais possível saber, por exemplo, se as obras dos anos 90 fazem parte das artes visuais e plásticas, da música ou da literatura, ou de todas simultaneamente.

No caso específico da literatura, o surgimento da Internet e suas “escrituras colaborativas” ou “composições coletivas” como as do grupo italiano Wu Ming³³⁴ levantam questões bastante pertinentes para o debate acadêmico no momento atual. As tais escrituras colaborativas ou composições coletivas, surgidas como proposta literária de se construir através das diversas formas da narração de uma cultura, ou mesmo como movimentos de protestos à globalização, colocam em xeque o modelo canônico de ler o literário, bem como acendem um instigante debate sobre as categorias até o momento propostas do gênero literário, tais como: o autor, o escritor, a obra, o leitor e também ao que diz respeito ao próprio espaço interno da narrativa: o narrador, as personagens, a noção espaço-tempo; e os formais como: o uso do espaço em branco da folha/tela.

A crítica Gisela Kozak Rovero em “¿Adónde va la literatura?”³³⁵ traz à cena algumas questões importantes para serem pensadas pelos escritores, críticos, editores, academia, público e meios de comunicação em geral, sobre a crise do paradigma literário no século XXI, destacando, sobretudo, o dismantelamento da cultura verbal pela visual. Segundo Gisela:

Aunque el número de potenciales lectores ha crecido, la competencia audiovisual por su propia naturaleza quita espacio a la literatura. La lectura, así sea en la propia lengua, es la operación intelectual más compleja que existe pues implica un esfuerzo de traducción de un conjunto de signos abstractos en sus distintas significaciones, y requiere de una larga preparación y del cultivo paciente de determinadas aptitudes. Pero, además, lo modos de leer literatura contradicen abiertamente el tipo de

³³⁴ Wu Ming (Wu Ming Foundation) é o pseudônimo literário de cinco autores italianos formado em 2000 a partir do pseudônimo Luther Blissett de Bolonha. Luther Blisset é um pseudônimo multi-usuário, uma identidade aberta usada por milhares de hackers, ativistas e operadores culturais em diversos países do mundo. Trata-se de uma espécie de herói, um Robin Hood do ciberespaço que organiza pilhérias, passa notícias falsas à mídia e principalmente coordena campanhas em prol das vítimas da repressão, de qualquer natureza. Em mandarim *wu ming* quer dizer **cinco nomes** ou **anônimo**. O grupo assim denominou-se em tributo ao cidadãos chineses que lutam pela liberdade de expressão e também como uma recusa em aceitar o papel do autor como a estrela da grande obra. Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/wu_ming Acesso em: 24 jun. 2009.

³³⁵ ROVERO, Gisela K.. “¿Adónde va la literatura? La escritura, la lectura y la crítica entre la galaxia Gutenberg y la galaxia electrónica.” In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, nº 197, Octubre-diciembre, 2001, p. 687-707.

lectura que nuestro entorno audiovisual e informático estimula.³³⁶

No mínimo é interessante refletir sobre o como a leitura e o espaço da literatura tem se modificado a partir da Internet. Os internautas estão habituados a uma prática de leitura completamente distinta de até pouco tempo atrás, antes da proliferação da Internet no nosso país. As pessoas acostumadas às redes colocam-se diante de inúmeras páginas abertas por segundo. O livro já não é mais o suporte único da literatura, a folha de papel se transforma também em tela interativa. O livro sempre nos disse muitas coisas e continuará a nos dizer. Atualmente, ele convive democraticamente com *blogs*, não no sentido de disputar espaços, mas de ampliá-los junto a narrativas imbricadas com o cinema, as artes plásticas e a música.

Para Gisela, estudar literatura nos tempos de agora significa conjecturar sobre as discussões acadêmicas atuais, levando-se em consideração que é fundamental para o estudo da mesma, a discussão sobre os modos de ler propiciados pelos meios de comunicação de massa, a Internet e seus *blogs*. Não há mais como pensar sobre a literatura desconsiderando esses novos meios disponíveis no fazer literário.

É possível conjecturar sobre uma possível perda da dominação do verbal pela visual, da leitura pela procura do olhar sempre acelerado, em constantes estados de mudança sobre aquilo que olha. É pensar no internauta diante da tela do computador, acessando diferentes *links* por fração de minuto. A partir do que observamos nas narrativas dos anos 90 até o presente, evidencia-se certa aproximação dos procedimentos narrativos aos procedimentos audiovisuais e tecnológicos. Além disso, é possível também assinalar uma justaposição entre ficção e realidade que põe abaixo a singularidade do discurso literário como distante ou isolado de outros discursos como o político, apenas a título de exemplo.

Nessa evidente crise do paradigma do discurso literário há também que se refletir e reconsiderar a ambivalência que o termo ‘realidade’ apresenta nos dias

³³⁶ Gisela Rovero. Op. cit, p.689-690. Tradução minha. Ainda que o número de potenciais leitores tenha crescido, a competência audiovisual por sua própria natureza tira espaço da literatura. A leitura ainda que seja na própria língua, é a operação intelectual mais complexa que existe, pois implica em um esforço de tradução de um conjunto de signos abstratos em suas distintas significações, e requer uma ampla preparação e cultivo paciente de certas aptidões. Além disso, o modo de ler literatura contradiz abertamente ao tipo de leitura que nosso entorno audiovisual e informático estimula.

de hoje. Ampla discussão tem se realizado no âmbito da crítica literária acerca do realismo, neorealismo ou do “retorno do realismo”. As variadas perspectivas das produções culturais sobre a realidade política, social, cultural, econômica, etc. abrem debates e questionamentos sobre vários conceitos subjacentes ao realismo.

O crítico Martin Koan em “Significación actual del realismo crítico” afirma que o que se verifica não é uma volta ao realismo, mas à realidade, o que não pressupõe nem garante as certezas que o realismo garantia. “Al contrario, lo que presupone es el escepticismo, la desconfianza irreductible hacia la idea de que la realidad se deje representar dócilmente por la literatura (...)”³³⁷, afirma o autor. Ou ao contrário do que coloca Maurice Blanchot em vários momentos de suas análises ao tratar da literatura e o terreno do impossível ou da literatura e a experiência do fora. Para esse crítico é a literatura quem não se deixa domar docilmente, ela funda sua própria realidade, não como representação de algo que lhe é exterior, mas semelhante ao rizoma, constituído de multiplicidades de rupturas e transformações.

Beatriz Jaguaribe em *O choque do real*³³⁸ procura fazer uma leitura do realismo estético atual, como um realismo que detém o poder pedagógico de tecer, criar gestos, retratos da realidade, facilitando, a partir disso, o acesso do público leigo e distante do cânone letrado aos produtos culturais. Com o processo de fragmentação do mundo globalizado, o realismo crítico se coloca como um contraponto do realismo sensacionalista da imprensa, do realismo espetacularizado do *reality show*, entre outros. Nesse ponto, as narrativas do Eu que submergem do submundo, favelas e presídios, trazendo à tona vozes antes inaudíveis podem bem corroborar com o argumento dessa crítica.

A ideia de que “o paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades” parece ser ponto central da sua discussão. Para a autora estas estéticas realistas são “socialmente codificadas”, são interpretações da realidade. São narrativas da emergência, manifestam-se do “ímpeto de narrar as

³³⁷ KOHAN, Martín. “Significación actual del realismo crítico”, en: *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2005, p. 34-35.

³³⁸ JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real – estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.16.

experiências conturbadas dos grandes centro urbanos”³³⁹. São as imagens dos impasses de vidas anônimas, retratos e gestos do cotidiano. Além disso, a autora desenvolve a ideia de que nesta realidade fabricada socialmente estão os imaginários culturais e que o acesso à realidade é processado através de representações, narrativas e imagens. Com isso, o mundo hoje vive uma superprodução de “imagens de realidade”.

Nas narrativas do presente as exacerbadas e aproximadas relações com o tema da violência, levou-nos a conjecturar a respeito desta ‘retomada’ do realismo’ ou de uma tentativa de reapropriação/apreensão do real. Para além da pergunta de se é possível ou não, a partir da apresentação, uma apreensão do real, o que insurge no contexto narrativo dos anos 90 é um dispositivo norteado para a produção de efeitos do real. Efeitos que resultam de conexões imediatas com a ‘realidade’, ou melhor, efeitos que procuram incorporar fragmentos de realidade.

Por sua vez, o tema do exílio vem a reboque. Circunscrito na ambiência da violência, o homem percebe sua condição de exilado. Errático, fragmentado e fragmentário, vive cambaleante, inconstante entre a incapacidade de estar e o medo de não durar. Em uma viagem sem volta, com as vistas obnubiladas para algum horizonte de sentido, ele vaga entre o transitório e o fugidio.

Nesse sentido a ideia de nos apoiarmos numa perspectiva de leitura rizomática é contundente, pois nos possibilita abertura suficiente para tentarmos construir uma cartografia dessas narrativas dos anos 90 até o presente. O rizoma é um sistema aberto, isto é, um conjunto de conceitos que procuram se relacionar com as circunstâncias, não se baseando em qualquer tipo de fechamento, sobretudo de verdades. O que nos propomos aqui foi desenhar algumas das linhas que compõem as narrativas dos anos 90 até o presente, atentando ao que elas traçam, ao que criam e recriam, como e com o que se relacionam, suas suturas/fissuras.

Em tempos de extremada violência e exílio, entre *sites*, *links*, *blogs*, *fotologs* – que também são cadeias rizomáticas, tais narrativas estão sempre por vir, alimentando o ‘espaço literário’, isto é, a literatura enquanto um sistema aberto, enquanto o lugar do ‘impossível’, do ‘fora’. Na epígrafe que abre a

³³⁹ Idem, p. 11.

seção Contos rizomáticos revela-se uma tomada de consciência do espaço o qual é evidente a metamorfose das coisas e o possível saber dessa metamorfose, compreendemos a nossa impermanência e a de tudo o que nos circunda e seguimos em contínuo movimento a contar, narrar.

6. REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Fragmentos*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. (Estado de Sítio)
- _____. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. “O que é um dispositivo?” Trad. Nilcéia Valdati. In: CAPELA, Carlos Eduardo; SCRAMIM, (Orgs) *A exceção e o excesso*. Agamben e Bataille. Revista Outra Travessia, nº 5, 2006, Florianópolis.
- _____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALCANTÂRA MACHADO, António. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Ed. Fac-similar. São Paulo:
- ANDRADE, Rodrigo M.F. de. *Velórios*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- ANGELIDES, Sophia. A.P. *Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- ANTELO, Raúl. 2008, Aug 18. Lindes, Limites, Limiars. *Boletim de Pesquisa NELIC*. Disponível: <http://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/5874/5429>. Acesso em 23/09/2008.
- ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Dedo-Duro & Meninão do caixote*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- _____. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Ô, Copacabana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- _____. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Dedo-duro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- AQUINO, Marçal de. *O amor e outros objetos pontiagudos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- _____. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Faroeste*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.
- _____. *Cabeça a prêmio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- AQUINO et al. *Pátria Estranha*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, Ana (org). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. v.3.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de (org). *Contos de oficina*. Porto Alegre: WS Editor, 2002.
- ATAÍDE, Vicente. “A narrativa de Lygia Fagundes Telles”. In: *A narrativa de ficção*. São Paulo: MacGraw-Hill, 1974.
- ATAÍDE, Vicente. *Os vencedores*. São Paulo: MacGraw-Hill, 1978.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Jaime Ginsburg. São Paulo : Perspectiva, 2007.
- AVERBUCK, Clarah. <http://adioslounge.blogspot.com/> Acesso em: 05 set. 2009.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noites na taverna*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noites na taverna e Macário*. Biblioteca de Literatura Brasileira II. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952.
- BADIOU, Alain. *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Trad. Jorge Luiz Lima Capparelli. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.
- _____. *Autobiografias*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

BARBOSA, Amílcar Bettega. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

_____. *Deixe o quarto como está*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BARBOSA, Amílcar Bettega. Entrevista a Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2725,1.shl>. Acesso em: 25 de maio de 2008.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *S/Z*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Coleção Leitura)

_____. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad: Mauro Gama e Cláudia Martinelle Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Globalização – As conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAVARESCO, Agemir & BORGES, Luís. *História, Resistência e Projeto em Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: WS Editor, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1)

_____. “Crítica da violência- Crítica do poder” em *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. Trad. Celeste H.M Ribeiro de Souza, et al. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSIÈRE, Irene. *Lê récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Golçalves. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literário*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.
- _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLOOM, Harold. *Como e por que ler?* Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOA COMPANHIA: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORGES, Antonio Fernando. *Que fim levou Brodie?* Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- BORGES, Jorge Luis, CASARES, Adolfo Bioy, OCAMPO, Silvina. *Antologia de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998.
- BRANDÃO, Alexandre. *Contos de Homem*. Rio de Janeiro: Aldebarã, 1995.
- BRESSANI, Ronaldo. *Os infernos possíveis*. São paulo: com-Arte/USP, 1999.
- _____. *10 presídios de bolso*. São Paulo: Altana, 2001.
- _____. *Céu e inferno*. São Paulo: Azougue Editorial, 2003.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *O livro dos homens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. *Faca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2001.
- _____. *As melhores vibrações*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- _____. *São Paulo/Brasil*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 2002.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (org) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.
- BOSI, Viviana et alli (org). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BRANCO, Lúcia Castello, BARBOSA, Márcio Venício, SILVA, Sérgio Antônio (orgs). *Maurice Blanchot*. São Paulo: Annablumme, 2004.

- BRIZUELA, Leopoldo. *Como se escribe um conto*. Buenos Aires: El Ateneo, 2001.
- BUENO, Wilson. *Jardim zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *A copista de Kafka*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.
- CAILLOIS, Roger. *Fantastique: soixante récits du terreur*. Paris: Club français du livre, 1958, p.3-12.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CALVINO, Ítalo (org). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CÂNDIDO, Antônio. “Os brasileiros e a Literatura Latino Americana”. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, XXI, 1981, nº 1.
- _____. “O Homem dos Aessos”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica)
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. “Violência: a dita, desdita”. In: *Revista Z cultural*, vol 3, 2007. Disponível em www.pacc.ufrj.br/2/ano3/03/inicial.php
Acesso em: 24 set de 2009.
- CARVALHO, Bernardo. *Boa companhia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARILA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova, s.d.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. “A céu aberto: a poética da transgressão”. Disponível em: www.joaogilbertonoll.com.br/estg.htm. Acesso em: 03 set. 2008.

CASARES, Adolfo Bioy. *Histórias fantásticas*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: CosacNaify, 2006.

CASTELLS, Manuel. “O espaço de fluxos”. In: *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003, vol.I.

CESARANI, Remo. *Lo fantástico*. Trad. Juan Diaz de Atauri. Madrid: La balsa de la medusa, 1999.

CLAVER, Ronald (org). *69/2 contos eróticos*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: Regionalismo e Literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

CHIAPPINI, Ligia. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995.

CHIAMPI, Irlomar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: perspectiva, 1980. (Debates)

CIÊNCIAS E LETRAS. *Momentos do conto brasileiro*, nº 34, Porto Alegre: FAPA, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P.B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *O demônio da teoria – Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P.B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates)

_____. *Ceremonias*. Buenos Aires: Booket, 2006.

_____. *Cuentos completos 1 – 2ªed* – Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

_____. *Cuentos completos 2 – 2ªed* – Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

_____. *Cuentos completos 3 – 2ªed* – Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

_____. *Histórias de cronópios e de famas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

COSTA, Flávio Moreira da (org). *Contos populares do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. (org) *Os cem melhores contos de humor da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

- _____. (org) *Os melhores contos de loucura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.
- DAVIS, Mike. *Planeta favela*. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, vol. 1.
- _____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, vol. 3.
- _____. *Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. O abecedário de Deleuze. In: *Mais!* São Paulo: *Folha de São Paulo*, 30/05/2004.
- DEL FUEGO, Andréa. <http://www.escritorasuicidas.com.br/andreadelfuego.htm>
Acesso em: 03 set. 2008.
- _____. http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_no_ago2006.htm.
Acesso em: 03 set. 2008.
- _____. <http://delfuego.zip.net/> Acesso em: 08 set. 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ÉLIS, Bernardo. *Ermos e Gerais*. São Paulo: Empresa Gráfica das Revistas dos Tribunais, 1944.
- _____. *Veranico de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- FARACO, Sérgio. *Contos completos*. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- FERRÉZ. <http://ferrez.blogspot.com/2006/05/festa-da-literatura-vai-rolar.html>.
Acesso em: 11 set. 2008.
- FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

- _____. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- _____. *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- FERRÉZ (org). *Literatura marginal: talentos da escritura periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FIGUEIREDO, Rubens. *As palavras secretas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- FINKIELKRAUT, Alain & SLOTERDIJK, Peter. *Los latidos del mundo*. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- FISCHER, Luís Augusto. *Para Fazer Diferença*. Porto Alegre: Artes & Ofícios Editora Ltda, 1999.
- FREIRE, Marcelino. www.bclick21.mypage.com.br/Myblog/visualiza_blog.asp?site=clickinversos.myblog.com.br&primpost=IQHs38Vji1Kg5KAd48hT711471324IRYHH3H0PF&iframe=T. Acesso em: 10 set. 2008.
- FREIRE, Marcelino. *Cem menores contos do século*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- FONSECA, Rubem. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Introducción a la transgression. In: _____. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*. Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GABNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva. 2004.
- _____. *7ete: sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed 34, 2006.
- GALERA, Daniel. *Dentes Guardados*. Porto Alegre: Livros do mal, 2004.

GIANNETTI, Cecília. http://www.escrevescreve.blogspot.com.br/2007_10_01_archi-ve.html Acesso em: 07 set. 2009.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Trad. Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GLOTIB, Nádía. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios)

GOYANES, Mariano Baquero. *Que es el cuento?* Buenos Aires: Columba, 1967.

GRATTON, Johnnie et IMBERT, Jean-Philippe (orgs). *La nouvelle hier et aujourd'hui*. Paris: Editions L'Harmattan, 1997.

GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris: Dunod, 1993.

GUIMARÃES NETO, Ernane. 'A ascensão das oficinas literárias'. In: Caderno Mais. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 16 de agosto de 2009.

GUMBRUHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1998.

HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Edições Quíron Limitada, 1977.

_____. *Contos d'escárnio e textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

HOHFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

_____. *João Antônio, um pingente da literatura*. Correio do Brasil, 12 de setembro de 1976.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poética: Editora da universidade de São Paulo, 1996.

IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ÍNDIGO. www.diariodaodalisca.zip.net Acesso em: 08 set. 2009.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real – estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: A lógica do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Espaço e Imagem – Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

JEAN, Georges. *Lê pouvoir dès contes*. Bélgica: Casterman, 1981.

- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2006.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Carta ao pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio – lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.
- KIEFER, Charles. *Duas notas sobre blogs*. Disponível em: <http://www.confrariadovento.com/revista/numero1/kiefer01.htm>. Acesso em: 12 jun. 2008.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.
- _____. *Logo tu repousarás também*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- KIEFER, Charles (org). *30 contos imperdíveis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2006.
- _____. (org) *Inventário das delicadezas*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.
- KOHAN, Martín. “Significación actual del realismo crítico”, en: *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2005.
- LADAGA, Reinaldo. *La estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- LAGE, Cláudia. *A pequena morte e outras naturezas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LAGMANOVICH, David. *El microrrelato hispanoamericano*. Bogotá: Universidade Pedagógica Nacional, 2007.
- LANCLOTTI, Mário A. *De Poe a Kafka*. Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitária, 1968.
- LEITE, Ivana Arruda. *Falo de mulher*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Eu te darei o céu e outras promessas dos anos 60*. São Paulo: Editora 34 Letras, 2003.

_____. <http://doividivana.wordpress.com/> Acesso em: 08 set. 2009.

LETRAS DE HOJE. PUCRS, nº 18, dezembro de 1974.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *O que é o virtual ?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996. (Coleção TRANS)

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. (conexões 19)

LIMA, Geraldo. *Baque*. Brasília: LGE, 2004.

LIMA, Hermam. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro Culturais, 1968.

LIMA, Manoel Ricardo. “Uma casa da escrita, a de Wilson Bueno”. In: Grumo Latinoamérica, nº 4. Buenos Aires\ Rio de Janeiro, novembro de 2005, p. 168-171.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Porto Alegre: LP&M, 2006.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LUDMER, Josefina. “Temporalidades del presente”. In: Revista Margens, márgenes, nº 2. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

_____. *O corpo do delito – um Manual*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

- LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *As meninas da torre de Helsinque*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.
- MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 1974.
- MACHADO DE ASSIS. *Obra completa. III*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno – o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.
- MALUFE, Annita Costa. *Micro contos ou micropoemas?* Disponível em: <http://sambluesoul.blogspot.com/2007/09/micro-contos-ou-micro-poemas.html>. Acesso em: 12 set. 2008.
- MANGUEL, Alberto (org). *Contos de amor do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MARTINS, Altair. *Como se moesse ferro*. Porto Alegre: WS Editor, 1999.
- _____. *Dentro do olho dentro* Porto Alegre: WS Editor, 2001.
- MARRA, Luís. *O coletivo aleatório*. São Paulo: Hedra, 2001.
- MIRANDA, Wander Melo (org). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MIRISOLA, Marcelo. *O herói devolvido*. São Paulo: Editora 34 Letras, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- MONTALO, Graciela. *A propriedade da cultura – ensaios críticos sobre a literatura e a indústria cultural na América Latina*. Trad. Eduard Marquardt. Chapecó: Argos, 2004.
- MONTENEGRO, Tércia. *Linha Férrea*. São Paulo: Lemos Editorial, 2001.
- MONTORO, Suzana. *Exilados*. Porto Alegre: WS Editor, 2003.
- MOREIRA DA COSTA, Flávio (org). *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- MORICONI, Ítalo (org). *Os cem melhores contos do século*. Rio de Janeiro:

- Editora Objetiva, 2001.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Anotações durante o incêndio*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. *Reino das cebolas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *Arquitetura do arco-íris*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MOTTA, Manoel de Barros da (org). *Michel Foucault – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. “La existencia exilada”. In: *Archipiélago*, nº 26-27, inverno de 1996.
- _____. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo Perera Velamazán. Barcelona, Paidós, 2003.
- _____. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena libros, 2003
- NASSAR, Raduan. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.
- NEVERT, Werner. *Do ofício de matar bois*. Florianópolis: Garapuvu, 1999.
- NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.
- _____. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OLIVEIRA, Nelson (org). *Geração 90 – Manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- _____ (org). *Geração 90 – Os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- OLIVEIRA, Nelson. *Algum lugar em parte alguma*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *Verdades provisórias*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- _____. *Sólidos gozosos & solidões geométricas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *O século oculto e outros sonhos provocados*. São Paulo: Escrituras, 2002.

- OLIVEIRA, Nelson. Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35549.shtml> Acesso em 20-10-2008. Acesso em: 20 de outubro de 2008.
- ORNELLAS, SANDRO. “A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll”. Disponível em: www.joaogilbertonoll.com/estudos.htm! Acesso em: 03 set. 2008.
- OZWALD, Thierry. *La nouvelle*. Paris: Hachette Livre, 1996.
- PACHECO, Carlos e LINARES, Luis B. (compiladores). *Del conto e sus alrededores*. Caracas, Monte Ávila Editorial, 1993.
- PACHECO, Keli Cristina. *Lima Barreto/Roberto Arlt: a comunidade em exílio*. [tese de doutorado]. BU/UFSC – Florianópolis, 2009.
- PARENTE, André (org). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2004.
- PAULINO, Graça et alli. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.
- PELLIZZANI, Daniel. *Livros das cousas que acontecem*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.
- _____. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.
- PIÑON, Nélica. *Sala de Armas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. www.nelidapinon.com.br Acesso em: 03 set. 2009.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, Poesia e Ensaio*. Volume único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PRIMO LEVI. *Trilogia de Auschwitz*. Trad. Pilar Gomes Bedate. México: El Aleph Editores, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Critica y Ficción*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XX, 1993.
- _____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- _____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

PINHEIRO MACHADO, Francisco de A. *Imanência e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

POLINESIO, Julia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

PONCE, J.A de Granville. “O fantástico Murilo Rubião”. In: RUBIÃO, Murilo. *Busca desesperada da clareza. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Literatura Comentada – entrevista).

PROENÇA FILHO, Domício (Org). *O livro do seminário (ensaios)*. São Paulo: L.R Editores Ltda, 1983.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

REIS, Luiza de Maria. *O que é o conto?* São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos, 135)

RENK, Arlene. *Narrativas da diferença*. Chapecó: Argos, 2004.

REZENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora Unicamp, 1993.

_____. *Como vai você geração 90?* Ms, s/d.

_____. “Questões da ficção brasileira no século XXI”. In: Grumo latinoamérica 6.2. érica 6.2. Rio de Janeiro: 7 Letras, dezembro de 2007, p.110-114.

_____. *Contemporâneo – Expressões da Literatura Brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Almedina, 2002.

REY, Pierre-Louis. *Lê roman et la nouvelle*. Paris: Hatier, 2001.

ROUDINESCO, Elisabeth & PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Joger Zahar Ed., 1998.

_____. Uma literatura anfíbia. *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. Vol.3, nº 5, jul/dez. 2002. Rio de Janeiro: PUC, Dep. De Comunicação e Social.

QUIROGA, Horácio. *A galinha degolada e outros contos*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- RODRIGUES, Paulo. *Redemoinho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Corpo de Baile*. Vol.2 Edição Comemorativa 50anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Literatura Comentada)
- _____. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *O homem do boné cinzento e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RUFFATO, Luiz (org). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *+ 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SALGUEIRO, Pedro. *Brincar com armas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- SANT'ANNA, André. *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Amor*. Sabará: Edições Dubolso, 1998.
- _____. *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANT'ANNA, Sérgio de. *50 contos e 3 novelas de Sérgio Sant'Anna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. "A nova ficção brasileira". *Revista Veredas on line* ed.69 – Disponível em: www.cultura-e.com.br. Acesso em: 10 set. 2006.

- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Breve, o Pós-humano*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2003.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência global*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SANTOS, Wendel. Crítica e ficção. In: ____ *Crítica: Uma ciência da literatura*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1983.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. 2ª ed. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente – história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio (org). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.
- _____. (org). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI – No loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.
- SEIXAS, Heloisa. *Pente de Vênus – Histórias do amor assombrado*. Porto Alegre, Sulina, 1995.
- _____. *Sete vidas – Sete contos mínimos de gatos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. (org). *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SILVEIRA, Valdomiro. *Nas serras e nas furnas*. 1.ed. São Paulo: Nacional, 1931.
- _____. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira; estudos de Bernardo Elis e Ruth Guimarães*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Secretaria de Cultura e Esportes e Turismo, MEC, 1974.
- SIFRY, David. “O estado da Blogosfera”. In <http://technorati.com/> Acesso em: 20 jul 2009.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008, ms.

STIGGER, Verônica. *Gran cabaret demenzial*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

STIGGER, Verônica. Disponível em: www.weblivros.com.br/entrevista/veronicastigger.html. Acesso em: 23 set. 2008.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

TCHEKHOV, A.P. *O beijo e outras histórias*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed 34, 2006.

TELLES, Lygia Fagundes. *Oito contos de amor*. São Paulo: Ática 1996.

_____. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

TERRON, Joça Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

_____. *Curva do rio sujo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

TREVISAN, Dalton. *Macho não ganha flor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Morte na praça*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Pico na veia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

TODOROV, Tzevan. *Introdução à narrativa fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates)

_____. “A narrativa fantástica”. In: _____ *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, (Debates), p.147-166.

VALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*. São Paulo: Hucitec/Editora Unicamp, 1989.

_____. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP/Associação Universitária de cultura judaica, 2003.

VEIGA, José J. *Os cavalinhos de platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,

1997.

_____. *A estranha máquina extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

VIDAL, Paloma e BARRETO, Daniel. “Entrevista com João Gilberto Noll” . In: Grumo Latinoamérica, nº 4. Buenos Aires\ Rio de Janeiro, novembro de 2005, p. 20-27.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartebly e Cia*. Trad. Maria Carolina Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS)

_____. *A bomba informática*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayos sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

VOLPATO, Cadão. *Ronda Noturna*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Dezembro de um verão maravilhoso*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Questionário*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

YUDICE, George. *A conveniência da cultura – usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

7. ANEXOS

7.1 Entrevista com Andréa Del Fuego

Entrevista concedida por e-mail em 20 de outubro de 2008 pela escritora Andréa Del Fuego. Autora de vários contos editados em antologias como *Os cem menores contos brasileiros do século*, *30 mulheres que estão fazendo a nova literatura*, *69/2 contos eróticos*, *Doze*, *Contos de algibeira*, *Capitu mandou flores* e dos livros *Nego tudo*, *Engano seu*, *Minto enquanto posso*, *Quase caio*, *A sociedade da caveira de cristal* (juvenil).

1. Você se lembra de como ou quando descobriu que podia ou queria ser escritora?

Vontade de escrever tive desde menina, escrevendo cartas para os parentes que moram Minas Gerais, ou poeminhas de péssima qualidade embalada por uma paixão adolescente. Mas ser escritora era algo tão longe que nem passava perto de minhas aspirações. Queria ser bailarina, ou seja, alguém que desenhasse com o corpo algo bonito, uma cronista de palco talvez. Também desconhecia o teatro, era apenas uma projeção da beleza que eu queria para minha vida adulta. Hoje entendo que era um desejo de vivenciar a beleza e não de exibir uma coreografia com o corpo. Parece-me que quem dança domina o espaço, e quanto mais estética for essa dominação, mais protegido esse espaço estará de qualquer interferência externa, inclusive do público. Ou melhor, queria ser bailarina para proteger meu espaço, mas que espaço? Nem sabia o que era isso, dividia uma beliche com o irmão do meio, sonhava muito com o teto bem próximo do meu rosto. Depois, já marmanja, fui me virar e caí de **páraquedas** numa produtora de filmes publicitários dirigidos pelo cineasta Walter Salles, nessa produtora fiz do cafezinho até seleção de casting para comerciais. Essa experiência foi central, ela me deu gás para fabricar alguma coisa, e achei que fosse cinema. Como o cinema é ainda uma obra muito cara e coletiva, ainda mais no começo dos anos 90, eu não tinha chance de fazer sozinha, contava apenas com minha timidez. A escrita já acontecia por fora, mas sempre como uma drenagem nervosa, uma válvula de escape emocional.

2) Muitos escritores têm que pagar a edição de seus títulos. Se possível me conte como foi com você.

Nunca paguei para publicar, nem ajudei nos custos, e o faria se fosse o caso. Recebi várias recusas ao primeiro livro de contos. Escolhi as editoras, para as quais mandaria o original, nas livrarias. Copiava e endereço e postava. Um dia, resolvi mudar a ordem dos contos, botei o que considerava melhor no começo e o mais medíocre no final. Foi decisivo. Aprendi na prática que editores lêem só as primeiras páginas e você só tem uma ou duas folhas para dizer a que veio, ele continuará a leitura se ela oferecer prazer, no mínimo. Publiquei pela O Nome da Rosa, uma editora pequena que edita livros de construção civil e psicologia. Não tinham uma estante de literatura e a Tula Melo, a editora, pensou em iniciar ali uma vontade antiga. Ela me deu alguns meses para trabalhar mais em cima dos textos, ela não via uma unidade e sugeriu que eu escrevesse mais contos eróticos para que surgisse um produto definido. Eu estava em outra, em pleno luto pela morte de minha avó e forcei uma barra interna para ser erótica. O livro tem essa ingenuidade de nossa parte, que só enxergo hoje. Gosto muito desse livro, da Tula Melo que me fez escritora e da importância que essa publicação tem na minha construção. A partir dali pude sossegar um pouco e pensar nos próximos com mais verdade. A verdade nos livros é uma questão pessoal, não só de talento. Com talento se faz tudo com estética e epifania. A verdade é bela por si, mais que isso, é o real impresso, de uma força exuberante para quem escreve. Estou atrás dessa verdade.

3) Fale um pouco da sua trajetória como escritora. Seus livros, seu processos de escrita, como trabalha, aonde trabalha. Sobre o seu método de trabalho, escreve ficção diariamente? Como sente os seus personagens? É inspiração? Transpiração?

Escrevo todos os dias, às vezes uma página, às vezes um parágrafo, em momentos mais produtivos dez páginas. Quando escrevo muitas páginas fico numa euforia danada achando que aquilo será dali por diante uma constância e faço as contas de quantos livros terei naquele ritmo. No dia seguinte, não escrevo quase nada e de repente aquela produção volta sem que eu espere. Essa inconstância tem uma disciplina que vou cuidando, tenho metas e tenho conseguido cumpri-las. Escrever

pra valer começou em 2004 quando publiquei meu primeiro livro, tenho apenas quatro anos de estrada, é uma bobagem. Há um caminho de aprendizado e de aproximação dessa verdade que mencionei acima e pretendo não me desviar dela. O certo seria escrever e publicar apenas lá adiante, quando eu já estivesse pronta, mas optei por escrever meu percurso, do jeito que ele se apresentar, tentando ser honesta em cada livro. O segundo livro foi uma publicação artesanal de 200 exemplares, o Nego Tudo é um dos meus livros preferidos e gostaria de fazer uma edição comercial desse volume de contos, no futuro. O terceiro livro, o Engano Seu, foi um projeto premiado com uma bolsa de criação literária da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Ganhei para escrevê-lo, é um livro de minicontos que já vinha sendo costurado e foi resultado de um processo que comecei no blog, um processo de concisão que se aproxima da fotografia, um processo plástico. O quarto livro é um romance juvenil, Sociedade da Caveira de Cristal, ele foi escrito em um mês, me isolei em um sítio que fica numa ilha do litoral paulista. O isolamento deu-me tanto foco que pude experimentar um intenso mergulho na trama, escrevia dez horas por dia, quase sem parar. Foi delicioso, depois o que veio foi o processo de edição e limpeza e as inúmeras leituras que um romance exige para a sua lapidação. Em seguida, publiquei um livro juvenil de crônicas, o Quase caio, uma coletânea de textos que havia publicado na Internet. Esse foi um presente, não deu trabalho algum, eu tinha um livro pronto e não sabia. Agora estou na décima versão de um romance que se chamava Serra Morena e agora se chama Os Malaquias, por enquanto. Esse livro é um desafio enorme, porque ficcionei a história de minha família, e ela é tão sobrenatural que eu não pude estar livre ao custo de comprometer a coerência literária. Um grande desafio. Ele deve ser publicado em 2009. Comecei um outro romance, esse sobre sonhos, outro desafio gigante porque esse tema está praticamente esgotado. Escrevo nos últimos dois anos em um laptop que me permite andar pela casa com ele, mudar de cadeira e janela, como se estivesse a bordo de um trem vazio.

4) Qual a sua maior dificuldade com a escritura? Você se sente atravessada por ela?

Minha maior dificuldade na escrita é me tornar legível, tenho tendência ao encobrimento de fatos, esconder caras e bocas, ficar na moita. Isso não funciona, não comigo. O que podia ser hermético, fica enfadonho. Outra dificuldade é não deixar a poesia e ao mesmo tempo abandoná-la, uma relação por enquanto sem controle na escrita, mas vejo onde escapa, onde há excesso.

5) No seu conto “Avon”, o narrador é um homem e de maneira muito irônica, talvez até cruel, detona com a ditadura da beleza da mulher. Você poderia comentar alguma coisa sobre isso?

A primeira pessoa é a voz mais confortável para a escrita, na minha opinião. Na literatura você pode tomar a voz de quem quiser, isso é muito poderoso, dá-nos a chance da vingança e da concordância, as duas coisas ao mesmo tempo. Agenor Sampaio, o gerente da Avon, personagem do conto, é um pulha que pode ser encontrado nas melhores casas do ramo. Esse clima de secretariado, esse clima de firma, de grandes empresas que impõem a roupa de trabalho, o horário, o clima de uma empresa de produção seriada que transforma seus funcionários também em funcionários seriados. Não sei como se trabalha na Avon, deve até ser interessante, parece que as mães podem levar seus bebês ao trabalho, por exemplo. Mas é que a marca é um ícone de beleza, uma das qualidades mais exibidas, esperadas, inventadas e exigidas no mercado e na vida. Parece que a beleza carrega o que é irrecusável, o que é indiscutível e portanto é o real. A mulher procura a epifania num relacionamento, numa área em que o homem já digeriu melhor seus fracassos, o homem sabe lidar com o não melhor que as mulheres, sabe não chorar na hora certa. A mulher e o homem estão hoje na mesma indefinição, estamos ombreados na incerteza absoluta do que vamos nos tornar daqui dois dias. Estamos unidos nessa contemporaneidade, o resto é reserva de mercado e chatice de salão e boteco.

6) O que você gosta de ler atualmente? Você se identifica com algum escritor no seu modo de fazer escritura?

Gosto dos meus amigos escritores, os prezo muito pela escolha insana que fizeram, por caminharmos nessa imprecisão com medo e coragem suficiente para não desistir e se arrepender. Leio os latino-americanos, meu último delírio foi Roberto Bolaño, não só pela literatura mas pelo documento pessoal que ele me trouxe. Meu marido viveu parte da infância no Chile e Roberto Bolaño deu-me uma cartografia do passado de meu marido. Aproximou minha distância natural da intimidade que meu marido não podia expressar. Foi dos autores mais impactantes que já li e continuarei lendo, não li todos os seus livros ainda.

7) Nas antologias organizadas por Nelson de Oliveira, ele denomina os escritores que começaram a escrever a partir dos anos de 90 de transgressores. Você concorda com isso? Sim? Não? Por quê? O que seria ser um escritor transgressor pensando-se no século XXI, no pós-modernismo, etc.

O Nelson de Oliveira é incompreendido no quesito mais simples, o humor. Antes de tudo ele é um esteta e um escritor irônico e muito sofisticado. Os Transgressores brinca com a literatura nesse título, tira das costas esse fardo de ter que ser transcendente para atravessar o tempo. A transgressão da antologia está na sátira à própria transgressão, na minha opinião. Acho que o escritor contemporâneo, a essa altura do campeonato, deve ter simplicidade na linguagem, misturando o sobrenatural com o ultra-realismo, numa corda bamba entre plasticidade e documento.

8) E sobre os *blogs* e Internet. O que você acha? Você acha que a Internet mudou o modo do fazer literário. Mudou a concepção de leitor e de leitura?

A Internet não interferiu na escrita, mas na leitura. E a relação possível talvez seja o diálogo entre leitor e escritor através das caixas de comentários, isso sim pode alterar o texto escrito, mas sempre ao critério do escritor. Há quem utilize os *blogs* como exercício literário, outros usam para divulgação, alguns publicam ensaios críticos e na maioria dos casos os autores estão mais soltos, defendendo ideias de forma mais espontânea do que se o fizesse em alguma publicação especializada. É o texto sem edição e roupa certa. Quanto ao jornalismo, eu não tenho dúvida de que prefiro os depoimentos reais em *blogs* e listas de discussão, sem os cortes do

repórter. A Internet mudou a leitura pela possibilidade de o leitor também ser o produtor da notícia, ele lê o mundo e se lê ao mesmo tempo. O impacto disso veremos daqui alguns anos.

9) Se possível gostaria de saber dessa sua relação com seu *blog*. Como você se dedica a ele e em que, ou de que modo, ele contribuiu para que você se tornasse uma escritora conhecida com livros editados?

Comecei o blog em 2005 para brincar, e continuo brincando. Não o usava para divulgação, só para exercícios, séries inventadas para gerar posts como uma viagem a Paris que postei em série no meu primeiro blog. Depois fui me soltando e colocando fotografias e fazendo legendas para elas, isso mantenho até hoje. Atualmente atualizo o blog quase uma vez por semana e isso é um desastre, pois o leitor de *blog*, e eu sou uma e posso afirmar, não acompanha algo que não se move. O leitor quer usar a barra de rolagem do *blog*, quer material fresco. O alcance do blog é imensurável, assim como o perfil da audiência, pois são raros os leitores que se apresentam, muitos acompanham o *blog* sem se manifestar, como é o meu caso quando navego pela Internet. Com o *blog* consigo divulgar eventos literários dos quais sou convidada a participar, falo dos lançamentos dos amigos e raramente sobre o processo atual de escrita do livro em andamento, nisso sou muito discreta. Também evito assuntos pessoais, que para um leitor mais atento, está claramente embutido nas legendas das fotografias, por exemplo. Não sou uma autora conhecida, nesse caso, o *blog* é uma referência na grande rede de informações, ele é fundamental para que eu seja encontrada. Já que meus livros não têm tanta penetração.

10) Você acha que a Internet abriu mais espaços para a literatura?

É evidente que ela abriu espaço, principalmente para os leitores. Houve uma época em que editoras grandes até pescaram alguns autores pela Internet, mas muitos desses autores já tinham um projeto literário impresso ou em andamento. Para o escritor a Internet é só o continente, o conteúdo é a linguagem que encontra seu melhor desempenho ainda no livro.

11) Sobre a questão editorial. Observei que você ainda não trabalhou com nenhuma grande editora. Esse é o motivo de certos livros seus terem uma tiragem tão pequena. Ou se trata de uma estratégia de, por exemplo, ter como leitores um público altamente selecionado?

Não tenho estratégia, até porque não acredito em nenhuma. Acredito em bom senso e trabalho. Negócio é escrever sem parar, ler e reler sem parar e seguir em frente publicando ou não. Até hoje publiquei por editoras pequenas não por estratégia, mas porque foi esse o caminho que se desenhou até aqui. Já tive originais recusados por grandes editoras, é horrível. A cada envelope com seu original segue também uma espera angustiada. Cada editora segue um critério, seu livro pode se encaixar ou não. É tudo muito racional e prático, ou seja, sim ou não. Algumas editoras aceitam originais ainda não fechados, digo, com o texto ainda carente de ajustes e trabalham com o escritor. Mas são raras, para isso é preciso paciência e uma certa aposta em seu nome.

12) Por último, observei que depois, ou quase simultaneamente, do aparecimento da famosa antologia organizada por Ítalo Moriconi *Os cem melhores contos brasileiros do século*, parece que houve uma grande explosão de antologias. Ao que você atribui essa espécie de época da antologia?

Como escritora, acho que a antologia se presta a pulverizar as tantas vozes literárias contemporâneas. Gosto de ideia de dialogar com outros autores num mesmo livro, estarmos num mesmo tempo e espaço naquela edição. Muitas antologias têm um bom desempenho de vendas, ou seja, os leitores também aprovam essa espécie de almanaque de vozes.

7.2 Entrevista com Amílcar Bettega Barbosa

Entrevista concedida por e-mail em março de 2009 pelo escritor Amílcar Barbosa Bettega.

1) Fale um pouco da sua trajetória como escritor. Seus livros, seus processos de escrita, como e onde trabalha, escreve ficção diariamente?

Não escrevo diariamente, muito menos ficção. Na verdade minha escrita é muito irregular. Posso até dizer que passo muito mais tempo não escrevendo do que o contrário. é por isso que por vezes tenho dúvidas a respeito de eu ser de fato um escritor. Não estou certo disso. Passo muito tempo, semanas, meses (já aconteceu mesmo de anos, entre 2002 e 2004, por exemplo) sem escrever uma só linha. Porque não tenho vontade, porque me sinto vazio, porque não gosto de nada do que me vem à cabeça para escrever. Na maioria das vezes, me sentar para escrever é um suplício; fico adiando este momento de forma doentia. Tudo e qualquer coisa é motivo para que eu não escreva. Sem dúvida é algo doentio.

Assim, escrever, exige de mim que eu mobilize uma enorme quantidade de energia, que nem sempre tenho, e que geralmente vai fazer avançar a coisa em alguns centímetros. Portanto, é algo que me custa muito, mas estranhamente é fonte de prazer também. Ou pode ser fonte de prazer, quando eu sinto que tenho um material para trabalhar, quando já escrevi umas páginas toscas mas sinto que dali posso fazer um texto que, com sorte, vai ter algum valor estético.

Por tudo isso, escrevo muito lentamente, nunca fui alguém com facilidade para escrever. Escrevo a conta-gotas, uma frase depois da outra, a muito custo. No início há sempre um vazio que me apavora. Nunca sei se vou conseguir vencê-lo. Aí, um pouco por milagre, começa a aparecer alguma coisa não muito precisa e eu tento descobrir o que é. O processo da escrita é isso: descobrir o que é essa coisa muito vaga que a gente percebe na frente como que em meio a um nevoeiro muito forte. Sempre se escreve para descobrir algo que desconhecemos e que, é muito provável, continuaremos a desconhecer após termos escrito.

Escrevo geralmente em casa, sempre à mão, depois é que digito no computador. Aí imprimo o texto e faço as correções novamente à mão. Repito esse processo dezenas de vezes, até sentir que as alterações são mínimas de uma versão para

outra, ou me dar conta que estou alterando no sentido das versões anteriores. Mas preciso sempre da caneta e do papel, preciso desse contato físico, porque para mim o ato de escrever é algo muito físico, onde o corpo todo está em jogo e não somente a cabeça.

Antes escrevia em folhas soltas (no verso de folhas A4 impressas com outras coisas que não servem mais), mas já há algum tempo passei a escrever me cadernos porque é mais fácil guardar e assim corro menos risco de perder coisas já escritas (uma fobia permanente).

Quanto aos meus livros, não saberia dizer muito a respeito deles. Os três que publiquei são livros de contos, mas todos eles têm a sua unidade particular. São muito diferentes entre si, na minha opinião. Mais do que isso é difícil falar.

2) O que você gosta de ler atualmente? Você se identifica com algum escritor no seu modo de fazer escritura?

Assim como não sou metódico para escrever, também não o sou para ler. Os livros me vão aparecendo meio por acaso, através de encontros com outras pessoas, através de coisas lidas em jornais ou revistas, ou então da própria leitura de outros livros, que me empurram para outros e outros livros. Mas eu gostaria de poder ao menos colocar uma disciplina nas minhas leituras, ter um horário sagrado para elas. Gostaria, por exemplo, de ter mais tempo para ler. Se pudesse, acho que passaria todo o meu tempo lendo e não faria mais nada.

Se me identifico com alguns escritores? Admiro muitos deles, que tomo como mestres e que de certa forma me guiam. Algumas vezes leio e ouço coisas a respeito da literatura e do ofício de escrever que me aproximam, digamos assim, dessas pessoas que escreveram ou disseram essas coisas.

- 3) Nelson de Oliveira organizou as antologias de contos dos anos 90 - *Geração 90 – Manuscritos de computador e Geração 90 – os transgressores*. Como você lê essa denominação “geração 90” criada por ele, já que seu conto “Teatro de bonecos” faz parte dessa antologia?**

Como uma forma de buscar um espaço no cenário literário brasileiro que esses escritores (que começaram a publicar nos 90) não tinham. A partir do lançamento dessa antologia e a repercussão que teve em torno desse tema “geração 90”, esses escritores passaram a existir no cenário das letras no Brasil. Foi uma iniciativa importante e louvável, mas que não pode ser lida como uma tentativa de identificar uma linha estética própria dessa geração. Nesse sentido, não há geração 90. Nossa literatura é múltipla e variada, como é o Brasil.

- 4) Nelson de Oliveira denomina uma das antologias de *Geração 90 – os transgressores* e segundo ele a própria antologia é a justificativa para o título. Gostaria de saber qual a sua opinião respeito dessa questão, isto é, o que significa ser um escritor transgressor hoje em dia?**

Difícil responder essa. O que é ser transgressor hoje em dia? Transgredir talvez fosse não publicar. Escrever e não publicar, pelo menos não pelos meios usuais (Internet inclusive, claro, porque publicar na Internet hoje é tão usual quanto publicar um livro). Transgredir talvez fosse abrir mão da autoria, tirar o nome da capa do livro, não dar a cara para a foto no jornal, sumir como autor, fugir da exposição pública, não sei. Acho que a transgressão hoje passa mais pela atitude diante do aparato em torno do mundinho literário e do onipresente mercado do que pela própria escrita. Ou seja, uma transgressão mais ética do que estética.

- 5) E sobre os *blogs* e a Internet. O que você pensa? A Internet mudou o modo do fazer literário? Mudou a concepção de leitor e de leitura?**

Leio pouco os *blogs*, mas reconheço que há muita coisa interessante. Obviamente há muita porcaria também. O problema da Internet é que, apesar de ser uma fonte preciosa de informação e de circulação rápida da informação, ela pode ser também uma enorme fonte de perda de tempo, um convite à dispersão e à vagabundagem.

Para mim, que moro fora do país, a maior vantagem da Internet (e o principal uso que dela faço) é me permitir assistir os jogos do Inter campeão de tudo.

6) Você acha que a Internet abriu mais espaços para os escritores de ficção?

Sim. Muita gente começou a ser conhecido e a criar o seu espaço através da Internet. O barateamento dos custos de edição também ajudou a criação de novas e pequenas editoras e, conseqüentemente abriu mais espaço aos escritores.

7) Observei que depois, ou quase simultaneamente, do aparecimento da famosa antologia organizada por Ítalo Moriconi *Os cem melhores contos brasileiros do século*, parece ter ocorrido uma grande explosão de antologias. Ao que você atribui essa espécie de “época da antologia”?

Explodiu porque vende, isso é certo. Agora, por que vende eu não saberia dizer. Poderia especular: com tanta coisa circulando, tanto livro, as pessoas querem panoramas, espécie de resumos, amostragens, pois não têm tempo de dar conta de tudo. Pode ser isso, não sei. Você lê um conto de um autor em uma antologia e já pode sair dizendo que conhece o dito. Talvez seja isto.

8. Quadro dos contistas dos anos 90 até o presente

ARNAUD, Marília. *O livro dos afetos*. Coleção Rocinante. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

ASSUNÇÃO, Ademir. *Cinemitologias*. Ed. Atrito Art, 2002.

AQUINO, Marçal de. *O amor e outros objetos pontiagudos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

_____. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Faroeste*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.

_____. *Cabeça a prêmio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AQUINO et al. *Pátria Estranha*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

AUGUSTO, Edyr. *Um sol para cada um*. São Paulo: BoitemEditorial, 2008.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

BARBOSA, Amílcar Bettega. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

_____. *Deixe o quarto como está*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOA COMPANHIA: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORGES, Antonio Fernando. *Que fim levou Brodie?* Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. São Paulo: 34 Letras, 2009.

BRANCO, Lúcia Castello. *A falta*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BRANDÃO, Alexandre. *Contos de Homem*. Rio de Janeiro: Aldebarã, 1995.

BRESSANI, Ronaldo. *Os infernos possíveis*. São Paulo: com-Arte/USP, 1999.

_____. *10 presídios de bolso*. São Paulo: Altana, 2001.

_____. *Céu e inferno*. São Paulo: Azougue Editorial, 2003.

BRITO, Ronaldo Correia de. *O livro dos homens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Faca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- _____. *As melhores vibrações*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- _____. *São Paulo/Brasil*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 2002.
- _____. *O céu e o fundo do mar*. São Paulo: geração Editorial, 1999.
- BUENO, Wilson. *Jardim zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *A copista de Kafka*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.
- CARVALHO, Bernardo. *Boa companhia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CLAVER, Ronald (org). *69/2 contos eróticos*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.
- COLLIN, Luci. *Inescritos*. Curitiba: Travessa Editores, 2004.
- _____. *Acasos pensados*. Curitiba: Kafka Edições, 2008.
- CUENCA, João Paulo, NAZARIAN, Santiago, MATTOSO, Chico. *Parati para mim*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.
- DEL FUEGO, Andréa. *Minto enquanto posso*. São Paulo: O nome da rosa, 2004.
- _____. *Engano seu*. São Paulo: O nome da rosa, 2007.
- DORNELES, Cynthia. *1001 E-Mails – Sherazade conta história eróticas a um marujo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FALCÃO, Adriana. *O doido da garrafa*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003
- _____. *O homem que só tinha certezas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2009.
- FERRÉZ. *Ninguém é inocente na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- FERRÉZ (org). *Literatura marginal: talentos da escritura periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FIGUEIREDO, Rubens. *As palavras secretas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FLEURY, Dóris. *A maldição das cadeiras de plástico*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.
- FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

- _____. *Bale Rare*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Rasif – mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- FREIRE, Marcelino (org). *Cem menores contos do século*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- GALERA, Daniel. *Dentes Guardados*. Porto Alegre: Livros do mal, 2004.
- GUEDES, Luis Roberto (org). *O livro vermelho dos vampiros*. São Paulo: Devir Livraria, 2009.
- INDIGO. *Cobras em compota*. Brasília: Ministério da Educação, 2006. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/3348810/Literatura-Contos-Cobras-Em-Compotas>
Acesso em: 15 jun. 2009.
- JARDIM, Ana Teresa. *A cidade em fuga*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- KIEFER, Charles (org). *30 contos imperdíveis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2006.
- _____. (org) *Inventário das delicadezas*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.
- LACERDA, Rodrigo. *Tripé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- LAGE, Cláudia. *A pequena morte e outras naturezas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LEITE, Ivana Arruda. *Falo de mulher*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Eu te darei o céu e outras promessas dos anos 60*. São Paulo: Editora 34 Letras, 2003.
- _____. *Ao homem que não me quis*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- LEITE, Ivana Arruda e CARRASCOZA, João Anzanello. *Elas*. São Paulo: Callis, 2004.
- LEITE, Ivana Arruda (org). *35 segredos para chegar a lugar nenhum*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- LIMA, Geraldo. *Baque*. Brasília: LGE, 2004.
- LUNARDI, Adriana. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *As meninas da torre de Helsinque*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

- MACIEL, Maria Esther. *O livro dos nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MAMBRINI, Miriam. *O baile das feias*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- _____. *Grande peixes vorazes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.
- MANGUEL, Alberto (org). *Contos de amor do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MARTINS, Altair. *Como se moesse ferro*. Porto Alegre: WS Editor, 1999.
- _____. *Dentro do olho dentro* Porto Alegre: WS Editor, 2001.
- MARTINS, Altair, VAZ, João Paulo, BETTEGA, Amílcar. *Contos premiados – concurso Josué Guimarães*. Passo Fundo: Editora UPF, 2006.
- MARRA, Luís. *O coletivo aleatório*. São Paulo: Hedra, 2001.
- MIRISOLA, Marcelo. *O herói devolvido*. São Paulo: Editora 34 Letras, 2000.
- _____. *O banquete*. São Paulo: Editora Barracuda, 2004.
- _____. *O homem da quitinete de marfim*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MONTENEGRO, Tércia. *Linha Férrea*. São Paulo: Lemos Editorial, 2001.
- MONTORO, Suzana. *Exilados*. Porto Alegre: WS Editor, 2003.
- MORENO, Carmen. *Sutilezas do grito*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O estranho*. Editora Fivestar, 2006.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Anotações durante o incêndio*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. *Reino das cebolas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *Arquitetura do arco-íris*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- NAVES, Rodrigo. *O filantropo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- NEVERT, Werner. *Do ofício de matar bois*. Florianópolis: Garapuvu, 1999.
- OLIVEIRA, Nelson (org). *Geração 90 – Manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- _____ (org). *Geração 90 – Os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- OLIVEIRA, Nelson. *Algum lugar em parte alguma*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

- _____. *Verdades provisórias*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- _____. *Sólidos gozosos & solidões geométricas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *O século oculto e outros sonhos provocados*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- PEÇANHA, Sônia. *Traições e outros desejos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- PELLIZZANI, Daniel. *Livros das cousas que acontecem*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.
- _____. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.
- PELLIZZARI et al. *Wunderblogs.com*. São Paulo: Barracuda, 2004.
- PIEIRO, Jorge. *Caos Portátil*. Fortaleza: Letra e Música Comunicação Ltda, 1999.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.
- REZENDE, Maria Valéria. *Modo de apanhar pássaros a mão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- RHEDA, Regina e outros autores. *História dos tempos de escola*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- RODRIGUES, Paulo. *Redemoinho*. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.
- RUFFATO, Luiz (org). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. (org). + *30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- RUFFATO, Luiz. *Os apóstolos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- _____. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Editora Boitempo, 1988.
- _____. *Os sobreviventes*. São Paulo: Editora Boitempo, 2000.
- _____. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- SALGUEIRO, Pedro. *Brincar com armas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- _____. *Amor*. Sabará: Edições Dubolso, 1998.
- _____. *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALOMÃO, Adriane. *A sombra que me guia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- SEIXAS, Heloísa. *Pente de Vênus*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- _____. *Contos mínimos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Setes vidas – sete contos mínimos de gatos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SILVEIRA, Maria José e BRAS, Luiz. *Ossos*. São Paulo: Callis, 2004.
- SOUZA, Adeline. *As camas e os cães*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- _____. *Caramujos zumbis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- STIGGER, Verônica. *Gran cabaret demenzial*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. *O trágico e outras comédias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- TERRON, Joça Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.
- _____. *Curva do rio sujo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Três contos ilusionistas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- VIDAL, Paloma. *A duas mãos*. Coleção Rocinante. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- _____. *Mais ao sul*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.
- VOLPATO, Cadão. *Ronda Noturna*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *Dezembro de um verão maravilhoso*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Questionário*. São Paulo: Iluminuras, 2004.