

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DANIEL SOARES FILHO

OS CONTOS DA GERAÇÃO 90 E DA GERAÇÃO McONDO: UMA LEITURA
LATINO-AMERICANISTA

NITERÓI
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

DANIEL SOARES FILHO

***OS CONTOS DA GERAÇÃO 90 E DA GERAÇÃO McONDO: UMA LEITURA
LATINO-AMERICANISTA***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor.

Área de concentração: Estudos Literários.

Subárea: Literatura Comparada.

ORIENTADORA: Prof^ª Dr^ª Eurídice Figueiredo

NITERÓI

2008

DANIEL SOARES FILHO

Os contos da Geração 90 e da Geração McOndo: uma leitura latino-americanista.

Aprovada em de de 2008.

BANCA EXAMINADORA:

MEMBROS EFETIVOS

Professora Doutora Eurídice Figueiredo – Orientadora
UFF

Professora Doutora Ana Cristina dos Santos
UERJ

Professora Doutora Mariluci da Cunha Guberman
UFRJ

Professora Doutora Ângela Maria Dias
UFF

Professora Doutora Lívia de Freitas Reis
UFF

MEMBROS SUPLENTE

Professora Doutora Vera Kauss
UNIGRANRIO

Professora Doutora Márcia Paraquett
UFF

DEDICATÓRIA:

Sonhar
Mais um sonho impossível,
Lutar
Quando é fácil ceder,
Vencer o inimigo invencível,
Negar quando a regra é vender,
Sofrer a tortura implacável,
Romper a incabível prisão,
Voar num limite improvável,
Tocar o inacessível chão
É minha lei, é minha questão
Virar esse mundo,
Cravar esse chão.
Não me importa saber
Se é terrível demais,
Quantas guerras terei que vencer
Por um pouco de paz
E amanhã, se esse chão que eu beije
For meu leito e perdão
Vou saber que valeu delirar
E morrer de paixão.
E assim, seja lá como for
Vai ter fim a infinita aflição
E o mundo vai ver uma flor
Brotar do impossível chão.
(*Sonho impossível* de Chico Buarque de Holanda.)

A **André Trouche** que, por sonhar, acreditou!

“Eu quero ser onde você sossega a alma!”

(Amplidão – Elba Ramalho)

AGRADECIMENTOS

É um grande perigo citar alguns nomes e acabar por esquecer outros. Entretanto, devo correr este risco. Perdoem-me os que escaparam da minha memória traiçoeira, vocês sabem: um homem pós-modernos peca pela fragmentação dos seus dias e, nesta mesma característica, justifica-se como contemporâneo. Mas algumas pessoas não podem deixar de figurar aqui.

O apoio e a paciência do Resende, tantas vezes dizendo: “Ainda não acabou? Vai lá então continuar a escrever!”; a condescendência do Bezerra Luz por permitir as horas de estar escrevendo a tese; os meus chefes imediatos e amigos de trabalho pelo incentivo e as célebres frases: “E a tese? Quando defende?”; os olhos atentíssimos da Maria Cristina e da Adeliz na leitura prévia do texto; a mão estendida (ou as mãos) de Duran, Helena, Zanelato, Wallace e Viviane (estes quatro estiveram na primeira fila da torcida e assumiram muitas das minhas outras tarefas para que eu me dedicasse ao Doutorado); as aulas da Livia; as conversas com Ana Pizarro quando estive no Brasil e convidada da UFF falou-nos sobre literatura latino-americana; o grupo de estudo criado pela Sara; a D’Errico e sua dissertação sobre a “diáspora” e a Zulma Sacca, amiga argentina, vivendo nos Estados Unidos e que me presenteou com os livros esgotados da Geração McOndo.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Não posso afirmar que existem categorias diferentes de agradecimento, mas não me foge a lembrança aquele primeiro dia em que nos encontramos na porta do Bloco C do Gragoatá. Um encontro onde você não sabia sobre o que eualaria e nem como o faria. Você que não conhecia minha forma de escrever, o que eu pensava e muito menos quem eu era em termos acadêmicos. Foi realmente um desafio para ambos. Eu, numa situação de poucas saídas tinha que acreditar que seria possível levar adiante a empreitada; você, pela competência e experiência, disse sim. E a partir de então construímos o nosso caminho.

Aprendi muito com sua objetividade, ouvi muito os seus comentários. Tentei! Tentei realmente acatar tudo o que você me dizia e propunha. Revi, repensei, recriei. E foi o seu respeito às minhas idéias que me fez chegar até aqui. Minha forma de construir as orações invertendo sujeitos e adjuntos, meus desatentos abusos de “esponholismos”, meus “narizes-de-cera”, enfim, sua leitura atenta me deu a chance de aprender ainda mais o ofício da escritura. Um encontro de “mundos” diferentes, de línguas diferentes (que expressam a arte da literatura sob aspectos idiossincráticos diferentes). Neste momento, não me cabe outra coisa a dizer a não ser: MUITO OBRIGADO, Eurídice!

Eis aí o resultado.

RESUMO

Esta tese de literatura comparada propõe, através da análise de contos de quatro antologias – duas em língua portuguesa e duas em espanhol –, um estudo da produção literária na América Latina sob a ótica das características da Pós-modernidade descritas por Fredric Jameson. Fundamentado nas discussões sobre os conceitos literários pertencentes à realidade hispano-americana e brasileira, o trabalho define a utilização de termos relacionados à latino-americanidade e sinaliza as relações do subcontinente com a contemporaneidade. Tal evento formula uma justificativa que permite a compreensão de uma proposta geracional no final do século XX, apresentando, inclusive, os motivos que viabilizam reconhecer este grupo de contistas como parte integrante de um mesmo período histórico, devido às convergências temáticas e formais que compõem suas produções literárias. Trata-se, portanto, da “Geração 90 Latino-americana”.

Palavras-chave: Pós-modernidade, Geração 90, Geração McOndo, América Latina e Fredric Jameson

ABSTRACT

By analyzing four short story anthologies – two in the Portuguese language and two in the Spanish language –, the present thesis on comparative literature proposes a study on the literary production in Latin America under the characteristics of Postmodernity described by Fredric Jameson. Taking into account the discussions about the literary concepts concerning the Hispanic-American and the Brazilian realities, the present work defines the use of terms related to Latin-American and points out the relations of the subcontinent with the contemporaneity. Such event formulates a justificative that allows understanding a generative proposal at the end of the twentieth century, presenting also the reasons that make possible recognize this group of short story writers as belonging to the same historical period, if we take into consideration the converging themes and the form that comprises their literary production. Therefore, this is the "90 Latin-American Generation".

Key words: Postmodernity, Generation 90, Generation *McOndo*, Latin-American and Fredric Jameson

RESUMEN

Esta tesis doctoral de literatura comparada propone, a través del análisis de cuentos de cuatro antologías – dos en lengua portuguesa y dos en español –, un estudio de la producción literaria en América Latina bajo la óptica de las características de la Postmodernidad descritas por Fredric Jameson. Basado en las discusiones sobre los conceptos literarios pertenecientes a la realidad hispanoamericana y brasileña, el trabajo define la utilización de términos relacionados a la “latinoamericanidad” y señala las relaciones del subcontinente con la contemporaneidad. Dicho evento formula una justificativa que permite la comprensión de una propuesta generacional en el final del siglo XX, presentando, incluso, los motivos que llevan a reconocer a este grupo de cuentistas como parte integrante de un mismo período histórico, debido a las convergencias temáticas y formales que componen sus producciones literarias. Se trata, por lo tanto, de la “Generación 90 Latinoamericana”.

Palabras clave: Postmodernidad, Generación 90, Generación McOndo, América Latina y Fredric Jameson

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 11 |
| 2 – SITUANDO OS CONCEITOS | 17 |
| 2.1 - AMÉRICA, AMÉRICAS | 17 |
| 2.2 – A IMPORTÂNCIA SÓCIO-LINGÜÍSTICA DA AMÉRICA LATINA | 21 |
| 2.3 – A QUESTÃO HISTÓRICO-CULTURAL DO CONCEITO | 25 |
| 2.4 – OS CONCEITOS LITERÁRIOS | 27 |
| 2.4.1 – A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX | 29 |
| 3 – O <i>CORPUS</i> ESCOLHIDO | 37 |
| 3.1 – O CONTO | 38 |
| 3.2 – A GERAÇÃO | 41 |
| 3.3 – OS CONTOS EM ESPANHOL | 42 |
| 3.3.1 – <i>McONDO</i> | 43 |
| 3.3.2 – <i>SE HABLA ESPAÑOL</i> | 44 |
| 3.4 – OS CONTOS BRASILEIROS | 46 |
| 4 – A IDEOLOGIA DOS PRÓLOGOS | 51 |
| 4.1 - IMAGENS PRECONCEBIDAS | 52 |
| 4.2 – O CARÁTER PESSOAL DA SELEÇÃO DOS TEXTOS | 54 |
| 4.3 – QUESTÕES CONVERGENTES NA ELABORAÇÃO DAS ANTOLOGIAS | 55 |
| 4.3.1 – UMA VISÃO MACHISTA? | 56 |
| 4.3.2 – A TECNOLOGIA COMO SUPORTE | 58 |
| 4.3.3 – UMA NOVA ÓTICA DO QUE É REALIDADE | 60 |
| 4.3.4 – RECURSOS PARA ALÉM DA PALAVRA | 61 |
| 5 – A GERAÇÃO BRASILEIRA E A HISPANO-AMERICANA OU A GERAÇÃO LATINO-AMERICANA? | 64 |
| 5.1 – O PÓS-MODERNISMO EM PAUTA | 65 |
| 5.2 – A EXPRESSÃO NA PÓS-MODERNIDADE | 66 |
| 5.3 – O ENFOQUE JAMESONIANO NA GERAÇÃO LATINO- | |

| | |
|--|------------|
| AMERICANA DO FIM DO SÉCULO XX | 71 |
| 5.3.1 – O APAGAMENTO DAS FRONTEIRAS | 73 |
| 5.3.2 – A SOLIDÃO | 80 |
| 5.3.3 – A DIÁSPORA | 87 |
| 5.3.4 – A MÍDIA | 93 |
| | |
| 6 – CONCLUSÃO | 101 |
| | |
| ANEXO 1 – MAPA DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA | 105 |
| ANEXO 2 – GERAÇÃO MIMEÓGRAFO | 106 |
| ANEXO 3 - AS DEZ VERDADES ABSOLUTAS DE ACORDO COM A ENCARNAÇÃO PASSADA DE EDOUARD IBN PINHEAUX AL-MORSEAU | 107 |
| | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DOS CONTOS POR ANTOLOGIA | 108 |
| | |
| REFERÊNCIAS | 112 |

1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os projetos nacionais somente se tornam possíveis, hoje, como imaginação e execução, desde que contemplem determinações transnacionais. Estas não têm origem necessariamente nos centros hegemônicos, a partir dos quais as fronteiras são modificadas ou anuladas, e a soberania pode ser transformada em figura de retórica. (ABDALA JUNIOR, 2003, p.135)

O objetivo deste trabalho é discutir a existência de uma Geração de escritores na América Latina, no final do século XX, no gênero narrativo curto, ou seja, o conto, verificando e problematizando semelhanças e divergências entre duas áreas lingüísticas do subcontinente americano: uma em espanhol e outra em português.

Propõe-se um painel sobre o fazer literário deste recorte lingüístico no subcontinente americano, com enfoque em quatro coletâneas, duas pertencentes à literatura hispano-americana e duas referentes à brasileira. São elas: *McOndo* (FUGUET e GÓMEZ, 1996), *Se Habla español. Voces latinas em USA* (FUGUET e PAZ SOLDÁN, 2000), *Geração 90. Manuscritos de computador* (OLIVEIRA, 2001) e *Geração 90. Os transgressores* (OLIVEIRA, 2003).

A tese pretende caracterizar a produção literária desse grupo de escritores, sem buscar encontrar uma resposta imediata e fechada sobre a questão, devido a dois motivos principais: o primeiro está relacionado à natureza do homem contemporâneo, que se sentindo inquieto, incompleto e confuso não pode ser delimitado e muito menos pode ser restritivo em suas definições. O outro aspecto que inviabiliza uma definição estática encontra-se no fato da localização geográfica da origem dos narradores: a América Latina por si mesma é um conceito que acarreta até hoje uma dificuldade definidora, uma vez que

não se pode tratar o termo como uma “unidade cultural e sim uma categoria política” (YEPES, 2004) plural.

Para cumprir com a proposta, será necessário elaborar um elenco de possibilidades que permita falar em uma literatura latino-americana, com suas características marcadamente continentais, sem deixar de salientar também o sentido mais universal da literatura atual, que ultrapassa o conceito de nacional, conforme o texto de Abdala Junior, em epígrafe. Assim sendo, serão destacados nas narrativas, tanto os elementos identificadores do subcontinente, como também a fluidez característica do fenômeno globalizador da atualidade que, num espectro mais diluído, não se limita por fronteiras em um só país ou grupo cultural. Corroborar com esta visão a análise apresentada por Perry Anderson quando afirma que:

A unificação eletrônica da Terra, instituindo a simultaneidade de eventos mundo afora como espetáculo diário, instalou uma geografia substituta nos recessos de cada consciência, enquanto as redes circundantes de capital multinacional que efetivamente dirigem o sistema ultrapassam a capacidade de qualquer percepção. (ANDERSON, 1999, p. 68)

Este aspecto múltiplo, não só no que diz respeito à configuração do homem contemporâneo, como das próprias relações político-sociais dos povos, é que servirá de base para se estabelecerem as características convergentes da expressão artística latino-americana, especificamente no gênero narrativo curto. Para tanto, serão abordadas as questões definidoras de uma “quase contemporânea”¹ Geração de escritores latino-americanos, em suas variadas formas estruturais. Alguns questionamentos sobre a realidade do subcontinente surgiram como vetores para a elaboração desta tese e que merecem destaque: a) Há uma Geração posterior ao *pós-boom* hispano-americano?; b) em que medida há uma aproximação com a produção brasileira, levando-se em consideração a mesma época?; c) que características definem o período? e; d) seria possível sugerir um nome para o momento literário?

A escolha pela análise de textos narrativos curtos justifica-se por sua característica mais objetiva no enfoque dos argumentos que o consubstanciam. O conto, seja pela variedade de formas, conteúdos e temas, é o gênero que por si só espelha o aspecto abrangente que define as probabilidades expressivas da contemporaneidade. O mundo moderno está composto por uma gama tão variada de fatos, comportamentos e relações que torna sensível, e passível de falhas, a tarefa de tentar estabelecer classificações finitas nas áreas humanas. Assim também o conto que, por suas características múltiplas

¹ A intenção de dizer “quase contemporânea” revela a constatação do mundo cibernético em que se vive, onde a velocidade das gerações não dura como antes e pode-se estar já inserido em outra geração. Vale a pena lembrar, a título de exemplificar, os episódios de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, e de 11 de março de 2004, na Espanha, que mudaram o rumo de tantas definições e relações mundiais.

na seleção de temas e formas, é um dos mais recorrentes tipos de texto escolhido na atualidade. Mesmo diante de uma aparente dificuldade que o conto suscita, no que tange as suas delimitações ou definições conceituais, a opção por estudar as quatro antologias (duas em espanhol e duas em português) também se deve à possibilidade de que o número de textos – um total de 156 – oferece um amplo leque de análises para estabelecer as relações entre a criação artística e o instante que descrevem. Um terceiro fator que colabora para a escolha do gênero está em sua representação na atualidade. O valor das formas literárias narrativas reflete o momento no qual o homem vive, pois se baseia nas eleições dos acontecimentos, na economia do tempo, na tentativa de encurtar espaços e minimizar esforços. O conto, como forma de expressão, cumpre essa função.

O capítulo inicial abordará a questão dos conceitos que ao longo da tese serão retomados. Tem-se como meta discutir a problemática que ainda persiste na definição de determinados termos tais como “América Latina”, “América Hispânica” e “Continente americano”. Além disto, também se pretende balizar os períodos literários que farão parte da pesquisa, tanto no que diz respeito às áreas geográficas do continente americano, quanto no âmbito geral dos conceitos de Modernidade e Pós-modernidade. Servirá de suporte para esta proposta a apresentação das discussões estabelecidas entre pesquisadores que participaram de dois Seminários sobre literatura, realizados um em São Paulo e outro em Caracas – que resultaram em dois livros com as transcrições das palestras e diálogos entre os debatedores. Os encontros, sob a coordenação da professora chilena Ana Pizarro, tinham por finalidade definir os temas de seleção do que veio a compor um manual de história da literatura latino-americana em três volumes: “*América Latina: palavra, literatura e cultura*”. A partir do estudo das argumentações apresentadas nos debates entre os convidados para o evento, será destacada a visão crítica que conquistou o subcontinente americano desde seu descobrimento até os dias atuais, resultando, desta forma, no reconhecimento da importância do discurso latino-americano.

Serão expostas, ainda, no mesmo capítulo, as razões pelas quais se decidiu selecionar como *corpus* textos em português e espanhol, mesmo com a consciência de que há outros idiomas nas Américas. Será salientado o lugar de destaque das narrativas com ênfase no processo de independência literária que os escritores das terras colonizadas pelos ibéricos conquistaram ao longo do tempo até se chegar ao momento atual. Ao abordar a construção do cenário do subcontinente, será necessário apresentar as características que o definem a partir do período posterior ao final do século XIX na América por considerá-lo marco importante da independência da literatura continental. O enfoque dos conceitos literários terá como objetivo diferenciar o uso de termos como “Modernismo”, por exemplo, usado tanto no Brasil quanto na América hispânica, mas que representam momentos diferentes da história literária dessas realidades lingüísticas. Outro aspecto conceitual importante será o estabelecimento das relações de aproximação entre os períodos do *Boom* e do *Pós-boom* hispano-americano e a mesma época da expressão artística brasileira.

Uma vez desenhado este quadro, os capítulos seguintes tratarão, de forma mais direta, da questão das análises textuais.

O capítulo “O *corpus* escolhido” terá como objetivo principal sinalizar os elementos contidos em cada um dos livros e assim oferecer uma visão de como as antologias estão conformadas, quais são os critérios para a seleção dos autores, o conjunto do material textual encontrado, bem como a forma pela qual as publicações foram

organizadas. A discussão do papel que desempenham as narrativas curtas na América Latina fundamentará a escolha dos quatro livros de contos e permitirá apresentar as características marcantes das Gerações hispano-americana e brasileira.

No capítulo “A ideologia dos prólogos” serão tratadas as propostas que regem a seleção dos escritores e as idéias contidas nos prefácios dos livros que servem de base para o entendimento do que caracteriza o grupo geracional. Na análise dos prólogos, as justificativas mostradas, as escolhas dos textos e dos autores, os critérios de seleção e inclusive alguns posicionamentos teóricos contemplados no início de cada coletânea servirão de subsídios para os estudos subseqüentes. Apresentados os prefácios e estabelecidas as noções que subjazem no conceito de Geração que cada um dos organizadores das antologias tem, é possível no capítulo subseqüente destacar as características pós-modernas que configuram as narrativas.

Costuma-se dizer que historicamente para se poder analisar um fato – seja ele qual for, em qualquer área de expressão humana – é necessário um distanciamento temporal de pelo menos 50 anos. Entretanto, como este trabalho priorizará um período tão próximo ao de sua elaboração, deve-se ter em mente que muitas teorias e enfoques podem não ser abordados aqui. Mesmo diante da possibilidade da falta de alguns conceitos ainda não sedimentados, justamente pela proximidade temporal, a validade de um estudo literário do momento presente ratifica-se nas palavras do ficcionista goiano Flávio Carneiro que, em uma entrevista concedida a Paula Barcellos, em 2004, afirma:

Fomos educados segundo os pressupostos da história tradicional, que privilegia o distanciamento na análise do fato. Mas hoje novos historiadores já defendem uma idéia diferente: é possível falar do fato no momento mesmo em que o vivenciamos. (BARCELLOS, 2004)

Seus comentários prosseguem ainda com a justificativa do trabalho de pesquisa, pois, segundo Carneiro, o “crítico não precisa julgar nada, embora às vezes possa até fazê-lo”, no que se refere ao estudo contemporâneo. Deve antes, “pensar sobre o seu objeto: o texto literário. E por que não pensar sobre o objeto que acaba de ser produzido?”

Desta forma, servirá de referência teórica a proposta de Fredric Jameson (2004), na obra *O Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio* “publicado pela primeira vez em *New Review* na primavera de 1984” (ANDERSON, 1999, p. 66). Complementará o estudo o esboço histórico sobre as fundamentações conceituais da teoria jamesoniana apresentado por Perry Anderson.

Dada a complexidade do tema, colaborarão com a pesquisa as análises de Nicolás Casullo e Linda Hutcheon ao destacarem as questões pertinentes ao período literário em questão. Ambos os pesquisadores não tiveram como meta o esboço de uma teoria sobre o Pós-modernismo, mas sim o fato de poderem apresentar “uma estrutura

conceitual flexível que possa, ao mesmo tempo, constituir e conter a cultura pós-moderna” (HUTCHEON, 1991, p. 11). Cabe ainda citar a referência ao trabalho de Joseph Pico (1988) que, reunindo diversos artigos de escritores que estudam o tema, demarca, através de uma visão interdisciplinar, a compreensão do que vem a ser Pós-modernidade.

Para que haja a interface entre o suporte teórico e as narrativas escolhidas, o capítulo “As gerações brasileira e hispano-americana ou a geração Latino Americana?” tratará da Geração 90, no Brasil e da *McOndo*, referente à produção hispano-americana, buscando os pontos de contato entre as atuais expressões literárias brasileiras e o período posterior aos anos de 1970/80 a partir da concepção jamesoniana da terceira fase da Pós-modernidade, chamada também pelo autor norte-americano de “capitalismo tardio”.

Outra vertente a ser destacada sobre a base teórica estará fundamentada no conceito da diáspora de Stuart Hall, uma vez que são detectadas nas antologias a temática do exílio, principalmente representada pela ótica do “homem latino” inserido no contexto dos Estados Unidos, onde se refugia em busca de melhores condições para a sua sobrevivência. Apesar da abordagem brasileira não estar diretamente ligada à questão do êxodo e sim a comportamentos sociais e ao uso da linguagem, o enfoque das temáticas dos contos em português não descartará a influência que o país norte-americano tem no cenário ocidental do planeta.

O capítulo buscará justificar os pontos de convergência das realidades hispano-americana e brasileira, objetivando ver confirmada a hipótese de que há uma produção literária atual no subcontinente americano que segue o mesmo sentido transformador, apesar de expressa em idiomas diferentes. Lançando mão da teoria sobre a Pós-modernidade apresentada por Jameson, as análises das narrativas destacarão as características existentes em comum nos dois contornos lingüísticos e permitirão formular a tese que responda às questões relativas à proposta da existência de uma Geração Latino Americana na Pós-modernidade. Mesmo sustentando-se a idéia de que este período histórico, em diversos aspectos, apaga fronteiras, reconhece-se que em determinadas experiências mantêm salientadas algumas peculiaridades culturais. Em outras palavras, a percepção das diferenças em nada impede o entendimento e/ou a absorção das mensagens contidas nas narrativas para leitores “extra-nacionais”.

Eis a proposta do trabalho: revelar a voz do homem latino-americano contemporâneo, fazendo-o sentir-se plural e ao mesmo tempo fracionado, compelido e repellido, sujeito de uma ação e objeto dos efeitos que o tempo vivido lhe impõe. Para

além do seu entorno e aquém do seu universo. Assim é a Geração Latino-americana do final do século XX.

2 – SITUANDO OS CONCEITOS

O nome América Latina ou Latino-América designa, imprecisa e convencionalmente, o conjunto dos vinte e um países iniciais, dos quais dezanove falam a língua espanhola, o Brasil a portuguesa e o Haiti a francesa. Quando se mencionar exclusivamente os países de língua espanhol diz-se Hispano-América, e quando se inclui o Brasil, diz-se Ibero-América. (MARTÍNEZ, 1979, p. 61)

Ainda que José Luis Martínez não tenha se referido a outros idiomas também falados no subcontinente americano, cabe ressaltar, a partir do texto em epígrafe, a importância de se levantarem as questões acerca da conceituação do que se configura como América Latina.

2.1 – AMÉRICA, AMÉRICAS

O primeiro ponto a ser esclarecido se refere ao uso de uma terminologia aparentemente simples: o que define “América Latina”? Quais são os elementos que a caracterizam? Não é rara a vez em que se nota o uso pouco cuidado das acepções relacionadas ao subcontinente. Que países o integram? Países hispânicos, países latinos? Onde estão os limites?

A dificuldade ou a imprecisão sobre a significação ou uso do termo pode ser confirmada na primeira página do livro sobre História da Cultura de Pedro Henríquez Ureña onde se lê a seguinte afirmação:

América Hispânica, que comumente se designa com o nome de América Latina, abarca hoje dezanove nações. Uma de língua

portuguesa, o Brasil, e de maior extensão territorial. Dezoito são de língua espanhola (...) A estas nações independentes há que agregar a ilha de Porto Rico, onde se mantém viva, com a língua, a cultura de tipo espanhol. (HENRIQUEZ UREÑA, 2001, p. 07)

Nota-se que há uma discrepância inicial na definição de Ureña em relação ao texto de Martínez, não só por englobar o Brasil no conceito de “América Hispânica”, como pelo próprio fato da contagem de países que falam espanhol. O critério utilizado pelo autor como justificativa da adjetivação do subcontinente se encontra na questão da localização geográfica e não sob o ponto de vista lingüístico. Na verdade, para Ureña a concepção das diferenças entre os dois idiomas não é vista como traço diferenciador, tornando assim as expressões “hispânica” e “latina” equivalentes. Logo, a afirmação anula a idéia de que “hispânico” tem sua raiz relacionada à região da Espanha, enquanto que “latino” é mais abrangente. Em resumo, o escritor não destaca o português falado no Brasil como diferenciador de conceitos, já que não considera a origem da língua e sua evolução em relação ao espanhol. São idiomas diferentes, ainda que ambos provenham do mesmo tronco. Logo, a conclusão de que hispânico não é sinônimo de latino não aparece na definição de Henríquez Ureña.

Outro exemplo no equívoco do emprego das expressões “latino” e “hispânico”, ou de termos a elas relacionados, está explicitado no prefácio da antologia *McOndo* (1996), de Alberto Fuguet e Sergio Gómez. Os autores chilenos fazem referência ao “homem latino-americano” dos textos escolhidos, sem ressaltar que na coletânea só foram contemplados contos de escritores hispano-falantes. Notam-se na exposição dos organizadores do livro as referências a latino-americano como um continente com um único idioma: “recién ahora algunas editoriales se dan cuenta de que eso de escribir un mismo idioma aumenta el mercado y no lo reduce” (FUGUET & GÓMEZ, 1996, p.11)². Informa ainda que a língua utilizada na América Latina pode chegar à Europa confirmando haver uma facilidade nas publicações de textos na Espanha por se tratar do mesmo idioma, sem se referir a outras línguas do subcontinente: “Si uno es escritor latino-americano y desea estar tanto en librerías de Quito. La Paz y San Juan hay que publicar (y ojalá vivir) en Barcelona. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico” (FUGUET & GÓMEZ, 1996, p.11).

² Optou-se por não se traduzir os textos dos prólogos e dos contos que estão em espanhol, por se considerar material de análise tanto o conjunto expresso pela estrutura lingüística, bem como a ideologia contida nos idiomas.

Em nenhum outro momento da introdução fazem referência ao sentido mais específico da expressão. Não diferenciam latino-americano de hispano-americano. Ainda que este esteja contido naquele, na apresentação das justificativas para as seleções dos textos, faltou o esclarecimento do intuito – se é que houve – de se referir a latino em lugar de hispânico. Não necessariamente é obrigatório ser hispânico para estar inserido na categoria de latino-americano, ainda que o sentido inverso seja verdadeiro. Em outras palavras, as expressões não são equivalentes em sua totalidade conceitual.

Uma elucidação necessária entre a definição das nomenclaturas reside na instância histórica do que vem a ser América. Tomam-se, aqui, como referência, os estudos de Eduardo Coutinho sobre dois aspectos do conceito. Um deles opõe as regiões pelo referencial da língua, ou seja, regiões territoriais com idiomas de troncos lingüísticos diferentes: “uma América colonizada por povos de origem neolatina em oposição à América Anglo-Saxônica”. O outro especifica ainda mais o subcontinente ao afirmar se tratar do

único continente cujo nome porta um qualificativo que indica a cultura dominante que o moldou” e esse é o fato que tem inúmeras repercussões não só em sua geografia e em sua formação socioeconômica, como também evidentemente em sua produção cultural. (COUTINHO, 2005, p. 156).

A alusão à colonização pelo viés da língua remete a explicação a um resgate ainda mais distante no tempo. Latino, em sua origem, é o vocábulo que identificava a região do Lácio – centro administrativo do Império Romano – de onde a expansão pela Conquista extrapolou os limites territoriais e aumentou o espectro conceitual. Passou então “latino” a identificar todas as regiões européias cujas línguas derivaram do encontro entre os substratos lingüísticos das terras dominadas e a língua do dominador romano. Mais adiante, numa terceira fase, como assinala Coutinho, ampliou-se o conceito, passando a “englobar os povos e culturas americanos colonizados pelos europeus que falavam esses idiomas.” (COUTINHO, 2005, p. 157). Cabe ressaltar, ainda, que a designação do termo latino-americano diz respeito não só à associação direta com a figura da metrópole dominadora, como implica também um problema de exclusão “tanto daqueles que já habitavam as terras colonizadas à época da chegada dos europeus quanto de todos o que vieram depois, trazidos à força ou movidos pelas circunstâncias históricas distintas.” (COUTINHO, 2005, p. 157). Esses fatos trouxeram à tona um amplo questionamento na ensaística do continente por ocasião das tentativas de estabelecimento

da busca identitária do subcontinente e atualmente são fontes de argumentações para entender o que é América Latina.

Mais um fator que colabora para dirimir dúvidas e confusões conceituais encontra-se no sentido geográfico dos termos. Por um lado, deve-se levar em consideração a extensão territorial que configura as três partes do Continente, fato que, por si próprio, permite compreender a “América” como uma região heterogênea. De outro lado, o processo histórico que os diferentes objetivos de colonização (exploração de matéria-prima, local para refúgio político, terra para degredados) deram como resultado um continente tão variado em sua constituição étnica, cultural, social, que influenciaram, e seguem influenciando, estes países. Esta segunda vertente admite, hoje em dia, marcar um espaço “que é uno na sua diversidade, e cujos elementos de unidade e de diversidade constituem ao mesmo tempo a expressão de projetos políticos relevantes” (COUTINHO, 2005, p. 162) e possibilita ao habitante do continente “clamar a unidade latino-americana, assinalando os seus denominadores comuns” e “ao reivindicar a sua diversidade, deixar clara a necessidade de reconhecimento de todas as diferenças, desde as etnolingüísticas e culturais, até as socioeconômicas que convivem no subcontinente” (COUTINHO, 2005, p. 162).

O recorte de América Latina selecionado para esta pesquisa comportará somente os países de língua espanhola e portuguesa pelo fato da semelhança na formação histórica em seus modos de colonização, independência e desenvolvimento político-econômico. Tais fatores estão intrinsecamente relacionados às características temáticas nas narrativas analisadas, seja como resultado do processo, ou ainda pela conscientização dos escritores que tomam a palavra como forma de denúncia social.

As ações conflitivas aqui demonstradas, sejam por motivos políticos ou mesmo por desconhecimento de terminologia, bem como as diversas imprecisões conceituais, desde os primórdios da construção do termo, são os indicativos da importância de se discutir e de se reafirmar o sentido de ser latino-americano para poder conferir-lhe “poder e expressão no cenário mundial” (COUTINHO, 2005, p. 162).

2.2 – A IMPORTÂNCIA SÓCIO-LINGÜÍSTICA DA AMÉRICA LATINA

Não se pode restringir o conceito ao elemento meramente lingüístico tomando como referência somente aqueles que se expressam através dos idiomas oriundos do latim. Na América Latina encontra-se “outro mundo radicalmente não latino” (MORENO, 1979, p. XVII) composto por outras etnias, e que, nem por isso, é menos representativo do subcontinente. Trata-se de africanos escravizados, indígenas anteriores à chegada do colonizador, imigrantes orientais, nórdicos, etc. que para aqui vieram em busca das promessas de melhores condições de vida.

Além de todos os agentes envolvidos neste processo de miscigenação, cabe incluir a

indubitável penetração racial e social dos latinos na zona sul dos Estados Unidos; neste caso a América Latina vai invadindo, de baixo, a anglo-saxã, por uma espécie de capilaridade demográfica que sobe através de Porto Rico, México, Cuba e que pareceria tender a compensar, à base de fertilidade, os territórios latinos que foram perdidos durante o período formador das nacionalidades. (MORENO, 1979, p. XIX)

Dois posicionamentos sobre a questão da ocupação do território dos Estados Unidos por latinos devem ser esclarecidos. Ou se entende este movimento migratório pela análise histórica que faz Fernández Moreno, numa espécie de compensação pela perda do domínio geo-político que os espanhóis tiveram antes das guerras pela independência, ou se aponta por outra ótica, de caráter mais social, que se constata pela confirmação de um número cada vez mais expressivo de latinos buscando aquele país. Esta segunda vertente se sustenta na idéia de que a maior potência econômica do mundo é considerada, por estereótipos e propagação de imagem na mídia, um local de liberdade de expressão, estabilidade em geral e segurança dos direitos humanos, tornando-se, assim, a esperança de muitos homens que têm a ilusão de um novo “Eldorado”, já que em seus países de origem as perspectivas de sucesso são cada vez mais longínquas, devido a problemas de ordem estrutural e conjuntural (econômica, social, educacional, etc). Considerando-se todos esses fatores, o conceito de América Latina está para além das fronteiras dos territórios onde os idiomas oficiais advêm do latim ou como em outras palavras: “A América Latina não está completa na América Latina. Sua imagem é devolvida por espelhos dispersos no arquipélago das migrações” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 25).

Nessa diversidade, ora as interseções aproximam e identificam os países, ora as realidades os tornam mais específicos, o que faz da América Latina uma unidade diversa.

Corroboram com tal concepção os comentários do escritor mexicano Carlos Fuentes quando diz:

Poucas culturas do mundo possuem uma riqueza e continuidade comparáveis. Nela, nós, os hispano-americanos, podemos nos identificar e identificar nossos irmãos e irmãs neste continente. Por isto é tão dramática a nossa incapacidade para estabelecer uma identidade política e econômica comparável. (FUENTES, 1992, p. 11)

Fuentes, além de se referir aos falantes de espanhol no continente, engloba os demais povos do território e demonstra a pluralidade das culturas como fator de convergência ao mesmo tempo em que denota alguma disparidade identitária. Há muitas similaridades entre os países do subcontinente americano, sem que com isto se possam caracterizar todos da mesma forma. Ou seja: é o reconhecimento das particularidades que confirma a questão da diversidade.

Tal característica se expressa nas manifestações artísticas de um modo geral. No caso em tela, tem-se como referência a literatura a partir da empreitada da professora chilena Ana Pizarro, que tomou por desafio a elaboração de uma obra para dar conta de um estudo literário na América Latina, cujo resultado foi a publicação, em três volumes, de uma história da literatura intitulada *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Os livros têm sua origem em dois Seminários. O primeiro realizado na Universidade Simon Bolívar, em Caracas, em 1982, e o outro, no ano seguinte, em São Paulo, na Universidade de Campinas. Dos debates promovidos nos eventos, surgiram duas obras que apresentam os temas e as formas de como abordar e definir a existência e as delimitações de uma literatura latino-americana. O objetivo era o de decidir quais seriam os critérios de inclusão e exclusão de produções artísticas dos países do subcontinente e quais deveriam ser classificados como pertencentes à América Latina. Entretanto, de que América se estaria falando? Quais elementos seriam escolhidos para as seleções ou não da proposta? Este era o cerne dos seminários³.

O foco, além de ser a definição do material teórico que faria parte das publicações, foi o de discutir uma pauta de entendimento sobre o conceito de literatura comparada, uma vez que diversas realidades lingüísticas estariam contempladas nos tomos da “História da Literatura Latino-Americana”. Reiteradas vezes destacou-se a necessidade

³ Esta tese não tem por objetivo explicar todos os meandros das dúvidas e questionamentos apresentados nas reuniões do grupo que se prontificou, junto com Ana Pizarro, a elaborar os volumes citados. Porém, crê-se interessante destacar algumas conclusões obtidas que serviram de balizadores para definir os conceitos utilizados.

de entender o que vem a ser literatura comparada para a realidade continental, bem como esclarecer quais subsídios fazem com que uma pesquisa enfoque diferentes textos e apresente conclusões comparativas. Pizarro alerta para o fato quando, ao citar Mariano Picón Sala, diz que “a mais compreensiva História de América será a que, separando o estritamente localista, estude as constantes coincidências e contrastes de um processo comparável.” (PIZARRO, 1985, p. 69).

Deve haver um respeito pela peculiaridade de cada cultura ao mesmo tempo em que é possível aproximar determinados comportamentos sociais de um território de histórias parecidas e caminhos trilhados. Foram, desta forma então, que os conceitos de “ruptura e continuidade” (PIZARRO, 1985, p. 28) fundamentaram as discussões sobre a conceituação do que vem a ser literatura latino-americana e quais os referenciais temporais que marcam cada período desde o seu “nascimento” até o final do século XX na América. No que diz respeito à compreensão do sistema da cronologia dos momentos artísticos continentais, dois pilares orientam o estudo: um de caráter mais diacrônico, caracterizado por Pizarro como de “longa duração – tempo em que se erige uma cultura, uma civilização” e outro, de forma mais pontual, que chega até “a uma etapa de consolidação como tal, que é o momento de independência do seu discurso”. (PIZARRO, 1985, p. 29)

“Ruptura” e “continuidade”, no desenvolvimento das propostas, relacionam-se aos conceitos temporais de “consolidação” e “duração” respectivamente. A primeira por estabelecer um marco importante de independência artística do subcontinente; e a segunda por se vincular às diversas fases pelas quais passou a América Latina e se vêem refletidas na atualidade. Estas bases, levadas em consideração sob o prisma de três fases – “implantação”, “superação” e “independência” (PIZARRO, 1985, p. 30) – desde o momento do descobrimento/colonização até as mais recentes expressões literárias, reafirmam a pluralidade existente no subcontinente.

Diante de tantas possibilidades expressivas, necessário se faz ampliar o campo dos estudos comparativos para que, ao se iniciarem as análises dos contos das Gerações 90 e McOndo, possa-se entender que comparar não significa tão somente buscar elementos acordes. Trata-se de representar o fluxo de aproximação e inclusive de distanciamento do material literário em questão. Esta multiplicidade de representações encontra respaldo na exposição de Antônio Cândido, que afirma “poder-se ganhar nas oposições, divergências, heterodoxias e deformações.” (CÂNDIDO, 1985, p. 84)

O conjunto de visões diferenciadas, que respeita limites, define fronteiras nacionais ou colabora com a diversidade do continente, foi ponto pacífico nas discussões para definir América Latina. Ainda que se tratando de um continente de grandes proporções, é possível encontrar aproximações discursivas, por conta não só de um processo globalizador, como também pela própria formação cultural dos seus países integrantes. Assim, Adolfo Pietro considera que

dentro de uma história global que favorece a aceitação da entidade “bloco latino-americano”, e que permite a verificação de coordenadas de sentido por cima das fronteiras nacionais, será necessário buscar sempre, necessariamente, o ajuste exigido pela história interna de cada uma das sociedade que integram o bloco. (PIETRO, 1979, p. 420)

A questão histórico-cultural balizou os debates nos dois Seminários. Revelou-se na composição dos textos o objetivo de buscar interação no conceito de América, ressaltando-se as diferenças que se encontram nas diversas culturas do continente. O que se vê é a constituição de um conjunto de características configurado por “sistemas que expressam tempos culturais diferentes, às vezes antagônicos” (PIZARRO, 1993, p. 25). Tal assertiva não invalida poder se falar da existência de uma literatura na América Latina, ao contrário, contribui para o estabelecimento e o respeito das diferenças e demonstra a capacidade de integração e convivência das realidades. Esses sistemas, longe de servirem de barreira, abrem espaço, conforme afirmou Pizarro, para que os diferentes resultados literários

articulem-se não na direção linear e monocultural da história literária tradicional (...) e sim nas linhas plurais em relação, em seus complexos movimentos de contato, em seus jogos de hegemonias e subalternidades, de paralelismos, de dissociações, de rechaço ou de integração. (PIZARRO, 1993, p. 25)

Junto a esta articulação para entender as possibilidades da criação de uma noção de “literatura latino-americana”, Domingo Miliani sugere uma idéia do conceito a partir do entendimento de uma história transverbal na qual

é possível uma história diegética da literatura onde o expediente das “barreiras lingüísticas”, erigidas como fronteiras postizas, fique abolido e não manipulado para ignorar e discriminar da história das literaturas de fala não hispânica. (MILIANI, 1987, p. 110)

Soma-se à visão de uma história “para além dos limites lingüísticos” os comentários feitos por Jacques Leenhardt sobre a palestra de Kenneth Ramchand. Leenhardt explica a necessidade de “integrar alguns níveis de sistematização da construção cultural”. Tal integração não pode estar restrita a questões referentes aos idiomas que compõem o subcontinente. Segundo o pesquisador, deve-se considerar também o modo pelo qual “organiza-se o bilingüismo, o trilingüismo, a existência de uma temática comum regional.” (RAMCHAND, 1987, p. 147).

Em síntese, deve-se considerar os aspectos lingüísticos como parte integrante do conceito de América Latina, formada por países onde os idiomas oficiais são o português, o francês e o espanhol. Entretanto, não é somente o critério da língua que o define, já que, principalmente, ao longo dos anos de 1960, foram incorporados outros aspectos. Junto à questão das línguas neolatinas, “a proximidade entre as colônias e ex-colônias francesas, inglesas e holandesas e do Caribe”, (COUTINHO, 2005, p. 160) acabaram por incluir também esses povos como pertencentes à América Latina.

América Latina é pois, a partir da temática que aproxima os países, “uma região de significações históricas e culturais comuns, assim como a articulação do heterogêneo em uma estrutura global” (PIZARRO, 1993, p. 13), configurando-se em uma articulação de séries ou sistemas justapostos que ao “se enfrentarem, transformarem-se ou se encavalgarem, não podem ser absorvidas em uma significação única, mas sim em níveis diferentes e em formas de relação.” (PIZARRO, 1993, p. 21)

2.3 – A QUESTÃO HISTÓRICO-CULTURAL DO CONCEITO

Durante muito tempo, os países considerados centros do poder econômico e político referiam-se à América Latina como uma região constituída por “países subdesenvolvidos”. Por questões de reavaliações de nomenclaturas estabelecidas pelos eixos dominantes do planeta, o subcontinente passou a integrar o conjunto de "países em desenvolvimento" juntamente com outras nações de continentes como a África e a Ásia. Ambas as referências carregam consigo o peso de uma visão limitada com base em enfoque econômico e não eliminam o tom pejorativo das relações de poder. Se a primeira referência não se preocupava em estar ferindo suscetibilidades políticas, a segunda, ainda que afetada pelo modismo do "politicamente correto", pouco modificou o seu caráter periférico.

Da mesma forma como antes, onde a caracterização desta “América Latina” se estabelecia na rota Europa – América, com todos os elementos que envolvem a imaginada relação metrópole/colônia, hoje, ainda se percebem classificações discriminatórias calcadas em outro binômio: centro/periferia, numa transposição de valores sustentados nas mesmas bases anteriores de dominação e economia. Se havia, em um primeiro momento, uma luta travada para afastar as imposições eurocentristas, bem como posteriormente norte-americanas, também é verdade que começaram a se estabelecer novas relações de dependências "intra-continente".

Do ponto de vista mais estritamente literário, surgiram diversas nomenclaturas que tentavam dar conta das múltiplas vozes que compunham a América Latina: literatura andina, indígena, centro-americana, gauchesca e tantas outras. Apoiadas em teorias baseadas numa visão européia, a literatura do subcontinente viu-se mais uma vez segmentada. Ofereceu-se a escritores e artistas um título de minorias

que, embora não fosse prejudicial e preconceituoso, era, no mínimo, uma forma atenuada de dizer que o seu valor não alcançava *status* canônico, caracterizando-se assim as narrativas como ex-cêntricas; o que fez repensar o sentido do marginal da literatura e colocar em pauta de discussão “toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal.” (HUTCHEON, 1991, p. 84).

Contudo, se por um lado a designação dessas hierarquias sociais pode denegrir, por outro, serve para que, frente às fragilidades expostas pelos sistemas, sejam buscadas soluções a partir dos próprios meios de que se dispõe. Ao mesmo tempo em que a crise deflagrou os problemas, foi ela também que conferiu ao homem latino-americano o poder de, em meio à imensa riqueza cultural do continente, identificar-se, reconhecer-se e fazer-se respeitar.

Não foge à razão, por este prisma, a dificuldade de estabelecer uma identidade em um continente tão diverso pela existente complexidade cultural e pelo jugo de "modelos impostos de desenvolvimento" (FUENTES, 1992, p. 11). Deste modo, os conceitos oriundos da Europa, e posteriormente dos Estados Unidos, que definiam ou regiam os modelos sobre o que era América Latina e como se comportava a literatura do subcontinente, tiveram que ser repensados, levando-se em consideração a realidade dos países integrantes da região.

Não se trata de uma batalha pela derrocada dos antigos conceitos, para não se incorrer no mesmo erro de enquadramentos de expressões literárias que tendem a cercear pluralidades expressivas. O que se coloca à luz da discussão é a análise do que se vive hoje e as constantes descobertas que constroem um diálogo contemporâneo.

2.4 – OS CONCEITOS LITERÁRIOS

Quando se instaura a independência literária do continente? Acaso as associações para a busca de uma expressão autêntica se sustentariam, hoje em dia, unicamente nos habitantes da terra descoberta no século XV? Tal conceituação traduziria uma visão muito reducionista do que define América Latina. Reconhecem-se os que colaboram com a expressão da cultura autóctone, mas deve-se, igualmente, entender que a pluralidade das terras americanas abarca outras vozes trazidas até aqui e que, em amálgama, fizeram-se integrantes.

Em termos históricos, o ponto de corte que interessa neste trabalho localiza-se pelos idos de 1890, na figura do poeta nicaraguense Rubén Darío (1867 – 1916) e o

"Modernismo". Há uma diferença a ser esclarecida: no âmbito da literatura em língua espanhola, entende-se Modernismo como o período literário caracterizado pelo "culto à beleza sensorial: a luz, a cor e os efeitos musicais" (GARCÍA LÓPEZ, 1995, p. 633). O mais relevante do movimento foi a sua origem hispano-americana e a sua influência na Espanha. Logo, o que se chama de "Modernismo" no mundo hispano-americano corresponde, no cenário brasileiro, ao Parnasianismo e Simbolismo.

Já na literatura brasileira, o termo "Modernismo" serve para "designar o período estilístico inaugurado com a 'Semana da Arte Moderna' (1922)" (COUTINHO, 1983, p. 247) e corresponde às Vanguardas na América Hispânica do século XX.

Em resumo, com o objetivo de não confundir as referências conceituais, Afrânio Coutinho afirma:

Entre os povos de língua portuguesa, "Modernismo" é o movimento de após a Grande Guerra de 1914-1918, nascido em reação contra o estado de decadência parnasiana. Já nas literaturas espanhola e hispano-americana, Modernismo designa o movimento surgido nas duas últimas décadas do século XIX, no Novo Mundo e irradiado para a Espanha, fundindo tendências simbolistas e parnasianistas (COUTINHO, 1983, p. 251).

Assim sendo, ao iniciar a análise pela localização historiográfica do Modernismo, pelo viés da literatura hispano-americana, cabe ressaltar que a proposta do movimento não se limitou a dar emancipação às letras do continente americano de língua espanhola, em relação à Europa. Na verdade, o modelo literário estabelecido por Darío conquistou um dos primeiros passos em direção à ocupação de um lugar de valores próprios para os escritores nascidos nessas terras americanas. Essa conquista da emancipação artística trouxe à superfície questionamentos das estruturas internas dos países latino-americanos, pois

o sentimento de incerteza, a desestruturação da ordem social e a contestação da fé religiosa que tomava conta da vida do fim do século fizeram com que o Modernismo traduzisse esta crise em termos estéticos. (SOARES FILHO, 2002).

A efervescência do momento histórico, bem como o exercício da busca de saídas para a realidade enfrentada fizeram com que o "Modernismo" se tornasse o marco fundamental do valor e da importância da literatura hispano-americana.

O conflito gerado entre a linguagem e a realidade, fruto de padrões europeus, permitiu aos escritores entender a própria existência. Foi a palavra escrita o meio de

exercitar tal compreensão e, neste sentido, tanto as Vanguardas hispano-americanas do início do século XX, quanto o Modernismo brasileiro, desempenharam um papel primordial para situar o referencial da nova criação artística. No que se refere à América Hispânica, os movimentos dos “ismos” (Creacionismo, Ultraísmo, Surrealismo, etc.) deram condições a um campo promissor que no subcontinente ensejou a consolidação de dois grandes momentos posteriores: o período dos anos de 1960 (o *boom*) e o processo seguinte, após os anos de 1970 (o *pós boom*).

Ao mesmo tempo em que as Vanguardas hispano-americanas serviam de suporte aos movimentos subseqüentes, o encaminhamento que o Modernismo brasileiro deu à literatura nacional posterior ao Estado Novo (1937-45) e a II Guerra permitiu a construção do cenário das expressões artísticas das últimas décadas do século XX. Alfredo Bosi afirma que “as obras de 30 a 40 e a 50 mostram à saciedade que novas angústias e novos projetos enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo” (BOSI, 1994, p. 385).

Em síntese, a confluência da importância desses dois momentos artísticos está sintetizada na observação de Ana Pizarro quando estabelece a relação de proximidade e influência entre os movimentos do início do século passado que serve de vetor para o encaminhamento da proposta de uma ótica possível de análise das expressões literárias latino-americanas:

A vanguarda tem como centro cronológico e simbólico para todo o continente a Semana de Arte Moderna de São Paulo, no ano de 1922. O fenômeno brasileiro é de uma importância muito grande, assim como o hispano-americano. Encontramos ali, com as primeiras obras de Mário de Andrade, com as de Vicente Huidobro o começo da constituição de uma estética. (PIZARRO, 1985, p. 38)

2.4.1 – A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Os anos de 1960 trouxeram ao panorama literário latino-americano características específicas para as suas produções nacionais. Se as regiões do continente de língua espanhola viram florescer o incremento da produção editorial e as narrativas do Realismo Mágico, no espaço artístico brasileiro – devido à conjuntura política – emergiu uma preocupação com a necessidade de denunciar e informar sobre o momento vivido que

“compreenderá os motivos de urgência e as formas possíveis dessa escrita abertamente engajada” (BOSI, 1994, p. 435).

Cabe ressaltar que essa nova fase da literatura brasileira não se distanciou por completo do cenário continental, pois também outros países da América Latina vivenciaram problemas advindos dos anos de arbítrio e políticas ditatoriais.

No âmbito continental de língua espanhola, o interesse editorial nos anos de 1960 abriu espaço para o que se denominou *Boom*, principalmente devido à associação onomatopaica de uma “explosão” na produção literária. Cumpre destacar que esta nomenclatura denota uma dificuldade de precisão conceitual, já que *Boom* é, na verdade, uma “algunha pouco definitiva” (ESTEVES & FIGUEIREDO, 2005, p. 394) como salientam Esteves e Figueiredo ao desenharem o quadro desse período da literatura hispano-americana. O sentido impreciso da afirmação dos pesquisadores não significa tratar-se de um material impalpável ou volátil, muito menos designa a falta de uma exatidão diante das produções literárias. O que de fato expressam está relacionado à pluralidade representativa do termo que, pelo aumento dos investimentos em publicações hispano-americanas, aproveita o sentido sonoro do vocábulo para reafirmar o valor da eclosão das possibilidades surgidas a partir da década de 60 do século passado. Nas palavras de Antônio Cândido em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* pode-se compreender a abrangência do conceito como um “vulcão” que “entusiasmou o mundo inteiro” (COUTO, 2002).

Conforme afirmaram alguns críticos, como Emir Rodríguez Monegal, por exemplo, em seu texto *El boom de la novela latinoamericana* (1972), as razões para o surgimento do fenômeno têm suas bases no crescimento do consumo de livros. Entretanto, o fato não se restringe ao aumento de leitores hispano-americanos. Também a chegada de intelectuais estrangeiros, editores, professores e pesquisadores que encontraram refúgio na América Latina, devido a problemas enfrentados por crises e guerras na Europa, colaboraram com as mudanças no campo cultural do subcontinente.

Uma série de acontecimentos possibilitou à América Hispânica o surgimento de uma nova expressão literária, mais especificamente na narrativa. As causas que fundamentam a instauração desse momento artístico envolveram os diversos campos do conhecimento humano. Questões de cunho político, social e econômico foram os alicerces daquele cenário, como salienta Villar Raso:

A rebelião iniciada pelos vanguardistas dos anos 20 contra o conceito de realismo e de realidade muito estreitos, a influência de

FAULKNER, do fluxo de consciência joyciana, a fantasia surrealista, o tratamento da memória e do tempo em PROUST, o “nouveau-roman” francês, o crescimento das cidades, Buenos Aires com BORGES, cheia de tensões, de espanhóis, poloneses, italianos e russos que lá chegaram em busca da utopia, nas tertúlias, polêmicas literárias e revistas como Proa, Claridad, Prisma e Martín Fierro (VILLAR RASO, 2000, p. 32).

Assim, a década de 1960 marcou para os países de língua espanhola na América um momento de grande exercício de criatividade literária e deu início à difusão internacional das letras do continente. Um dos fatores marcantes para a expansão artística mundial está no recebimento do primeiro Prêmio Nobel de Literatura, em 1967, concedido ao romancista guatemalteco Miguel Angel Astúrias (1899-1974).⁴ Paralelamente ao reconhecimento de Astúrias é editada a obra *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez, também prêmio Nobel em 1982, que em pouco tempo se converteu em um *best-seller*.

Era um momento de grandes realizações artísticas do subcontinente latino-americano, não só no que tange ao romance como obra literária, mas também com relação a outras expressões da arte, tais como a música e a pintura.

Em sentido análogo, tomando como apoio a cronologia, Domício Proença estabeleceu um ponto de corte na literatura brasileira a década de 1950 até os anos 80, no que ele chamou de “pós-modernismo” (no sentido de período subsequente ao Modernismo e não como um momento literário diferente). O foco de sua análise localiza-se a partir dos acontecimentos políticos e sociais do país para descrever as manifestações literárias nacionais: “o movimento da poesia concreta (1956), também conhecido como Concretismo, o Neocroncretismo (1959), a Literatura-praxis (1965), o movimento do Poema/processo (1967)” (PROENÇA FILHO, 1995, p. 373).

Embora dando ênfase à poesia como gênero expressivo dos anos de 1960, Domício Proença Filho faz referência não só à prosa brasileira como a outras formas de expressão artísticas:

Ainda no âmbito do novo, emerge, em 1968, no Brasil o chamado Tropicalismo. (...) Trata-se de uma tomada de posição de alguns artistas renovadores na área de várias atividades, como o teatro, o cinema, as artes plásticas e, sobretudo, a música popular (PROENÇA FILHO, 1995, p. 385)

⁴ Cabe lembrar que no ano de 1945, o Nobel fora outorgado à poeta chilena Gabriela Mistral (1889-1957).

É oportuno salientar as palavras de Proença Filho por sua percepção de pontos de contato com a produção literária hispano-americana do mesmo período:

Tanto o romance como o conto envolvem temática variadíssima, que vai desde a caracterização de problemas individuais até os espaços do imaginário em aberto, passando por espaços relevantes da realidade social brasileira. Nesse âmbito, embora em escala não muito significativa, figura a narrativa centrada no fantástico, de tanta presença na literatura latino-americana contemporânea. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 388)⁵

Se na realidade literária brasileira as produções artísticas estavam mais voltadas para as questões de conscientização política, ainda que por formas veladas da criatividade artística, devido aos anos de censura, na América Hispânica estabelecia-se um resgate do papel que viriam a desempenhar os seus países frente às demais nações. Os romances lançados eram lidos com admiração e neles estava subjacente a busca do reconhecimento da identidade comum que presumidamente era compartilhada pelo continente. A combinação da experimentação com os elementos singulares da vida e das manifestações culturais locais configurava a estrutura dos textos e atraía a admiração de leitores e editores. Eram “a selva, o mito, a tradição oral, a presença indígena e africana, a política turbulenta, a história paradoxal e a busca incansável de identidade” (YEPES, 2004) que compunham os argumentos das histórias contadas.

Foi o componente “mágico”, segundo a ótica europeia e norte-americana, que chamou a atenção para as estruturas da cotidianidade hispano-americana. Coadunar os referentes históricos (como os relatos baseados nas lendas autóctones) a uma nova forma de narrar constituiu os textos produzidos. Autores como “José María Arguedas, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Augustín Yáñez, Alejo Carpentier, Juan Onetti e Juan Rulfo” (TROUCHE, 2000, p. 88) são alguns dos exemplos das propostas renovadoras no espaço literário hispano-americano. Segundo André Trouche,

a obra destes narradores começa, assim, a assimilar o mito, a história, o lendário oral como signos contíguos e não-excluídos, que compartilham, enquanto realidade verbal, o mesmo solo comum da linguagem”(TROUCHE, 2000, p. 88).

O cenário de estímulo na edição de livros, de crescimento do interesse na narrativa hispano-americana, de um maior número de experimentação literária, de busca

⁵ Proença Filho também se equivoca ao usar a expressão latino-americano em lugar de hispano-americano.

de renovação e de tentativa de compreensão da identidade, aliando o ideário de cultura transmitida pelo lastro da história e a adequação ao momento vivido, passam a constituir o desenho das expressões artísticas dos anos 60. Assim, o que inicialmente designava uma fase histórica do processo literário que visava expressar somente uma conjuntura de compreensão e da busca por entender a própria identidade, ganhou *status* mais relevante para o reconhecimento de características que lhe outorgaram a definição de “literatura latino-americana”. Essas inovações prosperaram e encontraram respostas na divulgação e no interesse do crescente mercado editorial, fomentador da produção literária. A “busca de um sentido americano”, independente de uma ordem europeia, é o exercício do reconhecimento do valor do subcontinente.

Por uma questão historiográfica, considera-se que a década de 1970 é o marco divisor, ou ao menos diferenciador, do *Boom* e do *Pós-boom*. Ressalta-se que a divisão temporal não significa o encerramento da iniciativa renovadora do movimento do *Boom*. Em outras palavras, mesmo arrefecidos os arroubos da experimentação como liberdade criadora, o período posterior foi, e ainda é, alimentado pelo exercício de revelar através da arte o complexo cultural que configura a América Latina. Por esta razão, não se podem fixar limites entre os períodos compreendidos entre os anos 60 e 70 e as últimas décadas do século XX pelo prisma generalista de oposições. Considerar que “tal procedimento ao reconhecer o aspecto rigorosamente aberto, relativizado e dialógico que as formas literárias vêm assumindo, principalmente no campo da narrativa” (TROUCHE, 2006, p. 125) possibilita a análise dos elementos que compõem o *Pós-boom* como um momento de maturidade.

O *Pós-boom*, identificado por André Trouche como a nova fase do projeto criador do subcontinente, dá continuidade à construção identitária através da ampliação do sentido de “consciência de relações políticas de interdependência” (TROUCHE, 2005, p. 97) que se adequam a questões da contemporaneidade, tais como a globalização e convívios com outros conceitos de poder, resultantes do fim da guerra fria e do fim dos pólos hegemônicos instaurados. Estes elementos tornam as narrativas “mais realistas e fáceis de ler, em concordância com as demandas comerciais da era global” (YEPES, 2004).

Houve uma “superação das utopias modernistas” com base no abandono da “busca ingênua do que seria uma visão americana” (TROUCHE, 2005, p. 97). O sentido de expressar o que venha a ser a história da identidade americana abre espaço para a nova

perspectiva artística, diferente – mas não oposta – ao período do *boom*. A problematização da representação identitária se constrói sobre outras bases e questionamentos. A discussão do sentido plural e multifacetado da região ganha destaque e não se desprezam as relações sociais finisseculares.

Antes de se mencionarem as características que colaboraram com a identificação do período do *Pós-boom*, dois aspectos devem ser ressaltados. O primeiro diz respeito à questão temporal. A proximidade entre o momento presente e as duas últimas décadas do século XX limita as análises dos fenômenos literários pela falta de uma ótica distanciada dos resultados teóricos – o que não inviabiliza a pesquisa, mas apresenta propostas inéditas de compreensão no delineamento do período. Outro aspecto a observar se relaciona à própria conceituação da terminologia *Pós-boom* e sua identificação com uma fase do Pós-modernismo.

Na análise de Donald Shaw (2005), não há, ainda, um consenso nas aproximações entre a existência de um “Pós-modernismo” relacionado diretamente ao movimento do *Pós-boom*. Entretanto, o pesquisador norte-americano abre a possibilidade interpretativa dos fatos ao descrever algumas características nas narrativas hispano-americanas que encontram eco no desenho do período histórico em questão.

Porém, para que se relacionem temas e enfoques entre os conceitos, é preciso distinguir “Pós-modernidade” de “Pós-modernismo”. Ainda que ambos os termos sejam compostos por um prefixo que os relaciona a um momento posterior, é necessário entender que o primeiro, mais genérico e abrangente, vincula-se à associação da idéia de um período da modernidade fundada nos conteúdos iluministas do século XVIII; enquanto que o segundo está mais diretamente se contrapondo ao Modernismo ou às Vanguardas do início do século XX. Em uma tentativa de elucidar as diferentes nuances que envolvem as expressões compostas pelo prefixo “pós”, lança-se mão das observações de Gisele Manganelli Fernandes ao definir:

o termo pós-modernismo está ligado ao mundo das artes, ao passo que pós-modernidade tem maior conexão com o estilo de vida e pensamento de uma determinada época. Já o termo pós-moderno engloba tanto pós-modernismo quanto pós-modernidade. (FERNANDES, 2005, p. 369)

Assim, Donald L. Shaw sinaliza para o cuidado que se deve ter em não associar de forma ingênua e imediata os períodos artísticos globais (*Modernismo* e *Pós-*

modernismo) às questões específicas do subcontinente (*Boom* e *Pós-boom*). Em outras palavras, há que se destacar a cautela para não se criarem associações de similaridade entre *Modernismo* e *Boom* (ainda que pontos de contato sejam percebidos entre ambos) e entre *Pós-modernismo* e *Pós-boom*.

Segundo Shaw, para se estabelecerem características da narrativa contemporânea da América Hispânica tomando como referência o Pós-modernismo, há que se relacionar “o *pós-boom* de alguma maneira com o *boom*” (SHAW, 2005, p. 326). Na verdade, a compreensão do *Pós-boom* recupera o sentido das narrativas “mais próximas ao verismo tradicional e à denúncia social e política” (TROUCHE, 2006, p. 124), sem abandonar “o aspecto aberto, relativizado e dialógico” (TROUCHE, 2006, p. 125) mais maduro do período anterior.

O resultado desse processo se apresenta sob o prisma de um “painel multifacetado e desigual, em que se alternam atitudes dos mais variados matizes” (TROUCHE, 2005, p. 97). A expressão literária das últimas décadas do século passado descreve a interpretação da realidade, muitas vezes advindas das observações dos acontecimentos históricos, gerados de uma percepção momentânea. Se o pano de fundo do *Boom* estava sob a égide do experimentalismo e da visão subjetiva da realidade, o *Pós-boom* retrata a sua fixação no “aqui e agora” (SHAW, 2005, p. 260) junto aos quadros delineados pelo temas encontrados na contemporaneidade. Sem perder de vista os acontecimentos do cotidiano de cada uma das realidades do subcontinente, enveredando por questões específicas de fatos marcadamente latino-americanos – nas áreas políticas, econômicas e sociais –, as narrativas do período também descrevem aspectos globais como resultado inevitável do momento presente. Em suma, fazem parte dos argumentos dos textos, tanto os componentes relacionados à vivência e às experiências dos países da América Latina, como outras temáticas mais universais que não exigem nacionalidade ou histórico, tais como a influência da tecnologia na vida do homem, as agruras e anseios humanos, a revelação do inconsciente, etc.

Embora a orientação mais voltada para a expressão do instante atual seja uma das mais contundentes marcas do *Pós-boom*, este não representa uma volta a movimentos realistas nostálgicos, que se oporiam ao modo de ver o mundo do *boom*. Os valores contidos nos textos estão associados a constatações imediatas e ao mesmo tempo conscientes da perenidade das relações sociais, fundadas em “idéias de pluralismo, de heterogeneidade, recusa de todo tipo de absolutismo” (SHAW, 2005, p. 367). É a

constatação do que se enxerga no mundo, respeitada, inclusive, a parcialidade da ótica de quem a descreve.

O foco pessoal da percepção da realidade constrói as narrativas sem que com isto deixe-se de lado o sentido abrangente de entendimento das convivências. O *Pós-boom*, por tais razões, apóia-se na idéia de que o homem não está dissociado do seu entorno e não se exime de, frente à incapacidade de retroceder, desempenhar o seu papel de participante das relações sociais. Não se trata de bandeiras políticas ou discursos identificadores de ideologias. Uma característica do movimento é a necessidade de fazer das palavras (e das artes de forma geral) a possibilidade de apontar uma diversidade que conforma o mundo moderno.

O que se propõe, neste trabalho, como entendimento do que caracteriza o período do *Pós-boom*, é a reflexão sobre as formas como convivem as especificidades nacionais, oriundas de suas formações históricas, e os aspectos que apontam para o apagamento das fronteiras ao recriar o homem como um ser global.

Nesse sentido, é possível uma aproximação das características do *Pós-boom* ao movimento do Pós-modernismo. Contudo, há que se levar em consideração que, da mesma forma como se explicitou a abrangência do conceito de América Latina em relação à especificidade da América Hispânica, também é necessário esclarecer que o *Pós-boom* está inserido no Pós-modernismo. Em outras palavras, a relação entre *Pós-boom* e Pós-modernismo pode ser compreendida dentro da lógica da teoria dos conjuntos onde o menor está “contido” no maior, ou seja, o *Pós-boom* hispano-americano situa-se na estética do Pós-modernismo ocidental.

3 – O CORPUS ESCOLHIDO

Na medida em que surge uma nova geração com novas tendências, esta afirma-se à proporção que transforma os procedimentos artísticos de uma percepção da realidade, considerando-os mais realistas do que os usados pela tradição estagnada. (CASTRO, 2000, p. 47)

Houve, tanto no findar do século passado, como no alvorecer deste, um investimento editorial nas expressões literárias brasileiras e, pode-se dizer também no mercado mundial, na tentativa de reunir, através de coleções, o que se escreveu ao longo do século XX. Uma espécie de reavaliação e busca de entender o encaminhamento do fazer literário fez surgir, então, um número de publicações tais como *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*⁶, *Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século*⁷, e tantas outras coletâneas. Foram os mais diversos critérios de seleções, desde um cunho pessoal do organizador até escolhas de grupos de escritores e críticos literários.

A decisão em organizar coletâneas, como as mencionadas acima, e mesmo como as que se apresentam nesta tese, não garante a definição de uma Geração. O que abaliza a análise de um movimento reconhecido como geracional reside na constatação de elementos de interseção que caracterizem realidades perceptíveis como recorrentes nas diversas expressões artísticas.

Para fundamentar a proposta de que é possível entender a produção literária do final do século XX na América Latina como uma Geração deve-se estabelecer um quadro comparativo destas realidades lingüísticas, objetivando-se, com esse procedimento, comprovar as tendências de aproximações temáticas e, ao mesmo tempo, localizar em que momentos são mantidas as características próprias de cada uma das realidades.

⁶ MORICONI, Ítalo & FREIRE, Marcelino. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

⁷ MORICONI, Ítalo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Antes de dar prosseguimento às apresentações dos grupos brasileiro e hispano-americano, dois esclarecimentos se fazem necessários: o primeiro se destina à explicação dos motivos que levaram à escolha do conto como *corpus* e não outra forma literária e o segundo aspecto é o entendimento do que configura a idéia de Geração.

3.1- O CONTO

Ao se optar pelo conto, foram levados em consideração tanto os aspectos de conteúdo como os de forma. Tal escolha está respaldada por um lado, pela característica da precisão e da concisão do texto, e por outro, pela percepção da existência de um mercado editorial que dá ênfase a este gênero.

Embora haja uma maior disponibilidade de livros que contemplam edições de contos, há que se ressaltar, no campo formal, a dificuldade que se tem ainda na descrição ou definição do conto dentro dos modelos literários. Especula-se a questão da terminologia e a existência de uma teoria do conto, uma vez que é tênue o estabelecimento de regras ou características sobre questões tais como formas de escritura, número de personagens, focos e ações narrativas e até mesmo a quantidade de páginas. O que permite classificar um texto literário como conto é algo complexo e flexível, ao mesmo tempo, pois frente a uma diversidade não só na estrutura como também na forma de abordar os temas, resvala-se ainda em um espectro muito amplo. Mesmo diante desta dificuldade conceitual, a mais recorrente forma de entender um texto como um conto flutua “entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa.” (GOTLIB, 2004, p. 32). O que Nadia Gotlib afirma, ao citar a teoria de Edgar Allan Poe, não está relacionado diretamente ao quantitativo de palavras, linhas ou páginas. O que em verdade se ressalta é o efeito resultante de um conto sobre o leitor, o que fôra chamado por Poe como “excitação”. A delimitação recai sobre a questão de se conseguir uma “unidade de efeito” (GOTLIB, 2004, p. 32) para ser considerado como conto. Em essência, “o conto tende à concentração dos eventos: sendo normalmente linear, sem consentir a inserção das intrigas secundárias que admite o romance, a ação do conto fundamenta precisamente nessa concentração” (REIS & M. LOPES, 1996, p. 50) e produz no leitor a sensação de completude do instante, uma espécie de sentido integral, ainda que somente de um fragmento de uma história maior. O texto narrativo é um relato de fatos

que busca ser completo, ainda que desenvolva mais de uma linha temática. Sendo este tópico comum às narrativas de forma geral, para diferenciar o conto das outras formas vale a pena destacar as observações de Massaud Moisés. Segundo seu estudo, “o critério quantitativo pode ser empregado, mas deve ser confirmado pelo qualitativo” (MOISÉS, 2006, p. 24), ou seja, o que conformará a unidade textual está no resultado dos seus “ingredientes que convergem para o mesmo ponto” (MOISÉS, 2006, p. 41) e concentram o leitor em um determinado foco. E por “ingrediente” entende-se a atenção ao uso da linguagem que “deve ser objetiva, plástica e utilizar metáforas de curto espectro, de imediata compreensão para o leitor; despe-se de abstrações e da preocupação pelo rendilhado” (MOISÉS, 2006, p. 54).

Mesmo diante da falta de uma síntese que responda às especificidades de sua estrutura, o conto, “tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos e em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 2004, p. 149), ocupa cada vez mais um lugar de importância dentro do cenário literário do subcontinente americano.

Algumas questões mercadológicas devem ser levadas em consideração para entender a relevância do conto, uma vez que na atualidade, a busca de soluções para minimizar as dificuldades de edição, impressão e distribuição fez com que o escritor passasse a colocar a sua obra em meios de divulgação dos mais diversos, inclusive na internet. Ainda assim, esses argumentos são insuficientes na justificativa do incremento do gênero. Há que se destacar que o crescente interesse e a divulgação do conto não se restringem a questões financeiras e de distribuição. Em uma análise da narrativa no continente, o escritor argentino Mempo Giardinelli sustenta a preferência pelo conto como gênero latino-americano desde o século XIX, não só porque “publicar romances impunha a necessidade de uma capacidade industrial (...) que não tínhamos”, mas também por apresentar “outro aspecto importantíssimo que é a variedade temática e estilística” (GIARDINELLI, 2003)

O destaque do conto é visível pois “todos os países americanos de língua espanhola estão dando ao conto uma importância fundamental” (CORTÁZAR, 2004, p. 149). Acrescenta-se a isto também que uma grande quantidade de livros deste gênero avança no mercado brasileiro.

As duas vertentes que representam a escolha do conto na América Latina – tanto pela questão da precisão narrativa, quanto do fator de mercado – conduzem a uma

conclusão que lhe confere notoriedade. Segundo Giardinelli, “o destino do conto, como se fosse uma flecha, é produzir um impacto no leitor” (GIARDINELLI, 2003). O objetivo de valorização por parte do público leitor se explica na suposição de Gabriel García Márquez ao responder à questão sobre o que ele, como escritor, crê ser um conto: “o gênero natural da humanidade pela sua incorporação espontânea à vida cotidiana” (GARCIA MARQUEZ, 2005).

E para tal, o escritor deve ter em mente que a sua capacidade de exposição das idéias deve estar centrada em um foco mais direcionado que em outras formas de narrar. Conforme afirma García Márquez, “o esforço de escrever um conto é tão intenso quanto começar um romance” (GARCÍA MARQUEZ, 2002, p. 9). Ainda com referência a este labor, o escritor acrescenta que

o primeiro parágrafo de um romance define tudo. O mais é o prazer de escrever (...) o conto, ao contrário, não tem princípio nem fim: naufraga ou não naufraga. E se naufraga, a experiência própria e alheia mostram que na maioria das vezes é mais saudável começar de novo por outro caminho ou jogá-lo no lixo (GARCÍA MARQUEZ, 2002, p. 9).

Não é tão somente o aspecto da concisão que delinea o conto. Cabe ressaltar que o valor do texto deve residir na precisão do que é narrado, a fim de despertar o interesse do leitor. Partindo do que Ricardo Piglia define como “um relato que encerra um relato secreto” (PIGLIA, 2004, p. 91) até chegar aonde “surge no horizonte a visão da realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos de fatos” (PIGLIA, 2004, p. 103).

A título de melhor definir a questão, as precisas palavras, de Julio Cortázar apresentam os motivos que validam a escolha do conto para a análise deste trabalho. O escritor argentino afirma que o conto é “uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizadora” (CORTÁZAR, 2004, p. 150) da criação literária.

3.2 - A GERAÇÃO

Em uma entrevista concedida a Paula Barcellos, no *Jornal do Brasil* em 27 de novembro de 2004, Flávio Carneiro e Ítalo Moriconi discutem sobre a existência ou não de uma nova geração posterior à chamada Geração 90. Além de exporem seus pontos de vista com relação a uma suposta Geração 00 de escritores brasileiros, os críticos literários também colocam em pauta o conceito em si mesmo de Geração. Segundo Carneiro, o vocábulo não pode ser compreendido somente sob o prisma de um grupo com características estilísticas similares. Outros fatores podem caracterizar o conceito de Geração. Até mesmo o corte temporal da edição das publicações seria, segundo Flávio Carneiro, uma justificativa para a reunião de escritores em um mesmo livro. O crítico salienta que se deve ter cuidado ao definir um grupo geracional, ainda mais “hoje, quando a diversidade é a principal marca da ficção” (In: BARCELLOS, 2004).

Por sua vez, Moriconi, discordando do companheiro de entrevista, afirma que uma Geração “não se define apenas por idade ou pela coincidência cronológica”, acrescenta que para se considerar como um grupo os escritores devem possuir “algum tipo de identidade estética ou ideológica, mesmo que essa identidade seja pluralista, como ocorre hoje em dia” (In: BARCELLOS, 2004).

Conforme as declarações dos dois escritores, a questão de estabelecer critérios para designar uma Geração como tal deve levar em consideração fatores diversos, que englobam não só a cronologia, como também a recorrência temática, a identificação na “leitura” de mundo e o reconhecimento por parte de críticos e leitores, ao longo dos anos, de “quem são os autores realmente bons dentro de uma geração” (In: BARCELLOS, 2004).

Se forem levados em consideração esses múltiplos aspectos que podem caracterizar uma Geração, as últimas observações feitas por Ítalo Moriconi justificarão a proposta da existência de uma Geração 90. Ainda que, na reportagem se esteja tratando especificamente da realidade brasileira, pode-se ampliar o espectro do conceito e englobar a literatura hispano-americana do mesmo período. Nas palavras de Moriconi uma geração

é sobretudo um grupo ou vários grupos que desenvolvem estratégias comuns de inserção nos circuitos da literatura e da arte (...) Portanto, cada nova geração cria seus próprios circuitos de consagração. Não se trata de criticar, trata-se de entender como a coisa funciona e como varia historicamente. O importante é que funcione. (In: BARCELLOS: 2004)

3.3 - OS CONTOS EM ESPANHOL

No que se refere à literatura hispano-americana, lançou-se mão de contos que, por representarem a expressão de um novo grupo, foram reunidos em duas publicações lançadas no final do século passado – *McOndo* (FUGUET & GÓMEZ, 1996) e *Se habla español. Voces latinas en USA* (FUGUET & PAZ SOLDÁN, 2000) – títulos sugestivos pelos nomes com os quais foram editados e complementares entre si.

McOndo expressa o intento de redefinir padrões de escritura já consagrados. É evidente a relação que se estabelece com o canônico já que o neologismo remete à cidade de Macondo de Gabriel Garcia Marques, em uma de suas obras mais difundidas no mundo: *Cem anos de solidão* (1967). A relação entre o nome da cidade onde se desenvolve o romance e o título da antologia de Fuguet e Gómez aponta para um processo que visa discutir os novos rumos da literatura hispano-americana e, inclusive, questionando determinados conceitos (e os pré-conceitos) do que era estabelecido como características definidoras da produção textual de língua espanhola.

Além da contraposição de *McOndo* às questões do Realismo Mágico, o novo vocábulo estabelece estrita relação com os agentes identificadores da contemporaneidade: *McOndo* remete cadeia de *fast-food* mais conhecido do planeta, da mesma forma como se relaciona à linguagem computacional da *MacIntosh*. Ainda no mesmo viés de associações entre o nome sugerido à Geração hispano-americana contemporânea e a modernidade, ressalta-se o estilo de vida dos jovens que cresceram cercados pelas comodidades e as “grades” dos condomínios: “A nova América Latina é um mundo cheio de Mc Donald’s, Macintosh e condomínios” (FUGUET, 2005, p. 105).

Este amálgama de informações que configuram a ideologia da proposta geracional está resumida na assertiva formulada por Romero Mérida ao se referir às qualidades que possuem os novos escritores:

o afã de refletir a angústia de viver em um entorno tecnológico e terceiro-mundista ao mesmo tempo. Onde os tucanos ou as mulheres que chegam voando de longínquas paragens, não sejam eixos temáticos de interesses para esses autores e sim o urbano com tudo o que implica. (ROMERO MÉRIDA, 2002)

O nome dado à Geração vinculado aos termos emblemáticos da contemporaneidade tais como *McDonald’s*, *MacIntoch* e condomínio também atrela seus

referenciais à característica de modernidade ligada aos Estados Unidos da América, país mencionado no subtítulo da segunda obra. Em outras palavras, falar de modernidade, de tecnologia, de oportunidades, é falar daquele país.

A lógica associativa entre as duas antologias encontra-se nesta relação. Ou seja, sendo produções literárias em língua espanhola, e com a proposta de apresentar uma nova abordagem temática em ruptura com os modelos anteriores que consagraram os escritores hispano-americanos, demonstra-se que também estes países não se alijaram do processo de globalização. O espanhol e uma visão dos “Estados Unidos” em que se fala esta língua confirmam a possibilidade de um espaço editorial em castelhano para textos que abordam temas sobre o espaço urbano moderno, muito longe do Realismo Mágico ou do ideário fantasioso dos mitos e lendas continentais. Serão temas atuais, problemas do cotidiano ordinário e comum, revestidos da complexidade das relações sociais, conseqüências de um mundo em que se vive que estarão nos contos em questão.

Em suma, as antologias escolhidas para representarem o mundo hispânico do continente, já a partir de suas capas, registram uma expectativa de entendimento do objeto a ser comprovado. Os livros possibilitam discutir não só o que pode definir um período literário, bem como permitem novas colaborações de uma realidade imediatamente expressa, como reflexo de um mundo atual.

3.3.1 – *McONDO*

A antologia inauguradora da sugestão do nome da Geração apresenta dois critérios claros no processo de seleção dos autores: a data de nascimento da maioria, em torno de 1960 e o fato de todos os contos estarem escritos em espanhol. Como temáticas recorrentes estão “a problemática do uso da cocaína, do gay, da prostituição, dos problemas entre casais, dos barezinhos, da MTV, do *rock and roll*, dos que deixam tudo e buscam o México” (LAMBERTI, 2005).

O livro apresenta 18 escritores hispano-americanos e 3 espanhóis. A seqüência do sumário se dá por ordem alfabética de países, a saber: 3 escritores argentinos (Juan Forn, Rodrigo Fresán e Martín Rejtman); 1 escritor boliviano (Edmundo Paz Soldán); 1 colombiano (Santiago Gamboa); 1 da Costa Rica (Rodrigo Soto); 2 chilenos (Alberto Fuguet e Sergio Gómez); 1 equatoriano (Leonardo Valencia); 4 da Espanha (Martín Casariego, Ray Loriga e José Ángel Mañas e Antonio Domínguez); 3 mexicanos (Jordi Soler, David Toscana e Naief Yehya); 1 peruano (Jaime Baily) e 1 uruguaio (Gustavo Escanlar).

Pode parecer pouco relevante a forma de apresentar os escritores e os contos simplesmente pelo critério crescente da ordem alfabética, mas vale a pena ressaltar tal aspecto, uma vez que o segundo livro toma outros rumos: a organização de *Se habla*

español está baseada em temas ligados à vivência dos Estados Unidos, país onde a maioria dos autores se encontra.

3.3.2 - SE HABLA ESPAÑOL

A antologia demonstra desde seu subtítulo (*Voces latinas en USA*) e a disposição dos contos (que segue um critério específico pelas regiões geográficas dos Estados Unidos) o alvo de referência temática: “o mundo do Norte visto com os olhos do Sul” e com temas comuns sobre “a língua, a solidão, a violência, o distanciamento entre as gerações e o frio.” (RITUERTO, 2001).

Trata-se de uma coletânea com maior número de escritores – nela são apresentados 36, dos quais 6 (Escanlar, Paz Soldán, Fuguet, Rejtman, Soler e Yehya) já haviam aparecido em *McOndo*.

Mesmo com a seleção dos contos por temas ligados ao país norte-americano, ao final do livro, os organizadores fazem questão de ressaltar a nacionalidade dos autores. Há um adendo intitulado “notas sobre os autores” (p. 377), que visa a apresentar uma pequena biografia dos escolhidos. Não se percebe, entretanto, nenhum juízo de valor mais imediatamente intencional para a disposição em que aparecem os contistas, naquela parte da publicação.

Se habla español encontra-se dividido em 7 blocos (*Welcome to Miami; Southern Comfort; South by Southwest; California Dreamin’; Central Standard Time; Look Eastward, Angel* e *New York, New York*). A escolha dos nomes que introduzem cada uma das partes da coletânea não é aleatória ao se observar o mapa geográfico do país (Anexo 1). Nota-se que a intenção é percorrer o território norte-americano na sua totalidade, tal como o fazem os imigrantes que para lá vão em busca de melhores oportunidades. Desde as já consagradas “portas” de Miami e o seu sonho de consumo, até o expoente da imagem americana da *Big Apple* nova-iorquina.

A partir desta separação temática, os contos são apresentados. Aparentemente, para o leitor não é fácil identificar, em um primeiro momento, a relação estabelecida entre as partes já mencionadas e os conteúdos dos textos. Somente após a leitura de cada conto,

pode-se entender o que levou os organizadores do livro a distribuir as produções literárias por temas, percorrendo de forma circular o país.

As narrativas estão assim agrupadas:

1- *Welcome to Miami*: Ronaldo Menéndez (Cuba) e Gustavo Escanlar (Uruguai)

2- *Southern Comfort*: Edmundo Paz Soldán (Bolívia), Mario Bellatín (México) e Sergio Galarza (Peru).

3- *South by Southwest*: Santiago Vaquera-Vázquez (Estados Unidos), Alejandra Costamagna (Chile), Mauricio Montiel Figueiras (México) e Rosina Conde (México).

4- *California Dreamin'*: Alberto Fuguet (Chile), Iván Thays (Peru), Ignacio Padilla (México) e Pablo Brescia (Argentina).

5- *Central Standard Time*: Martín Rejtman (Argentina), Ricardo Armijo (Nicaragua), Francisco Pina (México), Alfredo Sepúlveda (Chile), Julio Villanueva Chang (Peru) e Celso Santajuliana (México).

6- *Look Eastward, Angel*: Jorge Volpi (México), Junot Díaz (República Dominicana), Álvaro Enrigue (México), Ricardo Chávez Castañeda (México) e Jordi Soler (México).

7- *New York, New York*: Silvana Paternostro (Colômbia), Ernesto Quiñónez (Ecuador), Jorge Franco Ramos (Colômbia), Mayra Santos-Febres (Porto Rico), Ilan Stavans (México), Homero Carvalho (Bolívia), Roberto Quesada (Honduras), Naief Yehya (México), Lina Meruane (Chile), Rodrigo Rey Rosa (Guatemala), Angel Lozada (Porto Rico) e Giannina Braschi (Porto Rico).

3.4 - OS CONTOS BRASILEIROS

Nelson de Oliveira reuniu um total de 103 contos no que se poderia chamar de dois tomos de um livro (ou se necessário especificar, em categoria bibliográfica, são dois volumes de uma coleção) intitulado *Geração 90* – um editado em 2001 e o outro em 2003. Ambos, além do título explicitado, trazem os subtítulos de “Manuscritos de computador”, o primeiro, e “Os transgressores”, o segundo. O fato de se ter intitulado os dois livros com o mesmo nome denota não só o intento de sistematizar um período como também objetiva revelar características literárias pertinentes a uma determinada época. Conforme o próprio

Oliveira diz são “contistas que fizeram da década de 90 outro momento de ouro no gênero no Brasil” (OLIVEIRA, 2001, p. 9).

A coletânea dialoga por contraste, na sua nomenclatura, com o surgimento de uma proposta geracional, na década de 1970 no Brasil, e anunciada pela pesquisadora Heloísa Buarque de Holanda, como sendo o “último movimento poético de que se tem notícia” (DUCLÓS, 2004), tendo sua origem na expressão *Geração Mimeógrafo* (Anexo 2). Esta menção aparecerá nas próprias palavras do antologista Oliveira que salienta:

Falar da Geração 90, dos contistas que estream e se firmaram na última década do século XX, é ter obrigatoriamente de falar da Geração 70, que produziu e viveu a primeira grande explosão do conto no Brasil. (OLIVEIRA, 2001, p. 7)

Ao contrário do que teria sido um livro “rodado” em um mimeógrafo naquele tempo, os escritores de agora lançam mão de técnicas mais sofisticadas e “deixavam de rascunhar à mão e passavam a rascunhar no próprio computador.” (OLIVEIRA, 2001, p. 8). Saindo da máquina que reproduzia a partir de uma matriz, fosse com *stencil* ou mesmo com tinta, em um cilindro, os manuscritos atuais se fazem diretamente na tela de um computador. É a prática do homem de hoje que vê no monitor o espaço para a criação.

Encontram-se, nessa seleção de textos, diferentes assuntos e sob diferentes abordagens. Desde um enfoque mais imediato dos acontecimentos cotidianos até as mais subjetivas expressões da realidade. Como assinala Ítalo Moriconi (2001), “há um verdadeiro bazar de questões provocadoras desafiando o talento dos artistas contemporâneos”, o que resulta em uma heterogeneidade temática e formal.

Na primeira antologia, estão presentes 17 escritores (sendo somente uma mulher): Marçal Aquino, Amílcar Barbosa, Fernando Bonassi, João Carrascoza, Sérgio Fantini, Rubens Figueiredo, Marcelino Freire, Altair Martins, João Batista Melo, Marcelo Mirisola, Cíntia Moscovich, Jorge Pieiro, Mauro Pinheiro, Carlos Ribeiro, Luiz Ruffato, Pedro Salgueiro e Cadão Volpato. Sendo que destes, nove são contemplados com mais de um conto (Aquino, Carrascoza, Marcelino Freire, Mirisola, Moscovich, Pieiro, Pinheiro, Salgueiro e Volpato).

Manuscrito de computador, desta maneira, está composto por 49 contos, além da introdução de Nelson de Oliveira. O critério de ordem em que aparecem os contos é também alfabético. Mas, diferentemente de *McOndo*, que está organizado pelos nomes dos países, no livro de Oliveira a seleção se dá pelo sobrenome dos escritores escolhidos.

Com o intuito de seguir com a proposta de dar a conhecer os novos escritores, dois anos após a primeira antologia, surge nova coletânea. A segunda publicação de Geração 90 não tinha especificamente o objetivo de apresentar somente outros novos escritores. Em *Os transgressores* haverá, ainda, a presença de alguns dos selecionados em 2001.

Este segundo livro, pela própria significação do vocábulo “transgressores”, denota um processo tanto de ruptura como de atitude confrontadora de padrões estabelecidos. A expectativa gerada, a julgar pela qualificação sugerida de transgredir, é a de apresentar nas narrativas uma abordagem temática e formal que desafie a norma ou, ao menos, aponte alguns sinais que questionem os chamados “beletristas” (segundo o conceito de Ezra Pound utilizado por Nelson de Oliveira, no prólogo). Desta forma, é a prosa malcomportada e o desprezo pelo discurso linear (OLIVEIRA, 2003, p. 10) que consubstanciam o entendimento transgressor dos contos.

A diferença, nesse segundo momento, não é uma ousadia maior que venha de encontro a uma narrativa menos agressiva da primeira publicação, uma vez que em *Manuscritos de computador* a pauta da seleção era espelhar a representação do que se estava produzindo no Brasil, sem qualquer tipo de enfoque ou comportamento social. As antologias tinham o objetivo de reunir a diversidade da produção literária brasileira. Desta forma, não se pode entender o prosseguimento da empreitada de Oliveira como um momento de maior ou menor maturidade, nem dos escritores e muito menos do organizador dos livros. O vetor utilizado como critério para a seleção de 2003 residiu – ou assim acreditava Nelson de Oliveira – no privilégio de uma literatura transgressora no sentido mais amplo da questão. Constata-se tal fato no título dado ao prólogo (“*Trans transa: tributo às tribos extintas*”): pelo teor das explicações contidas na abertura da obra, observa-se que a palavra TRANSGRESSOR significa ir além do estabelecido.

Nelson de Oliveira afirma, nas apresentações das antologias, que a elaboração textual dos anos 90 surge como uma possibilidade de releitura dos movimentos anteriores de ruptura adaptada ao novo tempo, tendo a mesma força motriz das propostas nascidas desde os movimentos do Modernismo brasileiro. Segundo o autor, a Geração 90 dos transgressores é “filhote legítimo das vanguardas do início do século XX” (OLIVEIRA, 2003, p. 15). As palavras de Oliveira vão além desta observação quando acrescenta, ainda, que a obra lançada representa um “tributo possível às vanguardas – à tribo de Joyce, à de Breton, à de Oswald, tão distintas – hoje todas extintas, e seu legado, que continua vivo e

presente nas correntes sangüíneas da cultura ocidental.” (OLIVEIRA, 2003, p. 15). Esta proposta geracional, em acordo com as marcas da contemporaneidade das expressões artística, resume-se na explanação de Eloína dos Santos ao referir-se ao texto pós-moderno que

Problematiza todas as formas anteriores, o prazer do texto sendo o de transgredir, contaminar, violar, confrontar, perturbar, descentralizar ou radicalmente dissolver as fronteiras genéricas tradicionais. Ao fazê-lo, os textos abrem o cânone dos gêneros aceitos a formas culturais marginalizadas. (SANTOS, 1997, p. 34)

Assim sendo, *Os transgressores* está composto por um total de 54 contos, que de igual modo como ocorreu em “Manuscritos de computador”, também se dá oportunidade de mais de um texto a doze escritores. Dentre os 16 participantes, 4 já haviam figurado na primeira antologia (Marcelino Freire, Altair Martins, Marcelo Mirisola e Jorge Freire) e os demais autores são: Ademir Assunção, Edyr Augusto, Arnaldo Bloch, Ronaldo Bressane, Simone Campos, Luci Collin, Fausto Fawcett, Cláudio Galperin, Ivana Arruda Leite, Daniel Pellizzari, André Sant’Anna e Joca Reiners Terron.

Nelson de Oliveira, da mesma forma que Fuguet, sinaliza alguns dados biográficos e bibliográficos dos escritores. A diferença está em que, ao invés de apresentar o breve currículo de cada um dos integrantes do livro ao final da publicação, o antologista brasileiro faz as referências antes dos contos de cada autor.

Em um quadro diverso de possibilidades serão encontrados os temas condizentes com as questões da contemporaneidade, revelados pela condição plural das expressões artísticas. Os textos das antologias não se limitam no enfoque de narrativas lineares e lançam mão de artifícios estilísticos capazes de fornecer ao leitor subsídios para construção das informações. Quer dizer, a tensão gerada na palavra escrita não focaliza o temor do que realmente se percebe como real. A questão central não se restringe à descrição de um mundo perceptível aos olhos do homem, sem o questionamento do conceito de realidade, e sim, pretende-se nos contos selecionados apontar a “multiplicidade de vozes” (OLIVEIRA, 2003, p. 13) que configura o cenário literário latino-americano.

Eis aqui um dos mais significativos pontos de convergência entre os “mcondistas” e a Geração 90: nota-se que a temática escolhida pelos escritores do subcontinente é a fragmentada forma de refletir sobre o mundo de hoje. Idéias esparsas,

sugestões sensoriais e revelações do inconsciente são os ingredientes das narrativas em questão. Um homem fragmentado que, se por um lado se encontra perdido em busca de entender-se, de outro lado, pode ser também aquele que se comporta de forma condizente com o sistema e se perde na multidão.

Exemplos deste homem estão em personagens como o narrador de *Imagens urbanas*, de Carlos Ribeiro, que sente a sofreguidão da massa: “esvazio meu ser com essas imagens urbanas que sempre farão parte de mim” (RIBEIRO, 2001, p. 212) ou os protótipos humanos – o bacana, o desempregado, o aprendiz de assassino, o juiz, etc. – descritos por Fernando Bonassi em *Violência e Paixão* (2001, p. 43), que pela descrição de suas características repetem comportamentos previamente esperados.

Diversas temáticas desenvolvidas nos contos das duas áreas lingüísticas apresentam pontos de interseção que podem ser apoiadas tomando como referência uma idéia desenvolvida por Jean-François Lyotard. Em seu texto, ao comentar as teorias de Jürgen Habermas, o filósofo francês se refere às aproximações de visões de mundo, entre seres de diferentes realidades, quando “o indivíduo concreto vive o sentido ‘desublimado’ e a ‘forma desestruturada’ não como uma liberação, mas sim como modo desse imenso tédio” (LYOTARD, 1996, p.12).

Fato detectado nas linhas dos contos latino-americanos que refletem a angústia do homem e se manifesta nas relações sociais do capitalismo, governadas pelo exercício do poder ou pela barganha econômica, política, gerencial e etc. que regem o mundo. As narrativas das quatro antologias representam, logo, o local de reflexão das questões que assolam o homem contemporâneo; seja pela função que a tecnologia desempenha no processo de globalização e a sua contrapartida de esfacelamento da proximidade dos relacionamentos humanos.

4 – A IDEOLOGIA DOS PRÓLOGOS

- Yeah. Oh, that's great.
- What a lovely accent.
- Thanks, it's kind of cool, actually.
- You speak really good English. Where are you from?
- Bolivia (Chile, México, Argentina, Cuba, all of the above.)⁸

A resposta dada pelo interlocutor sobre sua origem, na epígrafe do capítulo, é abrangente e pouco elucidativa. Qual é a procedência de quem responde? De que país vem? De muitos, de qualquer um! Tal observação se confirma no elenco apresentado entre parênteses. E mais ainda; poder-se-iam ver incluídos outros países como, por exemplo, o Brasil. O sentido irônico da resposta serve para demonstrar o estereótipo criado pelos norte-americanos, uma vez que para eles, não há distinção entre os homens do subcontinente americano: latino é latino! Perguntar sobre a origem de um homem com quem se trava contato revela o modo como o emissor entende a relação entre posições desiguais.

Apesar da questão aparentemente preconceituosa e pouco relevante da pergunta, a referência às possibilidades de uma resposta aberta provocada por um simples pedido de informação denota, por outra parte, o que vem a ser o homem contemporâneo: não se trata mais de um simples processo de idéias preconcebidas, que, ao longo do tempo, foi o lugar-comum de identificação de nacionalidades e regionalizações. No caso em pauta, o latino-americano.

4.1 - IMAGENS PRECONCEBIDAS

Hoje em dia, não se podem relacionar mais imagens de, por exemplo, um homem de grandes bigodes, chapéu de abas largas e a garrafa de tequila ao lado como os únicos indícios de “mexicanidade”. Ou ainda, não é mais a camisa listrada e o pandeiro na mão que definem o “malandro” carioca. O que existe, cada vez mais, é a realidade de um homem cosmopolita, dissociado do engessamento das tipificações.

⁸ Diálogo retirado do prólogo de FUGUET e PAZ SOLDAN, 2000, p. 13.

O fenômeno responsável por esta eliminação de determinados processos de identificação, principalmente de estereótipos, encontra respaldo no conceito de “transnacionalização da economia e da cultura” de García Canclini. Segundo o escritor argentino,

a noção mesma de identidade nacional é erodida pelos fluxos econômicos e comunicacionais, pelo deslocamento de migrantes, exilados e turistas, bem como pelos intercâmbios financeiros multinacionais e pelo repertório de imagens e informações distribuídos por todo o planeta por jornais e revistas, redes de televisão e Internet (GARCÍA CANCLINI, 2008, p 45).

Com base nessa teoria, pode-se verificar nos contos analisados a diluição das características marcantes de nacionalidades, como por exemplo, em “Aristóteles enforcado na hora do rush”, de Ademir Assunção. A descrição da cena inicial mostra a confluência de todos os homens, que por fim são todos os rostos e quaisquer rostos, ou até mesmo nenhum deles:

Milhares de homens sem nome. Milhões de crianças. Trilhões de mulheres. Chineses, porto-riquenhos, sauditas, indianos, portugueses, canadenses, argentinos, marroquinos, guatemaltecos, paquistaneses, russos, espanhóis, líbios, palestinos (ASSUNÇÃO, 2003, p. 19)⁹

Entretanto, mesmo nas sociedades modernas, persistem algumas noções de estereótipos que não se podem deixar de registrar. Exemplo disto está na expectativa de viajantes que ao chegarem a determinados países esperam ver confirmadas as suas idéias de comportamentos sociais e culturais dos povos, através de modelos previamente aprendidos. Em outras palavras, ainda há uma tendência por parte de muitos estrangeiros em crer em figuras estanques que “desenham” a personalidade dos habitantes de determinadas nações. Tal concepção é que faz gerar no ideário coletivo de muitas imagens como a de que na Espanha as mulheres andam pelas ruas vestidas com suas roupas de bailarinas de flamenco, que todo boliviano tem um perfil indígena e etc. Estes conceitos visuais e até mesmo comportamentais não estão por completo apagados do imaginário dos homens e denotam desinformação por parte daquele que “cria” um modelo prévio, que não acompanhou as mudanças decorrentes da evolução moderna, ou ainda revelam uma

⁹ Todas as referências aos contos estão disponibilizadas, em separado, da referência bibliográfica geral, e se encontram imediatamente antes desta.

tendência a manter as relações de dominação e desigualdade entre países de diferentes políticas sociais e econômica, como no caso de turistas de países mais desenvolvidos em relação a outros menos providos de estabilidade.

Na atualidade, o que pode diferenciar um estudante imigrante de outro que nasceu no país onde ambos se encontram? Nem um e nem o outro freqüentam as aulas ou participam de outro evento qualquer se diferenciando na forma de se vestir ou se portar objetos. O que define o comportamento de um modo geral é ditado por uma norma difundida e globalizada de aceitação. O homem hispano-americano usa o mesmo jeans e se conecta ao mesmo mundo virtual que qualquer outro ser humano, esteja ele em New York ou Berlim. Formas de agir e interagir deixaram de ser um privilégio dos que falam um idioma específico. O desenho de um mundo globalizado é sentido também para além dos limites da língua. O globo terrestre se converteu em uma aldeia na qual convivem as mais diversas tribos de um paradoxal cenário, onde o desequilíbrio parece ser o eixo harmônico da cotidianidade. A crítica a essa “standartização” comportamental encontra eco no prólogo de *McOndo*. Os organizadores contam uma história que exemplifica o fato. Um editor norte-americano, por perceber que “lo latino está hot (como se dice allá)” (p.5), convida três escritores latino-americanos para participarem de uma revista literária. Os jovens aceitam a oferta e quando cumprem o prazo de entrega de seus contos, percebem que dois foram descartados. A causa não é outra senão a frustração do editor que, ao ler os textos, esperava encontrar as marcas do “sagrado código del realismo mágico” (p.10). Como as temáticas diziam respeito a questões do cotidiano da vida moderna de forma global, o responsável pela seleção do material que iria integrar a publicação resume o motivo de sua recusa dos textos: “bien pudieron ser escritos en cualquier país de Primer Mundo” (FUGUET e GÓMEZ, 1996, p. 10). A conclusão a que se pode chegar com o episódio narrado revela a idéia preconcebida de que no subcontinente americano só é possível encontrar textos que descrevam o ambiente das histórias consagradas nas décadas de 1960 conhecidas como “Realismo Mágico”, como se fosse fora de propósito que escritores latino-americanos pudessem escrever textos com temáticas restritas a países de “primeiro mundo”.

Se, por um lado, segue a idéia de limites que caracterizam espaços sociais diferenciados, sejam políticos, econômicos e geográficos, por outro, cada vez mais a complexidade dos relacionamentos humanos abre espaço para uma realidade

multifacetada. Eis aí o ponto de apoio que norteia as antologias em questão e que é salientado pelos responsáveis de cada publicação.

4.2 – O CARÁTER PESSOAL DA SELEÇÃO DOS TEXTOS

O primeiro sentido das palavras de um antologista revela o seu papel de leitor e demonstra os critérios encontrados para a seleção dos textos. Dentre os elementos envolvidos no ato da escolha, não se pode negar o cunho pessoal existente, o gosto, a afinidade pela leitura. São os comentários dos próprios organizadores de *McOndo* que ratificam a afirmação:

Como en toda antología que se precie de tal, la elección de quienes participan en este libro es dudosa, anojadiza y teñida del favoritismo que se le tiene a los amigos. (FUGUET e GÓMEZ, 1996, p. 11)

Também Oliveira revela a explicação das escolhas como sendo “mais do que qualquer coisa, por razões pessoais.” (OLIVEIRA, 2003, p. 15)

A parte do sentido de identificação com os contos ou mesmo com os escritores, o prólogo de uma coleção de textos é também a voz do responsável pela “garimpagem” do seu conteúdo e simboliza a chave-mestra para entender os critérios de se juntar, num mesmo espaço, numa mesma oportunidade, autores e temáticas diferentes.

O prólogo tem por finalidade justificar os argumentos que consubstanciam as páginas subseqüentes pois, como afirma Borges: “o prólogo, quando são propícios os astros, não é uma forma subalterna da saudação; é uma espécie lateral da crítica.” (BORGES, 1996, p. 14). Entretanto, o escritor argentino salienta que o papel descritivo desempenhado pela introdução de uma obra literária não é uma obrigatoriedade; Borges reconhece que, além do objetivo revelador de critérios, é possível que um prólogo possa estar desvinculado da representação ideológica dos textos. O que justifica essa segunda possibilidade está no argumento usado por ele ao revelar o seu desconhecimento no que diz respeito à existência de uma teoria sobre prólogos. A constatação de que não ele nunca teria identificado um arcabouço teórico formulado por nenhum estudioso de literatura, além de servir de esteio para a liberdade criadora de escritores que participam de

prefácios, é também o espaço tranquilizador concedido ao leitor que detecta a ausência de questões ideológicas na seleção de textos:

a omissão não deve nos afligir, já que todos sabemos do que se trata. O prólogo, na triste maioria dos casos, é fronteira à oratória de conversas despreocupadas ou panegíricos fúnebres e abunda em hipérbolos irresponsáveis, que a leitura incrédula aceita como convenção do gênero. (BORGES, 1996, p.13).

São verdadeiras as duas vertentes. Ou seja, alguns prólogos em nada – ou pouco – representam o papel de antecipação do conteúdo de uma obra, mas há também a possibilidade de uma estreita relação com os elementos que norteiam as escolhas. O fato a ser considerado, nas quatro antologias, é que elas se enquadram na segunda concepção, como espécie de manifesto que justifica as seleções.

4.3 – QUESTÕES CONVERGENTES NA ELABORAÇÃO DAS ANTOLOGIAS

As introduções não têm o mesmo teor temático e tampouco são o resultado de repetições de critérios. Apesar da autonomia e da originalidade na apresentação das antologias, pois os focos de abordagem são diferentes, aparece, em linhas gerais, uma significativa área de interseção capaz de comprovar que as inquietações contidas nas narrativas espanholas de *McOndo* e *Se habla español* se revelam, ou se assemelham – guardadas as devidas proporções culturais – às da Geração 90 do Brasil.

4.3.1 – UMA VISÃO MACHISTA?

Uma coincidência na composição dos livros está no fato de as coletâneas privilegiarem a participação de autores do sexo masculino, deixando quase como um acontecimento eventual a voz da mulher. Esta exclusão não decorre de mero acaso. Pode-se entender que a arte literária ainda é uma atividade predominantemente masculina nas sociedades modernas, como resquício das relações sociais estabelecidas anteriormente. O mesmo fato se observa nos eixos temáticos de alguns contos selecionados. Notam-se as

relações machistas nos papéis desempenhados pelos agentes envolvidos. Não se trata simplesmente de escolhas de temas onde fiquem claras as relações estabelecidas entre homens e mulheres. A construção de enredos onde o homem é colocado numa posição superior ou preconceituosa pode ter como pano-de-fundo o sentido mesmo da crítica social.

As explicações apresentadas pelos que assinam os prólogos para justificar a ausência dos textos produzidos por mulheres na seleção dos contos são pouco convincentes. Na verdade, os argumentos utilizados servem somente de anteparo a futuras acusações de sexismo.

Na antologia *McOndo*, por exemplo, seus organizadores afirmam estarem “conscientes de la ausencia femenina en el libro” (FUGUET e GÓMEZ, 1996, p. 14) porque teriam recebido poucos textos escritos por mulheres. Reverte-se a “culpa” de não haver participação significativa, em número, de mulheres às próprias mulheres, uma vez que não enviaram textos para os antologistas. Em oposição às afirmações dos chilenos, Diana Palaverish, indo além do que foi expresso, recrimina a exclusão de escritoras. Palaverish critica Fuguet e Gómez sugerindo que haveria uma intenção implícita no texto de que o motivo pelo qual só selecionaram textos produzidos por homens estaria no fato de não haver recebido “nada de valioso escrito por mulheres.” (PALAVERISH, 2003)

Se é verdade que a falta de contos escritos por mulheres é sentida, também não se pode deixar de registrar que a idéia atribuída aos antologistas chilenos é mera dedução – talvez mordaz – de Palaverish, já que em nenhum momento do texto do prólogo de *McOndo* se encontra a afirmação de que a falta de mulheres contempladas no livro se dá pelo valor ou pela qualidade dos textos que alguma autora pudesse ter escrito.

Nelson de Oliveira tenta minimizar as admoestações que pudesse vir a sofrer sobre o mesmo assunto. Mas pouco consegue justificar a seleção de uma só mulher entre os autores da primeira antologia e três outras no segundo livro, já que há, na década de 90, “a predominância, no panorama do conto brasileiro, do homem branco de classe média, heterossexual e europeizado.” (OLIVEIRA, 2001, p. 12)

A forma pela qual Oliveira qualifica a escritora Cintia Moscovich denota a sua preocupação em resguardar-se da crítica. Mesmo chamando-a de “uma dama” entre os “16 cavalheiros do Apocalipse”, na explicação dos critérios de escolha, o escritor paulista insere a voz feminina no nicho dos “excêntricos” (tal como estão o negro, o índio, o

favelado e o homossexual), ainda tratando, desta forma, o desempenho da mulher numa escala de minoria.

A idéia de que todos os grupos têm o direito de falarem por si mesmos, através de suas próprias expressões e vivências, e serem aceitos como autênticos e legítimos, é essencial para o pluralismo pós-moderno. Entretanto, não é alvo de discussão do trabalho relatar a existência ou a atenção dada a esta categoria considerada “minoritária”, embora se note a quase nula participação destas vozes nos textos selecionados.

Mesmo não sendo percebida a intenção de Nelson de Oliveira em ser categórico na afirmação (o que poderia acarretar uma má interpretação de suas palavras), há que se alertar para o uso do termo “excêntrico” em sua concepção morfológica. Tal referência esclarece o sentido do conceito utilizado, a fim de que não pareça um ato discriminatório. Linda Hutcheon estuda a questão das narrativas ex-cêntricas como sendo aquelas que repensam o sentido do marginal. A autora demonstra sua preocupação em questionar não o inusitado do termo, mas “toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal.” (HUTCHEON, 1991, p. 84). Logo, excêntrico não se refere a extravagante ou esdrúxulo e sim àquilo que transita na órbita do centro, o que é considerado à margem.

Não só na análise dos prólogos é que se percebe o papel destinado às mulheres. Em contos como “Princípios elementares de uma nova classificação dos tipos humanos” (LEITE, 2003, p. 209), percebe-se a visão machista da sociedade, não pelo assunto enfocado, mas pela forma de abordar as situações. A proposta do texto é apresentar alguns “tipos” da espécie humana, sob uma perspectiva moderna. Entretanto, - e ressalta-se aqui tratar-se de uma autora, que acaba colaborando com a afirmação da existência de um machismo velado - todos os tipos apresentados são descritos como homens. Em nenhum momento as referências às tipologias incluem características femininas. Os tipos são definidos como os “tumultuados, cheios de idéias, mas não extraem prazer algum do burburinho em que vivem (...) Nunca conseguem a mulher amada” (p.212); outros os que “Levam uma vida pacata, têm fogo domesticado por dentro (...) a mulher é linda, mas eles não são felizes ” (p. 213); ou também os que “Xingam a mulher, mas são incapazes de encostar-lhe a mão.” (p. 214). Enfim, os “Tipos da Espécie Humana” (p.209), num total de 8, estão descritos nos diversos cenários do cotidiano (na vida em família, em sociedade, na sexualidade, o homem de carne e osso, no trabalho, nas preferências corriqueiras e de forma empírica) com as características que os diferem na atuação dos ambientes. A

descrição dos padrões a todo o momento baseia-se em comportamentos masculinos. As únicas referências a mulheres estão não na caracterização dos tipos, mas quando na exemplificação por profissões se incluem aeromoças e monjas carmelitas e ao se referir a nomes de personalidades que encarnam cada tipologia (algumas mulheres reconhecidas como personalidades públicas de notória atuação na história do Brasil e do mundo são lembradas).

Outro exemplo encontra-se ainda no texto de Junot Díaz (2000, p. 231) com as “Instrucciones para citas con trigueñas, negras, blancas o mulatas”, onde há desde o comportamento adequado para conquistar cada tipo de mulher existente até as recomendações feitas para os casos de fracassos na empreitada.

4.3.2 – A TECNOLOGIA COMO SUPORTE

Um assunto recorrente nas apresentações das coletâneas está na formação do imaginário dos escritores. Todos pertencem a uma geração que começou a vida diante da tela da tevê. Trata-se de homens que cresceram como expectadores de um dos mais significativos avanços tecnológicos surgido, mais ou menos, na segunda metade do século passado. A se julgar pelas afirmações dos autores dos prólogos, este é um dos pontos de convergência dos participantes das edições. Como afirma Oliveira,

se o leitor procurar com cuidado vai encontrar no imaginário dessa moçada, e conseqüentemente nos seus textos, as pinceladas rupestres aplicadas pela tela da tevê: cenas de Vila Sésamo, Jornada nas estrelas, Os três Patetas, Repórter Esso e Beto Rockefeller, recortadas, rasuradas, recicladas. (OLIVEIRA, 2001, p. 9)

Também estão condizentes com a mesma observação as palavras de Fuguet e Gómez ao afirmarem que cresceram “pegados a los mismos programas de televisión, admirando las mismas películas” (1996, p. 18).

O ponto em comum da influência que a televisão exerceu e exerce na formação dos contistas abre espaço para uma conclusão ainda mais abrangente da proposta de análise dos textos literários desta tese. É, então, o universo criado pela televisão que

define o perfil do homem pós-moderno que questiona e redimensiona a realidade e as fronteiras (ou suas ausências) geográficas e temporais.

A idéia de uma aldeia global fez com que o mundo se tornasse pequeno e “compartillásemos de una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediabilmente sin buscarlo” (FUGUET e GÓMEZ, 1996, p. 18). Assim também, em *Se habla español* a referência ao processo da globalização explica que o “desvanecimiento de las fronteras y la perspectiva de un mundo independiente se ha convertido en un incentivo para que las nuevas generaciones traten de aprender y asimilar otras culturas...” (FUGUET e PAZ SOLDÁN, 2000, p. 15).

O desaparecimento dos contornos culturais, pelo menos no que tange a específicos desenvolvimentos tecnológicos, dá origem a uma nova geração pós-tudo: “post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono.” (FUGUET e GÓMEZ, 1996, p. 10). O prefixo “pós”, compreendido como sucessor, passa não só pelos movimentos das décadas de 1960 e 1970 (o *Boom* e o *Pós-boom*), como para além destes, onde se verão “novos sinais” de uma geração “new boom” (OLIVEIRA, 2001, p. 8).

Outro ponto, mais ou menos interligado por características de aproximação, está no aprimoramento da tecnologia que transformou os antigos papéis de rascunho em tela de computadores. Como se lê no prólogo de *McOndo*,

Se hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh (FUGUET e GÓMEZ, 1996, p. 13).

A importância da máquina na produção literária é tão relevante que o subtítulo do primeiro livro de Oliveira comprova a afirmação. Em *Manuscritos de computador*, o escritor paulista reitera que “os contistas deixavam de rascunhar à mão e passavam a rascunhar no próprio computador” (OLIVEIRA, 2001, p. 8).

4.3.3 – UMA NOVA ÓTICA DO QUE É REALIDADE

Mais um vetor de convergência nas antologias selecionadas está no enfrentamento do conceito de realidade. A discussão em questão opõe o que é palpável, identificado pelo sentido da visão, à criação de uma realidade virtual, colocando em xeque os diversos conceitos que se aceitavam como “real”. Este marco de referência permeia, em sua grande maioria, os textos e seus autores, como também se pode identificar nos prólogos dos organizadores das obras.

Os prólogos preparam o leitor para a construção de tal percepção. Tanto os livros da Geração 90 como os da Geração McOndo, depois do advento da tecnologia, permitem-se repensar o que vem a ser a realidade.

Em um mundo cibernético, onde o virtual ganha a cada dia um lugar de destaque, provocando choques de opiniões, destacando-se em possibilidades de pesquisas científicas e até mesmo despertando mudanças nas relações humanas, há que se aceitar a probabilidade de se redimensionar o padrão conceitual entre concreto e abstrato, entre real e imaginário, entre possível e imperceptível. Tudo em nome da vontade – ou da necessidade – de o homem expressar sua busca individual de viver e correr menos riscos com o contato característico das relações inter-pessoais. Beatriz Sarlo, ao definir a condição pós-moderna, afirma que o imaginário deste tempo é a “reprodução clônica de necessidades com a fantasia de que satisfazê-las é um ato de liberdade e de diferenciação” (SARLO, 1994, p. 9).

Na visão de Oliveira, “o realismo, concebido como representação mimética do mundo, deixou de ser o melhor e mais fiel condutor da realidade” (OLIVEIRA, 2003, p. 14). Acresce-se a isto, e mais especificamente ligado ao texto em si mesmo, que a “boa literatura derruba fronteiras reais e imaginárias, gráficos e tabelas.” (OLIVEIRA, 2001, p. 11).

De igual forma acontece nas duas antologias em espanhol. No primeiro livro, mesmo recusando textos que notoriamente estivessem construídos sobre bases do realismo mágico, há a consciência de que o caminho trilhado por muitos temas ali contidos, vinha ao encontro das realidades individuais e privadas, possíveis de construir percepções pessoais de mundo, e não atrelado ao mimetismo, conforme é referendado por Oliveira em um dos seus prólogos. Se, por um lado, Alberto Fuguet e Sérgio Gómez fazem questão de afastar a possibilidade de realismo mágico, por outro percebem a existência de um “realismo virtual” (FUGUET e GÓMEZ, 1996, p. 10).

Questionar a realidade ou redefini-la sob outra ótica são argumentos das narrativas selecionadas. Tal forma de focar os acontecimentos cotidianos acaba por gerar alguns tópicos nas antologias. Ainda que classificando com diferentes nomenclaturas, os eixos centrais das narrativas são: a) a ironia como suporte da crítica social; b) o *nonsense* como abertura do entendimento da ação humana através do inconsciente, muitas vezes coletivo; c) a fragmentação lírica como expressão do individualismo, e d) a prosa “malcomportada“ (como diz Oliveira) que questiona a escolha de um discurso marginalizado até então e que muitas vezes fora criticado, ficando subjugado a um segundo plano de prestígio.

4.3.4 – RECURSOS PARA ALÉM DA PALAVRA

Juntamente com esse campo de conteúdos estão as questões formais. Os autores lançaram mão de artifícios estilísticos e referências contemporâneas que combinam os discursos e sobrepõem imagens. Joca Reiners Terron (OLIVEIRA, 2003, p. 321), no seu texto “Gordas levitando”, insere fotos e cartazes como parte integrante do enredo. A nova maneira de definir o produto literário envolve mídias diferentes, propostas de análises e sugestões mais interativas, bem aos moldes da sociedade “pós-tudo” (FUGUET e GÓMEZ, 1996, p. 10). Destaca-se, ainda, a mescla entre dois discursos diferentes, num mesmo espaço, tomando como separação – para a compreensão do leitor – a fonte das letras. É o caso de João Carrascoza, em “Travessia”. Dois irmãos se reencontram depois de algum tempo sem se verem e durante o diálogo, um deles (Pedro) descreve cenas do presente e o outro (Antônio) se refere ao passado. As lembranças só se diferenciam da descrição do momento atual que estão vivendo pelo tipo de letra utilizada. Assim, as referências de Antônio, em letras cursivas, são entremeadas com as ações de Pedro.

Pedro andou até um dos armários, abriu-o, retirou um prato. Depois pegou garfo e faca de uma gaveta.

Antônio foi atrás dele, as varas de marmelo sobre o ombro, a lata de minhocas no alforje. O sol avermelhado pulsava no céu de verão. Tiraram as camisas, penduraram-nas num arbusto e desceram a ribanceira. Acomodaram-se nos rochedos, à sombra do bambuzal. (CARRASCOZA, 2001, p. 67)

Destes mesmos recursos estilísticos e tipográficos se valem os antologistas, em seus prólogos, uma vez que o leitor constata, por exemplo, a “cena” inicial de *Se habla español*. A inserção de uma voz em *off* anuncia a cena aberta (discurso típico da cinematografia): lê-se, antes do texto, a observação *Opening Scene* (FUGUET e PAZ SOLDÁN, 2000, p. 13). De igual maneira, em *Os transgressores*, Nelson Oliveira cria a tensão da contagem regressiva, de 11 a 01, para dar início aos contos, tal como se pode ver em determinadas transmissões televisivas e também em registros de película de filmagem onde se guardam os originais das gravações.

Os prólogos, além de demonstrarem o sentido e o critério das seleções, bem como justificar ausências e presenças, também antecipam os enredos e temas que o leitor encontrará nas narrativas. Seus autores situam no tempo as ações e demonstram, em citações teóricas, a estrutura das obras, como se pode comprovar nas referências ao escritor argentino Julio Cortazar (1914 – 1984), em *Os transgressores*, nas citações ao cubano José Martí (1853 – 1895) e ao uruguaio José Enrique Rodó (1871 – 1917), em *Se habla español*, para discutir questões relacionadas ao sentido de ser latino-americano; ou ainda ao poeta chileno Oscar Hahn (1939 –), em *McOndo*, para justificar o afastamento do realismo mágico da coletânea.

A “multiplicidade de vozes” (OLIVEIRA, 2003, p. 13) é, dentre os assuntos abordados nas introduções, o que mais reiteradamente se nota nas obras e acaba por se definir como uma das características mais marcantes do período da Pós-modernidade. Independentemente de quantos “escaninhos” (temas ou agrupamentos temáticos) formam as antologias, os contos, de modo geral, revelam a constatação de um sentido multifacetado do homem, um pluralismo que, se não se perde como mais um na amplitude do universo, bem caracterizado como “este amontoado de estrelas e galáxias que, no mais das vezes, não dá a mínima para o gênero humano – insiste em manter o monótono ciclo de sístole e diástole que o caracteriza desde que se fez presente” (OLIVEIRA, 2003, p. 10), ao menos faz com que o ser humano se sinta longe de fronteiras geográficas, uma vez que “debajo de la heterogeneidad algo parece unir a todos estos escritores, y a toda una generación de adultos recientes” (FUGUET e GÓMEZ, 1996, p. 18): um mundo que encurtou distâncias e fez com que os homens passassem a vivenciar culturas semelhantes em comportamentos e desejos.

5 – A GERAÇÃO BRASILEIRA E A HISPANO-AMERICANA OU A GERAÇÃO LATINO-AMERICANA?

A fim de revitalizar a linguagem, de destituí-la de sua “roupa alheia”, e transformá-la na “portadora da coisa mesma”, em vez de um mero veículo para a expressão de coisas e idéias, é preciso, em primeiro lugar, decompô-la, destruir as suas formas preestabelecidas, que se transmitem mecanicamente de uma geração a outra. (COUTINHO, 1985, p. 23)

Dia 20 de outubro de 2005, quinta-feira. Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Diante de uma pequena platéia estava Alberto Fuguet, juntamente com o escritor brasileiro Santiago Nazarian, a falar sobre o processo de criação literária. Um debate, dentro do programa “Loco por ti América”, onde o tema era “O que mudou na literatura latino-americana de Macondo a McOndo?”.

A proposta de se falar sobre as características da literatura no subcontinente americano era o cerne do encontro. Ao tomar a palavra, o autor chileno relatava que a antologia *McOndo* organizada por ele e por seu compatriota Sergio Gómez teria sido um momento muito particular da sua visão como escritor e que nos dias de hoje, muito provavelmente, não a faria outra vez.

Sua afirmação não pareceu ser uma novidade, já que a atitude de “desdizer” o que se afirmou em determinado momento sempre ocorreu ao longo da história. Há muitas referências registradas em estudos, pesquisas e análises literárias capazes de confirmar essa via dupla de crença e descrédito de uma concepção estética. A título de exemplo,

basta lembrar as considerações a respeito da posição de Jorge Luis Borges com relação ao Ultraísmo, na ocasião de seu retorno à terra natal. O escritor argentino, que segundo diversos teóricos, havia trazido o movimento vanguardista da Espanha para o continente americano, teria externado, em mais de uma ocasião, arrependimento ou revisão em relação à importância do movimento e às propostas de uma nova produção literária. A questão central não está no fato de Borges ter renegado ou não a sua participação no movimento, mas o fato é que para “ele, o Ultraísmo foi uma experiência-limite, mas passageira” (MONEGAL, 1987, p. 33). Ou como ainda afirma Emir Monegal: “apenas Borges se converteu em ultraísta, começou a deixar de sê-lo” (MONEGAL, 1987, p. 33).

Pode parecer um arrependimento, entretanto, esta é uma das mais claras características da contemporaneidade. O lado fugaz dos empreendimentos se expressa na velocidade das coisas da vida. O que ontem era certeza, hoje é dúvida e, quiçá, amanhã seja mentira. Nas palavras de Nicolás Casullo, a crise de modernidade é “um estado rotundo da nossa cultura urbano-burguesa onde ficam envolvidas infinidades de vozes, experiências e temores.” (CASULLO, 1989, p. 14)

Com efeito, os contornos da produção literária devem ser repensados, segundo uma perspectiva atual. Não só pela necessidade de entendimento que o homem ressentido enquanto ser social, mas acima de tudo, por uma imperiosa vontade de perceber o que o configura ou o delimita – se é que há limites!

5.1- O PÓS-MODERNISMO EM PAUTA

Ihab Hassan, no posfácio que acrescentou, na edição de 1982, no seu livro *The Dismemberment of Orpheus*, caracteriza o pós-modernismo como “Silêncio, *happening*, desleitura, idioleto, andrógino, esquizofrenia, vestígio” (apud CONNOR, 1989, p. 94). Não se trata de nenhum exercício de tempestade cerebral. Representa, de fato, um painel de sensações e sentimentos que demonstram, no sentido fragmentário das imagens, as ferramentas capazes de, em diversas possibilidades combinatórias, definirem o perfil da contemporaneidade.

Como se pode comprovar, há um espectro muito amplo para delinear o que pode vir a compor o momento histórico chamado pós-modernismo. Muitas ainda são as discussões, algumas pouco consistentes, outras mais congruentes. Sabe-se que as teorias

que tentam dar conta das definições do pós-modernismo ainda são, se não controversas, inacabadas. Salienta-se que o prefixo “pós” não deve ser encarado como elemento pejorativo, pura e simplesmente, nem se referir a um movimento posterior a outro. Tais concepções imediatistas não contemplam as variantes que a contemporaneidade representa. Steven Connor aponta para o valor desta partícula formadora do substantivo como algo que “não significa a fadiga de quem chega atrasado, mas a liberdade e a autoafirmação dos que despertam do passado.” (CONNOR, 1989, p. 57). Ainda como necessidade de representação do conceito em questão, há que se ratificar o questionamento não do “que significa o pós-modernismo, mas o que ele faz” (CONNOR, 1989, p. 17), ou seja, pós-modernismo é um estado transcendente à sucessão temporal e passa a ser a marca de um comportamento cultural.

Linda Hutcheon, da mesma forma, coloca em pauta o significado do prefixo “pós”, definindo-o ironicamente como “um enorme palavrão de três letras” (HUTCHEON, 1991, p. 36). Sendo mais pontual ao defender que o período “pós” não deve ser encarado como contrário ou que venha a ser a negação do que lhe sucedeu (o modernismo), Hutcheon afirma que o pós-modernismo

não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos. (HUTCHEON, 1991, p. 36)

O prefixo latino agregado ao substantivo modernismo adquiriu um significado próprio, um sentido de mudança e constatação de uma necessidade de se entender o painel variado, no sentido social e cultural, da vida humana.

Desta maneira, a elucidação conferida ao uso do termo pós-modernismo não só situa no tempo as análises dos contos em tela, como permite a associação às características do movimento do *pós-boom* hispano-americano e a produção artística brasileira da mesma época.

5.2 – A EXPRESSÃO NA PÓS-MODERNIDADE

Tomando como referência as perspectivas de Fredric Jameson ao analisar as diferentes concepções do conceito de “modernidade” e o campo semântico do vocábulo, nota-se que o seu percurso, dentro de uma visão diacrônica, revela, em uma primeira conclusão, que estará sempre relacionado ao tempo atual, pois “*modernus* significa simplesmente ‘agora’ ou ‘o tempo do agora’, reproduzindo assim o grego, que não tem nenhum equivalente para *modernus* como tal” (JAMESON, 2005, p. 27). A “modernidade” (neste sentido de atualidade) representa uma contraposição à noção de “clássico”, ou seja, o termo se instaura a partir do instante em que se desfaz a confluência entre o que se está produzindo e o que já foi elaborado. O pesquisador expõe, desta maneira, os diversos momentos históricos em que o surgimento de uma nova expressão humana outorga ao seu antecessor a identificação como “passado”. Assim, a “modernidade”,

deve então ser considerada um tipo único de efeito retórico ou, se preferirem, um tropo, porém completamente diferente em estrutura daquelas figuras tradicionais como as que têm sido catalogadas desde a antigüidade. (JAMESON, 2005, p. 46)

Ao atender a possibilidade do surgimento de um termo como “modernidade” quando dois conceitos “reclamam” diferenciação, o crítico norte-americano abre espaço para uma questão: Qual será “o inevitável julgamento que fará o futuro” com respeito às “nossas próprias relações com o moderno e a modernidade” (JAMESON, 2005, p. 33)? Até o final do século XIX, as diversas referências a “moderno” significavam as oposições entre o instante vivido com suas novas mudanças sociais, políticas ou artísticas e o que passava à categoria de passado: era “moderno” o mundo da Revolução Industrial em relação à máquina de tração animal; considerou-se “moderno” o pensamento iluminista em relação ao Absolutismo, etc. Entretanto, uma vez assimilado o conceito de um movimento artístico chamado de Modernismo (seja na perspectiva hispano-americana, na européia e mesmo na brasileira) chegou-se a um limite de nomenclatura que tornou necessária a busca de diferenciadores entre o que é “moderno” em oposição a “clássico”. Como resolver, em termos de classificação, instantes históricos diferentes, a partir da instauração conceitual de um período chamado de Modernidade? Há algo que vem após a Modernidade? Como definir o movimento posterior ao Modernismo, se este já carrega consigo a raiz da palavra “moderno”? Como diferenciar “moderno”, então, na contemporaneidade?

Não reside somente no período do Modernismo a questão. Como estabelecer os critérios de caracterização das expressões artísticas do final do século XX frente ao movimento anterior, já considerado como época moderna da história da humanidade? Em outras palavras, o aparecimento dos conceitos de “Pós-modernidade”, “Pós-modernismo” e “pós-moderno” era inevitável para caracterizar as mudanças referenciais surgidas. Assim, “os anos 1960 trouxeram todo tipo de mudanças da maior relevância, e parece leviano, de certa forma, considerá-las uma nova modernidade.” (JAMESON, 2005, p. 44).

Para apresentar uma proposta de elucidação conceitual sobre modernidade e atualidade, Jameson recoloca a questão percorrendo os diversos momentos em que o presente histórico substituía o período anterior até chegar ao final do século XX, quando o sentido delimitador dessas fronteiras, que sempre foram estabelecidas através da “dialética de ruptura e período” (JAMENSON, 2005, p. 45), sofre uma mudança de perspectiva. No caso, foi necessário referenciar um novo instante para, uma vez consagrada a noção de “modernidade” pelo século XX, chegar à conclusão de que as “rupturas que um dia já foram caracterizadas como outras tantas modernidades, tenderam a ser classificadas antes como pós-modernas” (JAMESON, 2005, p. 44).

A conclusão de Jameson é de que “nenhuma ‘teoria’ da modernidade tem sentido hoje se não for capaz de chegar a bons termos com a hipótese de uma ruptura pós-moderna com o modernismo” (JAMESON, 2005, p. 112). Não só pela necessidade de se estabelecerem diferenciações entre os períodos, como também por se tratar de um múltiplo cenário nas expressões artísticas, comportamentos sociais e ideologias até então não percebidos. Em suma, reafirma-se, neste momento, através das palavras de Albrecht Wellmer, que se vive um “complicado complexo de fenômenos intelectuais, estéticos, culturais e sociais” (WELLMER, 1988, p. 104) identificado como Pós-modernidade.

Em *As origens da pós-modernidade* (1999), Perry Anderson apresenta um quadro evolutivo do termo e organiza a compreensão do cenário atual, de forma a permitir o estabelecimento de um elo entre as expressões artísticas do subcontinente americano, como proposta de uma Geração 90, e a contemporaneidade. Justificam essa associação as palavras do autor ao afirmar a influência que Jameson exerceu sobre tantos teóricos dos mais diversos continentes, inclusive na América Hispânica:

Sua teoria da pós-modernidade atraiu um público crescente em países outrora incluídos no Terceiro ou no Segundo Mundo porque fala de um imaginário cultural que lhes é familiar, que faz parte da sua experiência. (ANDERSON, 1999, p. 88)

A princípio, o ensaio de Anderson tinha somente o objetivo de ser “a introdução de uma nova coletânea de textos de Fredric Jameson” (ANDERSON, 1999, p. 7), entretanto, pela extensão e o detalhamento, passou a ser publicado como um texto independente. Desta forma, a obra tem como meta “fornecer um relato mais histórico das origens da idéia da pós-modernidade do que os atualmente disponíveis.” (ANDERSON, 1999, p. 7).

Além do encaminhamento a partir dos primórdios da expressão “pós-modernismo” (enquanto movimento artístico) até a atualidade, Anderson aponta as diversas facetas que tentaram dar conta do estabelecimento da conceituação do momento social e histórico do século XX. No texto do professor inglês, os pensadores, desde Federico de Onís, que primeiro imprimiu o termo *postmodernismo*, passando por outros como Arnold Toynbee, Charles Olson e o seu manifesto estético, Harry Levin, Howe e Mills, Ihab Hassan etc. são apresentados com suas idéias e evolução conceitual para o amadurecimento da caracterização do que Jameson define como “pós-modernidade” (como período histórico).

A gênese apresentada nos dois primeiros capítulos conduz à compreensão da teoria jamesoniana. A cuidada exposição de Terry Anderson não se atém somente a uma apresentação final de um conceito pós-moderno. O percurso do entendimento do que define o período da Pós-modernidade também salienta as diferentes fases que foram sendo ultrapassadas à medida que as avaliações iam sendo comprovadas, testadas e suplantadas, segundo a cronologia das pesquisas de Fredric Jameson.

A obra ressalta as bases nas quais Jameson se apóia para a construção do seu conceito de Pós-modernidade como também discute sobre as teorias já existentes. Dá-se destaque aos estudos de Roland Barthes que, segundo Jameson, foram nada mais do que um *replay* da controvérsia entre Realismo/ Modernismo e as provocações de Lyotard, quando foi editada a introdução feita por Jameson para a obra *Condição pós-moderna*. A referência às discussões apresentadas serviu para a fundamentação do que Anderson chamou de “os cinco lances” decisivos que formam o “gesto fundador prodigioso que dominou a área a partir de então” (ANDERSON, 1999, p. 66).

A fim de situar os contos das antologias selecionadas sob o prisma da Pós-modernidade, promovendo uma leitura que aproxime as realidades hispânica e brasileira em um mesmo viés latino-americano, convém destacar esses cinco aspectos categorizados

por Jameson em sua conferência intitulada *A guinada cultural*, proferida no Museu Whitney de Artes Contemporâneas, em 1982.

O primeiro “lance” identifica as questões artísticas às mudanças estruturais do capitalismo avançado, onde a expressão “sociedade de consumo” e a explosão tecnológica cumprem o papel de sustentação da visão contemporânea do homem. O segundo, decorrente da adaptação da sociedade frente às questões das inovações modernas, relaciona-se ao comportamento humano. Será a interpretação das “formas espontâneas da sensibilidade pós-moderna”(ANDERSON, 1999, p. 67) que denotará o rompimento dos invólucros de identidades tradicionais como traços da nova subjetividade. O terceiro “lance” se justifica pela confluência dos dois primeiros, uma vez que a tecnologia atrelada ao comportamento humano se vê representada diretamente na própria cultura. Segundo Perry Anderson é o que faz o diferencial em relação aos demais, pois “o resultado é um painel da época incomparavelmente mais rico e abrangente do que qualquer outro registro dessa cultura” (ANDERSON, 1999, p. 69). Sedimentadas as características nos âmbitos das transformações do capital, na análise das alterações do sujeito e na vertente cultural, o quarto “lance” abre espaço para a inclusão das questões das bases sociais onde os anteriores se desenvolvem. A percepção que se tem é de uma sociedade moldada em esquemas que denotam o enfraquecimento das formações de classe tradicionais e instauradas até o começo do século XX, demonstrando assim o quanto as “identidades segmentadas e grupos localizados, tipicamente baseados em diferenças étnicas ou sexuais, se multiplicam.” (ANDERSON, 1999, p. 74). E mais: em uma visão bastante realista das relações sociais, a convivência com as discrepâncias e as diferenças é percebida entre “os que estão acima [que] têm a coerência do privilégio; os que estão abaixo [que] carecem de unidade e solidariedade.” (ANDERSON, 1999, p. 75). O último “lance”, apresentado como fomentador dos contornos para definir a Pós-modernidade, refere-se à necessidade de se compreender o sistema como um todo. E quanto a esta tarefa, deve-se ter o cuidado, segundo o próprio pesquisador ressaltou, de não se deixar levar, na construção de um conceito que venha a refletir visões parciais ou inacabadas pelo simples fato de se fundar em tendências ou gostos pessoais. O afastamento de um juízo de valor, segundo crenças individuais, deve estar sempre em destaque como cuidado a ser tomado a fim de que não se influenciem a instauração de uma visão particularizadora de um movimento ou uma proposta teórica. Por mais que a imparcialidade de uma construção conceitual seja difícil, Jameson é consciente do perigo que a atitude pode ocasionar. O quinto “lance” foi, então, o mais original de todos, por diferir das tentativas anteriores que estavam ainda sob “uma

forte valoração dela, negativa ou positiva” (ANDERSON, 1999, p. 76) para dar conta do que é Pós-modernidade. Até então, o levantamento das características pós-modernas deixava inacabada a questão relacionada com o momento focado ou vinculado diretamente a sua fase anterior ou diametralmente no sentido contrário, imputava-lhe um sentido de ruptura. Segundo Jameson, é preciso entender a Pós-modernidade, ainda que na seqüência temporal à Modernidade, como uma entidade em si mesma. A questão discutida repousa sobre o perigo de que a tentativa de estabelecer critérios parciais sobre uma “ética”, seja ela qual for, possa mitificar e substituir os “juízos complexos e ambivalentes de uma perspectiva mais propriamente política e dialética” (ANDERSON, 1999, p. 77) que marcam o período. Vale ressaltar que não se deve interpretar a caracterização apresentada por Jameson como anárquica pelo fato de alertar para as “ameaças” que o moralismo ofereceria à Pós-modernidade. O chamamento que o crítico literário americano faz possibilita confirmar dois dos mais claros focos da Pós-modernidade: as múltiplas possibilidades das expressões e uma oportunidade ampla de vozes.

A partir desses parâmetros, constrói-se a Pós-modernidade, englobando tantos os aspectos econômicos (o “capitalismo tardio”, como chamou Fredric Jameson), os culturais (com as características peculiares de cada grupo) e sociais (pelas mais diversas chances das expressões sem a pecha da censura ou do moralismo convencional, segundo palavras de Perry Anderson).

5.3 – O ENFOQUE JAMESONIANO NA GERAÇÃO LATINO-AMERICANA DO FIM DO SÉCULO XX

A fim de esclarecer a inserção do componente econômico na análise do período, é conveniente descrever o ponto de vista que Jameson, ao mapear a contemporaneidade, confere aos estudos pós-modernos. Uma vez entendido o capitalismo como o modo de produção que envolve a existência de diferentes classes sociais, com diferentes funções ao longo do desenvolvimento industrial, o autor divide o sistema em três fases. Os dois primeiros se situam antes da Segunda Guerra Mundial e foram intitulados como “capitalismo de mercado” e “capitalismo monopolista ou imperialista”. O terceiro estágio, denominado como “tardio”, também é identificado como “capitalismo multifuncional, sociedade do espetáculo ou da imagem, capitalismo da mídia, o sistema mundial ou até o

próprio pós-modernismo” (JAMESON, 2004, p. 21). Como se observa, até mesmo pela relação de sinonímia atribuída, a associação do sistema capitalista ao momento histórico fica patente. O pós-moderno, segundo Jameson:

parece estar à vontade nas áreas pertinentes da vida de todos os dias ou do cotidiano; sua ressonância cultural, apropriadamente mais abrangente do que o meramente estético ou artístico, desvia devidamente a atenção da economia, ao mesmo tempo que permite que fatores econômicos e inovações mais recentes (em *marketing* ou propaganda, por exemplo, mas também na organização das empresas) sejam recatalogados sob o novo título. (JAMESON, 2004, p. 18)

Desta perspectiva, a caracterização das relações sociais, baseadas em comportamentos, em estruturas funcionais, em expressões artísticas e demais formas de conhecimento humano vincula-se ao signo do capital. Não é uma exclusividade da pós-modernidade a influência do setor econômico na vida social, pois a percepção de tais valores sempre foi motivo de estudos. O ponto mais importante das relações do capitalismo junto à contemporaneidade é entender que, como movimento,

o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social *totalmente* nova (sob o nome de sociedade pós-industrial, esse boato alimentou a mídia por algum tempo), mas é apenas o reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. (JAMESON, 2004, p. 16)¹⁰

Deve-se ressaltar que as análises de Jameson não apontam diretamente para uma caracterização das composições literárias pós-modernas. Não é observado um elenco de componentes para definir uma literatura pós-moderna, mesmo porque tal tentativa contrariaria o próprio conceito sustentado por Jameson de que, devido às múltiplas facetas do período, não é possível definir um único quadro histórico. O aporte teórico utilizado descreve vivências e comportamentos atuais, nas áreas econômicas, sociais e culturais que servem de base para descrever o cenário contemporâneo e apresentar os focos de convergência entre as realidades literárias hispano-americana e brasileira.

Ao analisar as narrativas, objetiva-se tecer um fio condutor entre duas realidades, diferentes do ponto de vista da língua, mas com um processo similar em termos de experiências. Sem que tal afirmação caia no lugar comum de que “vivemos em uma aldeia

¹⁰ O grifo é meu.

global”, a compreensão do momento histórico pós-moderno garante ao continente o destaque qualitativo e quantitativo de reconhecimento no cenário mundial.

No texto jamesoniano destacam-se quatro aspectos relevantes da Pós-modernidade que são percebidos nos contos das antologias selecionadas e que serão usadas na análise do *corpus* da tese.

5.3.1 – O APAGAMENTO DAS FRONTEIRAS

O primeiro ponto a destacar se baseia na atual ótica relacionada ao comportamento social que questionou muitas categorias preconcebidas que separavam alta cultura de cultura de massa de modo rígido. Assim, “o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos modernos” (JAMESON, 2004, p.28) abriu espaço para uma convivência entre modos diferentes de viver e enxergar a vida.

Uma das características das narrativas da Geração do final do século XX na América Latina revela-se na descrição da simplicidade dos dias, naquilo que se define como o cotidiano dos “homens comuns”. As cenas e os argumentos dos textos tomam como tema os acontecimentos corriqueiros. Steven Connor confirma essa característica ao elencar as temáticas preferidas dos homens contemporâneos que “tomam como tópico o esporte, a moda, os estilos de cabelo, as compras, os jogos e os rituais sociais, e passam a empregar nessas áreas, sem nenhum pudor, o mesmo grau de sofisticação teórica que empregariam com um artefato da alta cultura” (CONNOR, 1989, p. 149).

A rotina ordinária, comum e corrente, passa a ser o pano de fundo das reflexões humanas. Em “Dia dos namorados” (AQUINO, 2001, p.18), de Marçal Aquino, por exemplo, será no ambiente de uma simples pousada que se desenrolará o enredo. Na história, a data festiva será comemorada por um jovem casal em um local modesto e desprovido do luxo. A pousada, decorada de “pintura ordinária” na parede, localiza-se em uma cidade habitada por “velhos, aposentados e *hippies* extemporâneos” e denota que ali vivia “gente que tentava, de um jeito ou de outro, ser esquecida”. A paisagem só é superada pelo sentido implícito que subjaz no conto: a decadência do tempo –

característica salientada do pós-moderno – que faz com que o dono do estabelecimento se lembre de quando ele mesmo, também em um dia dos namorados, recebeu “um presente muito especial” de sua amada, muito embora, naquela ocasião, o local fosse “bem diferente daquela pousada”. Apesar da lembrança, termina o homem por revelar estar consciente de que não se alimentam sonhos e, em uma visão fria, percebe que a vida atual não se assemelha a protótipos como em filme francês antigo, onde “o herói termina seus dias em hotéis vagabundos, escrevendo livro que nunca irá publicar” (p. 20).

Não só a disparidade entre passado e presente revela o esfacelamento dos limites entre as culturas, mas também a constante descrição dos objetos que se encontram nos ambientes espelha a desnecessária busca de padrões estéticos como pano de fundo dos contos como se comprova em “Esperando en el Lost and Found”, de Vaquera-Vázquez. Arturo, um professor chileno, em busca de melhores condições de vida, lança-se na empreitada de obter um posto em uma universidade do Texas. Ao descrever a sua mudança, enumera uma série de coisas que leva consigo e que são apresentadas de forma aleatória, sem relação entre si e as emoções. Pode-se perceber o quão ultrapassados são os objetos e a falta da preocupação do narrador com a moda do momento:

Puse allí algunas otras cosas, fragmentos de vida: fotos, familia, cuates; una caja de libros, mis ejemplares marcados de García Márquez, Fuentes, Sandra Cisneros, Paul Auster, Rolando Hinojosa, entre otros, para empezar a preparar mi oficina; una máscara de luchador que conseguí en un puesto de Oaxaca (...) una botella de arena de una de las playas de Santa Bárbara, unos videocassetes de rock en español que había grabado (...) También llevaba una cuarta parte de mi colección de compactos y cassetes (...) un mix de oldies. (VAQUERA-VÁZQUEZ, 2000, p. 83)

O fundamental no conto é o quanto a mudança de colocação profissional tornará o professor um homem mais valorizado socialmente, independente do que ele, pelos seus objetos, demonstra ser. É o *status* da nova fase da vida que lhe confere a segurança emocional, como se o entorno deixasse de importar e a vitória estivesse atrelada ao reconhecimento intelectual.

Não só os elementos físicos denotam o processo multifacetado do homem. Também as referências biográficas misturadas, começando pelo ideário latino-americano representado por García Márquez e chegando à representação de uma literatura que extrapola os limites de própria narrativa pela alusão ao “labiríntico Auster” (SARAMAGO, 2007) denunciam o modo de viver do homem atual. Nesta enumeração de

coisas, aparentemente díspares, também o leitor do conto é levado a participar da construção do significado do texto ao ter que relacionar desde objetos de pouca importância, como uma garrafa de areia, até personalidades como a da poeta porto-riquenha radicada nos Estados Unidos Sandra Cisneros, ou ainda, faz com que tente entender o que fotos de família, que remetem ao passado, possam ter a ver com as coleções de discos e cassetes da atualidade.

Outro exemplo que colabora com o desenho da ambientação decadente, está em “Estoy rezando por tu salvación”, de Chávez Castañeda. A visita do protagonista à casa do avô rememora o passado, que parece estático e revela o sentido esfacelado do próprio homem. O neto compreende, somente dois anos depois, que sua ida às comemorações do aniversário do avô significaria encontrar “su vida armada como un distinto rompecabezas” (p.251). Cada peça do jogo, que só tem função quando está embaralhada, solicita do participante o esforço por tentar elaborar uma imagem lógica da paisagem fragmentada. A exigência de dar ao quadro uma logicidade é o trabalho de compreensão do protagonista e se revela na angústia de combinar a nostalgia dolorida à falta de estética do presente:

La casa parecía contener los objetos que flotarían en la superficie del mar luego de una tormenta. Deformados zapatos con suela de madera, sombreros de ala ancha, un caballo mecedora pesado y rústico. Yo caminaba con cuidado para no tropezar con esas ruinas que habían sido arrojadas por la borda de una vida. (Chávez Castañeda, 2000, p. 254)

Além de objetos velhos que apodrecem ou se empoeiram, como alusão ao esquecimento pelo passar do tempo, também o apagamento da imagem humana é uma tônica pós-moderna como se pode ver em “Sapatos brancos” de Altair Martins (MARTINS, 2003, p. 237). O escritor substitui as emoções dos seres humanos em um dia de Natal, diante dos presentes, pela humanização dos sapatos, em cores diversas, que, pelas descrições, pode-se subentender de quem se estaria tratando. A cada pacote aberto, ao invés de se ver a atitude daquele que o recebeu, Martins opta por dar vida aos diversos calçados dos personagens. Não se trata da menina da família, mas sim da “Sandalinha, número 28”; não fala sobre a mãe, em seu lugar refere-se ao “Sapato de Salto médio, número 36”, e nem comenta sobre a figura paterna, mas o “Chinelo Peludo” e assim por diante.

Ainda como consubstanciação do desaparecimento das fronteiras, nota-se a imagem sem rosto de tantos personagens, como é observado por Willi, em “Señales

captadas en el corazón de una fiesta” (FRESÁN, 1996, p. 33). O protagonista, “para quien la brecha que separaba la simple elegancia de la auténtica clase era tan imperceptible como insalvable” (p. 39), nota o anonimato dos presentes, e entende que ali só se cumpre o socialmente aceitável, sem esforço de uma aproximação humana. Deste modo, resume Willi: são “fiestas donde no se conoce a nadie. Fiestas donde se camina con un vaso en la mano. Fiestas donde se bebe mucho, se conversa poco, y se despierta a la mañana siguiente con la más aburrida de las resacas”.(p. 40)

Esta descrição da falta de uma linha harmônica, a convivência com a mistura de estilos e ambientes e a despersonalização, todas as características que marcam o apagamento de fronteiras, estão anunciadas nas palavras de Jameson ao afirmar que:

Os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader’s Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes *B hollywoodianos*, da assim chamada paraliteratura. (JAMESON, 2004, p. 30)

Também a questão da seleção da linguagem ou dos objetos a serem escolhidos para fazer parte dos argumentos textuais merece destaque. O que em momentos anteriores poderia ser considerado como subliteratura ou mesmo classificado como não-literário, fosse pelo teor das cenas, pelos argumentos e/ou as temáticas, no Pós-modernismo conviverá com os textos “mais comportados”. A expressão pós-moderna abarca diversas formas de narrar, sem que, necessariamente, estabeleçam-se critérios de separação qualitativa. A literatura pós-moderna “não seria uma forma de arte restrita aos donos do poder e aos que vivem sob a sua guarda” (OLIVEIRA, 2001, p. 12). A utilização de um vocabulário de gírias, jargões de gerações, de termos chulos, é o reflexo dessas “características ofensivas – da obscuridade e do material sexual explícito à esqualidez psicológica e claras expressões de desafio social e político” (JAMESON, 2004, p. 30). O que conta para a elaboração do texto não é mais a seleção pelo prisma das normas ditadas, conforme diz o escritor/personagem de Jorge Pieiro, em “Caderno das falsas hostilidades”:

Larguei a mania de escolher palavras. Qualquer uma serve para precipitar o pensamento. O que vale não é o pensamento? Aquilo que se despreza do mais íntimo e revoluciona as sensações e se expande como uma bolha elástica e se funde com o silêncio e, por fim, denuncia a miséria de estar vivendo? Vou escrever umas bolhas. Você não pode mais me impedir. (PIEIRO, 2003, p. 284)

Tal é a razão para que, independente do tema escolhido para a construção textual, sejam expostos nos diálogos ou nas divagações dos personagens, expressões de baixo calão e descrições detalhadas de envolvimento sexuais. Os autores não vulgarizam as questões pelo simples fato de colocarem palavrões nos contos, ao contrário, visam a desmitificar uma realidade vivida por todo ser humano que é a atenção às sensações corpóreas que atendem muito mais à “ideologia do desejo do que à verdade secreta da pornografia contemporânea.” (JAMESON, 2004, p. 169).

Marcelo Mirisola lança mão desses artifícios em seu texto “A mulher de trinta e oito anos – ou a alma em forma de bife”. Um casal, em pleno ato sexual, libera seus fetiches e atende às necessidades do homem e tenta dar prazer à mulher. Não fosse a observação de que este homem, na verdade, é o amante da mulher, a questão central seria a busca do entrosamento de um casal em sua vida íntima. Entretanto, o que sustenta o argumento do texto é a incapacidade que o marido tem em satisfazer a sua esposa e que justifica a infidelidade:

Eu não tava lá para resolver problema de ninguém. O marido (“só leio livros técnicos”), engenheiro da Cosipa, jamais investira na direção do rabo cheio de merda da esposa. Em geral, leitores de “livros técnicos” não sabem distinguir um “enjambement” trivial de uma sofisticada foda aranha. (MIRISOLA, 2003, p. 152)

No conto, o relato minucioso das peripécias sexuais e as reflexões que o personagem faz são descritos sem as barreiras lingüísticas do pudor. Não transparece ao leitor o objetivo de ser vulgar, o que ali se representa é o reflexo de uma linguagem cotidiana. Nota-se é a aproximação de um discurso oral não comprometido com a polidez, uma vez que a situação onde se desenvolve a narração não sugeria a escolha de um vocabulário provido de formalidade. Se assim o fosse, soariam artificiais os diálogos do conto, e estariam em dissonância com a seleção temática.

Também em *Todas las mujeres son galgos*, de Sergio Galarza, o assunto em questão, e que faz parte do atual cenário mundial, refere-se aos relacionamentos afetivos e suas conseqüências. Mais especificamente tratados sob a ótica de uma fugaz relação entre homem e mulher e os requisitos estereotipados das conquistas baratas (os saldos positivos desse tipo de encontro e os riscos que deles podem advir).

O argumento que identifica as linhas de Galarza começa pela forma da abordagem na escritura. A seleção do código social, com o uso de vocabulário chulo, trata

do envolvimento entre casais, seus encontros e desencontros e as dificuldades que no mundo de hoje são inerentes aos furtivos relacionamentos. As imagens consideradas clichês de biótipos (“una chica blondie”) e de comportamentos, independente de nacionalidade, estão patentes e se desenvolvem na narrativa. O padrão esperado de procedimentos adotados pelo “homem moderno” se revela nas características daquele que não abre mão das terapias com psicólogo, que come *fast-food* e se encanta com as possibilidades que são oferecidas a um “gringo” típico (epíteto usado pelos latino-americanos para se referirem aos norte-americanos).

O cenário se desenvolve em uma viagem de ônibus, onde dois jovens querem, numa primeira instância, saciar os seus desejos sexuais. O argumento do conto discute a forma pré-estabelecida do conceito – ou pré-conceito – do homem latino e do papel da mulher na sociedade machista. Desde o título nota-se a crítica, pois se todas as mulheres são galgos, estão à disposição do ginete que as queira conduzir ou domá-las. Entretanto, ao se deparar com seu universo conceitual limitado do “conquistador”, o viajante percebe no final do conto que aquela mulher, com seios fartos, ideal da conquista, não era tão indefesa quanto o seu poder de sedução pôde crer. Após o ato cumprido (o sexo oral acontecido no ônibus), o homem, ao retornar de uma das paradas no caminho, percebeu que Tracy, a jovem, não ocupava mais o assento ao seu lado e que junto com ela também foram embora os seus parques pertences – “poca roupa (toda sucia) y unos cuantos libros” (GALARZA, 2000, p. 71) – também com ela se foram os seus únicos “diez dólares y unas cuantas monedas” (p. 71) que levava consigo.

O conto de Daniel Pellizzari resume o sentido fastidioso que permeia o homem contemporâneo por misturar imagens dispersas e difundir sensações. Em “Ontologia do saco cheio” (PELLIZZARI, 2003, p. 270), três situações diferentes revelam o retrato da grande cidade e a impotência diante do quadro: Uma menina que se prostitui, uma bala perdida que mata um amigo e um acidente de trânsito envolvendo um carro e uma carroça são acontecimentos tão corriqueiros que o narrador os observa, não reage e a única consequência por perceber essa realidade circundante é o atraso para o trabalho. Não só a temática contemporânea do enredo e da seleção vocabular caracterizam o texto pós-moderno de Pellizzari, também a opção pela disposição formal do conto colabora para a análise. O texto dedicado a um “viaduto” apresenta *flashes* de histórias separadas por numeração de I a III, denunciando, a princípio, o isolamento das cenas, e deixando a cargo do leitor a participação em estabelecer relação entre os fatos.

Além dos aspectos do apagamento das fronteiras entre a cultura de massa e a alta cultura, da perda da especificação das características individualizadoras do ser humano e da anulação com a preocupação da seleção vocabular, outro fenômeno, propalado como marcadamente pós-moderno, tende a eliminar os limites nacionais ou regionais nas descrições de ambientes sociais e culturais: a questão da globalização. Conforme salienta Stuart Hall:

A “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (HALL, 2005, p. 67)

Um enredo como o de “Sólo hablamos de la lluvia”, do costarricense Rodrigo Soto, demonstra isto, ao descrever uma rotina de dois amigos, Álvaro e Lourdes, que se reencontram e no trajeto entre o aeroporto e a casa de Lourdes, passam por um barzinho para beber, vão a uma discoteca, têm que dormir uma noite em um motel, devido ao avançado da hora e só chegam à meta após todas as rodadas de idas e vindas. As cenas e as descrições de comportamentos e dos ambientes são tão desprovidas de características peculiares a um país ou mesmo uma cidade que não se pode determinar onde estão:

No hace mucho oscureció y la ciudad comienza a bullir. Los autobuses pasan repletos, en las paradas la gente se amontona, maldice cuando el autobús sigue de largo, incapaz de acoger en su buche medio cuerpo más. (SOTO, 1996, p. 97)

A única referência que se pode afirmar é que se trata de uma história que se desenvolve em uma grande cidade como outra qualquer, num país qualquer, com todos os seus problemas de infra-estrutura e dificuldades – um “¡País de mierda!” (SOTO, 1996, p. 101) como tantos outros. São imagens tão iguais que mesmo a opção por situar o local é provido da incerteza e se revela através da conjunção adversativa, como no caso das “Imagens urbanas” de Carlos Ribeiro. O protagonista, ao abrir a janela de seu apartamento “no 15º andar de um prédio, na Graça ou na Barra Avenida”, vê a cidade, “esse emaranhado de viadutos e pontes e tantos ângulos, ocultos, obscuros, escondendo sabe-se lá que tipos de sons e medos e taras e intenções” (RIBEIRO, 2001, p 211). São o concreto-armado, as luzes e os sons que revelam o caleidoscópio pós-moderno que o

homem observa, ou então, como diz o narrador de “Noite manchada com nanquim”: essa “Metamorfose cotidiana de qualquer metrópole” (PIEIRO, 2001, p. 190).

5.3.2- A SOLIDÃO

O resultado de se estar sem local, sem definição, sem um rosto, que marca o apagamento das fronteiras, é a angústia do desencontro e a solidão. O homem diante dessa aflição se perde e pouco consegue se identificar. Os personagens descrevem sensações, mas não as relacionam ao individualismo. O ser humano se questiona e se depara com o vazio:

Sem nome, sem amor, sem país, sem dinheiro, sem nenhuma perspectiva de ressurreição ou fogo eterno: imaginem mortos não só seus nomes, mas também a lembrança desses nomes para outros, amigos, parentes, amores, que, claro, já devem estar também de todo mortos, mortos, mortos completamente. (BRESSANE, 2003, p. 101)

“Solidão” e “silêncio” são as palavras que mais aparecem nas narrativas superando em número quaisquer outros vocábulos empregados. Comprova-se tal fato ao se tomar como exemplo a participação de Jorge Pieiro na antologia. As referências textuais ao sentimento da solidão e da inevitável situação do silêncio – imposto pelas condicionantes da vida ou voluntário – formam o campo semântico de seus contos, como observado em “Janela” (PIEIRO, 2001, p. 185) onde o narrador isolado e passivo aos acontecimentos escora os cotovelos na janela e ali permanece só. Em “Não deveria manchar de sangue esta página”, o protagonista percebe a inutilidade das ações e se conforma com sua condição impotente para mudanças:

Outro espetáculo, como na vida real. Mas não tenho coragem. Sou normal. Triste e medroso de cara limpa.
Sem opção, típico de um covarde, não devo manchar de sangue esta página, onde moro, onde só você sabe do meu segredo. (PIEIRO, 2001, p. 189)

Também no conto “Luto anônimo”, a sensação da angústia se reflete no esvaziamento dos objetos e na inevitável permanência muda diante da vida:

O homem despreza a lei do seu rosto. A face desfigurada surge, alma aflita por detrás dela. O copo de chá vazio sobre a escrivaninha, o computador desligado, um incenso prestes ao pó e o grande silêncio.

Vê-se ao chão, estendido, totalmente inexpressivo molusco ainda por ser. (PIEIRO, 2001, p.192)

O último conto de Pieiro, de apenas 5 linhas, representa a síntese dessa confluência característica do homem moderno: Mesmo estando acompanhado, mas em silêncio, perde-se nos sentimentos, em busca de solução, em conflito consigo e mergulhado nas emoções:

No ávido labirinto de ternura. Na febril veemência do encanto. Acontecerá de transportar o corpo ao abismo de mistérios, antes do espetáculo de silêncio. Muito antes de renascer ou sagrar-se de infinito, veste-se o homem de amar. Tempera a língua com o vinagre das vaginas. (PIERO, 2001, p. 195).

A compreensão da condição solitária do homem, mesmo convivendo com as demais pessoas, revela-se através da exposição das emoções confusas, das incertezas nos procedimentos e na detecção do medo diante de fatos e relacionamentos. Ao se questionar, o ser humano percebe que essas sensações são diferentes ingredientes que conduzem a um mesmo resultado: ele está só, como se pode ver na análise do narrador de “Suíte bar”.

Dulindo não é um solitário, vive sozinho, mas nunca está só. Melhor: suas mulheres são tão boas que podem ser ficção. Nunca vimos nenhuma, sua presença é seu texto. Numa segunda, contava-me de certa Maria da noite anterior. De seu andar angelical, da luz de seus olhos, suas pernas longas, dos mamilos rosados ponteando os seios pequenos, os lábios sem batom. (FANTINI, 2001, p. 75)

São personagens como “Dulindo”, de Sérgio Fantini, que, reconhecendo-se perdidos, inventam outras realidades, constroem anteparos e desculpas, em histórias criadas para minimizar as suas dores pessoais. Diante da constatação de que o mundo contemporâneo não oferece outra coisa senão contentar-se em estar só, o ser humano prossegue em seus dias. Tal como na história de “Mi estado físico” (REJTMAN, 1996, p.61) a solidão do protagonista – dos cinco personagens importantes do conto é o único que não tem nome explicitado – é tamanha que chega ao ponto de abrir a sua agenda telefônica e ao buscar “alguien a quien llamar para pasar la noche” (p.61), termina por convidar Leandro, amigo seu que está de romance com sua ex-namorada. O narrador,

desta forma, inicia sua aventura cotidiana denunciando sua condição de homem só e sem nada na vida e que tenta preencher seu tempo freqüentando “vídeo bar” e McDonalds. A trama se desenvolve num emaranhado de relacionamentos afetivos que não se resolvem, e a conclusão do “estado físico” da solidão do protagonista se percebe quando a ele não lhe resta outra alternativa a não ser seguir saciando suas necessidades básicas e imediatas da vida, como a fome, por exemplo:

- Lo único que tengo es un coche. Mi novia me dejó por mi mejor amigo y el departamento en el que vivo es alquilado.
De a poco se hace de noche y empiezo a tener hambre.
(REJTMAN, 1996, p.69)

Ainda há aqueles que, interagindo com outros homens, emudecem-se pela perplexidade do aniquilamento das relações sociais, como é o caso do boliviano perdido “en la capital del mundo sin un centavo en los bolsillos” (CARVALHO, 2000, p. 317), no conto “Náufrago”. O isolamento é notado no fracasso da tentativa de iniciar um diálogo com um outro passageiro que esperava o trem na mesma estação. Ao ouvir aquele homem perguntar-lhe, em espanhol, sobre a sua origem, o narrador supôs que conseguiria, pelo menos, preencher seu tempo com uma conversa, ainda que ocasional. Porém, o descaso da atenção dada à resposta com um simples “¡Ah!” “Pensé que era de la tierra” não lhe deu tempo de prosseguir e o estranho “deslizó por las puertas del vagón del tren segundos antes de que éstas se cerrasen.”(CARVALHO, 2000, p.317)

O que sobressai desse estado de solidão é o silêncio estabelecido. Imposto ou aceito como inevitável consequência, o homem, diante da constatação do esfacelamento das relações, cala-se. Serão também as palavras de Stuart Hall, em sua análise sobre o sujeito pós-moderno e a sua identidade cultural, que estão em consonância com a teoria jamesoniana do capitalismo tardio. O pesquisador, ao descrever o estado atual do sujeito, mostra-o como “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2005, p. 32)

A aceitação por parte do homem pós-moderno de sua condição descontínua o faz discutir, através dos argumentos textuais, esta questão e salienta a consciência de sua ruptura com modelos anteriores. O sentido caótico de ver a realidade acarreta mudanças comportamentais devido à pluralidade das relações sociais que exigem a cada dia vencer desafios de todas as ordens e a readaptar-se segundo as conjunturas. Não se trata de legitimar uma oposição entre as questões modernas e o tempo passado. Não se coloca em

pauta uma batalha para derrubar conceitos anteriores ou erigir novas formas de agir. Ao contrário, o que se percebe são os resultados pelos quais as mudanças conceituais vieram sofrendo até chegarem à atual caracterização de novas “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas do sujeito pós-moderno” (HALL, 2005, p. 46).

Uma das formas mais categóricas que exemplifica a presença do silêncio, como forma de constatação de seu isolamento, expressa-se na distância estabelecida entre diferentes gerações, incapazes de compreensão mútua. Duas gerações representam momentos diferentes de experiências, e nesse encontro o choque entre as crenças e as histórias vivenciadas são as barreiras que levantam a muralha do silêncio. Em *Faulkner* (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 53), um enredo aparentemente simples desenvolve questões da contemporaneidade: a falta de diálogo entre pai e filho representa o conflito entre os ideais de realizações diferentes pela cronologia e pelas convivências. O filho, vivendo a realidade do chamado mundo desenvolvido, por estar nos Estados Unidos estudando, e o pai, que viveu os momentos de juventude em sua terra natal convivendo com o cenário das políticas autoritárias da América Latina, encontram-se por ocasião da formatura do filho.

O texto descreve uma viagem de carro, onde os protagonistas, poucos dias antes da cerimônia de colação de grau, decidem conhecer a cidade natal do escritor Faulkner. O trajeto percorrido representa a metáfora da convergência de sonhos que se desvaneceram pela falta do diálogo.

Os papéis sociais, definidos desde o começo, quando o pai do estudante deixa claro que ali, naquele país, quem decide é o filho, por se tratar de um ambiente e uma cultura alheios aos seus. Inclusive, esta observação vem acompanhada de um alerta, pois na hipótese de estarem em sua terra (a Bolívia) a história seria inversa. Este primeiro momento de estabelecimento de relação de poder entre os dois deixa clara a constatação por parte do pai de que a geração atual está muito mais em consonância com o “Eldorado americano” e, portanto, encontra-se em situação mais favorável para dar prosseguimento à viagem. No território norte-americano a autoridade para se movimentar está nas mãos do mais novo, o que por si só colabora para a instauração do silêncio.

A nova geração, representada por Jorge, o filho, reconhece que é preciso reconciliar os dois universos. Durante a viagem, os questionamentos o fazem entender que algo de errado fora instaurado em algum momento da história que se perdeu e que a falta do diálogo impediu que aqueles dois homens se re-encontrassem. O dado surpreendente do texto situa-se na figura do escritor americano. Pai e filho acabam por revelar que

Faulkner representa o ícone de ambas as gerações e serve de inspiração para os dois momentos vividos na literatura hispano-americana. Faulkner representa a metalinguagem do próprio enredo, pois seus textos se sustentam em personagens densos, que vivem situações de conflito familiar e revelam a angústia dos encontros, as dificuldades dos relacionamentos e o resultado efetivo destes reveses característicos do homem. “Faulkner demonstra sua premonição fundamentada do fracasso necessário da linguagem” (JAMESON, 2004, p. 151). O texto de Paz Soldán reconstrói a estrutura literária *faulkneriana*, que tem como eixo a tensão entre as gerações. Ainda que o motivo da viagem para a formatura tenha sido reconquistar o que o próprio pai perdeu, a tentativa se vê frustrada.

A diferença entre os dois fica a cargo da descrença paterna em oposição à esperança que Jorge ainda alimenta. Depois de tudo visto e vivido, revela-se na voz do pai o temor de uma aproximação:

- Papá... – dijo –. ¿Me puedes mirar?

El padre, lentamente, giró el cuello y enfrentó sus ojos cafés a los ojos cafés de Jorge.

- Nuestra relación no ha sido precisamente ejemplar, ¿no?

- No tenía por qué haberlo sido. ¿Conoces alguna?

- Pero podía haber sido mejor.

- Podía.

- ¿Ya es tarde?

- Hay cosas de las que es mejor no hablar. (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 58)

A constatação da inviabilidade do resgate da relação é ocultada pela tentativa de não se deixar levar pelo desgosto do momento: “No valía la pena amargurarse por todas las palabras no pronunciadas y por todos los sentimientos no expresados” (p. 59). Mesmo diante da resistência em reestabelecer o diálogo, Jorge ainda nutre a esperança de que “habrá otros Faulkners, se dijo. Es cuestión de excavar” (p. 59) para encontrá-los. O tempo implacável é patente, mas é preciso seguir adiante. A única alternativa do jovem estudante foi colocar o carro em funcionamento outra vez e partirem em novo silêncio em suas buscas individuais.

A mesma denúncia de constatação das impossibilidades, que subjaz no texto de Soldán, também se encontra diante da realidade de uma rua, que apesar de cheia de

transeuntes, como se vê em “O colecionador de sombras” (MELO, 2001, p.137), é percebida pelo protagonista como caminho de solitários:

Lá fora, por trás do véu da chuva, moviam-se os carros, correndo urgentes pela avenida. Indiferentes aos outros como se percorressem caminhos em faces opostas do mundo. Formigas que vão e vem sem origem nem destino. Alheias às partidas e chegadas. Importando apenas o instante do movimento. O trânsito entre um ponto e outro. Assim como a vida. (MELO, 2001, p.148)

O homem perplexo, mesmo sem levantar bandeiras de aproximações, não se deixa levar pelo desânimo da situação. Se o pós-moderno reconhece a condição solitária, também demonstra a sua inquietação com o cenário vivido. O que se retrata nos contos a respeito do sentido de que não se pode permanecer passivo frente à incomunicabilidade de uma sociedade cercada por tantos meios de acesso e mídias será a referência a viagens e a meios de deslocamento. A constante sinalização de saídas, de percursos, de caminhos, de meios de transportes compõe os argumentos narrativos dos contos. Os autores denunciam o incômodo instaurado na alma do homem através de referências a ônibus, carro, barco ou mesmo a caminhada a pé.

No trajeto da busca de enfrentar suas angústias, os homens se encontram e constroem histórias de vida da mesma forma como também desfazem relações e se esquecem uns dos outros. Sem contar com a outra vertente da modernidade que anula o sentido da percepção e em tantas ocasiões os homens se cruzam pelo caminho e passam despercebidos sem se verem, como descreve Mauro Pinheiro em “O caminhante”:

Ele parecia vir na minha direção. Parecia meu reflexo num espelho sem fim. Aquilo me deu certo ânimo para continuar andando. (...)

Não era eu. Era outra pessoa, outro homem seguindo pela estrada na direção oposta à minha. Sua expressão me pareceu pacífica. Eu fiquei feliz de ver alguém vivo novamente e sorri. (PINHEIRO, 2001, p. 202)

Mesmo reconhecendo o semelhante, a conclusão é a mesma da inevitabilidade da solidão: “- Esta estrada ainda não foi inaugurada. Ninguém pode passar por aqui. Ninguém quer. Além disso ela não leva a lugar algum.” (PINHEIRO, 2001, p. 203).

Como se vê, o importante não é o ponto de chegada, pois a estrada leva a lugar nenhum. O que vale a pena entender é a estrada em si, é o percurso por si mesmo, ou seja, o material que configura o próprio transcurso dos dias, o instante presente. A compreensão

do espaço de busca vale mais do que o ponto de chegada, uma vez que este só se concretizará em um futuro e como tal é incerto. De igual modo, o entendimento da função que tem o caminho muito mais como instrumento de respostas do que como final de trajeto está descrito em “Buenas Noches” de Ray Loriga, onde o protagonista revela saber que “todas las carreteras se parecen” (LORIGA, 1996, p. 175) e que durante suas lembranças de ser, depara-se com as mesmas situações momentâneas. Não importa para o protagonista a forma pela qual chegou aos lugares, isto não interfere no processo. O alvo de discussão é, na verdade, o acontecimento em si, o momento presente. O questionamento do homem, no conto, é o disparate entre a realidade e a criação de um entorno forjado para não se sentir magoado, entristecido ou desestimulado a prosseguir. Reiteradas vezes o personagem afirma não se lembrar das causas que o levaram a determinados lugares, pois nesses instantes sempre estava dormindo: “A veces me despierto en ciudades a las que no recuerdo haber llegado” (p.176). A constatação desse estado solitário se dá quando ao acordar entende que “la verdad es que ahora que no tengo a nadie prefiero no tener definitivamente a nadie” (p.178).

Conclui-se, então, que o homem pós-moderno enfrenta suas fraquezas e se depara com a angústia da busca como se constata na voz do narrador de “El vértigo horizontal”:

Hay gente que fornicaba hasta el agotamiento; hay gente que reza hasta disolver su soledad en ese puñado de palabras repetidas como una autohipnosis; hay gente que se somete sin ninguna defensa a los rayos catódicos hasta la más desolada tranoche. O se masturba con furia. O va cerrando bares, embruteciendo su pobre organismo con distintos licores. O se asoma a contemplar en silencio cómo sueñan sus hijos, en el dormitorio a oscuras que huele a recién bañados, a sábanas limpias con estampado de dibujos, a mañana, a día siguiente. (FORN, 1996, p 23)

5.3.3- A DIÁSPORA

Verificada a dissolução das fronteiras, ou ao menos, a percepção de que é inútil mantê-las, sob pena de ser deixado para trás (fenômeno da imposição globalizante) e detectada a conseqüência de tais circunstâncias, a busca de tentativas para minimizar os enfrentamentos dessas realidades do capitalismo tardio faz com que o homem pós-

moderno se submeta a uma espécie de manutenção de dependência como fórmula de se salvar do transcurso da história. Em outras palavras, na contemporaneidade, ainda que dissolvidas as barreiras das tensões ideológico-políticas da bipolaridade do poderio mundial, subjaz outra forma de “concepção de uma lógica dominante” (JAMESON, 2004, p. 31). No caso da América Latina, esse deslocamento do foco na “nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é a expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo” (JAMESON, 2004, p. 31).

Em determinados casos, a busca de soluções para os problemas decorrentes da desestabilização econômica pela qual passam os países, e em sentido mais restrito, os indivíduos, está determinada na mudança física do espaço onde se vive. O êxodo, voluntário ou não, das pessoas iludidas por promessas de melhores oportunidades, está patente na conquista do visto de permanência em território norte-americano. O sonho do *green card* tem levado muitos latino-americanos a investir na saída de seus lugares de origem. Esta diáspora é descrita por Stuart Hall como um fenômeno decorrente das relações sociais de poder estabelecidas na nova ordem mundial do capitalismo tardio. Segundo o pesquisador jamaicano:

A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas a cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. (HALL, 2003, p. 28)

Outro fator que se soma à necessidade ou à resolução de buscar melhores condições por parte dos latino-americanos em terras estrangeiras reside na influência do poder econômico na vida contemporânea. A oportunidade surgida na publicação de livros que inaugurou o movimento do *Boom* hispano-americano acabou por ser direcionada para o favorecimento da relação custo/benefício que o mercado editorial americano oferece nos dias atuais. Essa realidade da globalização e da lei da oferta e da procura influenciando na questão literária chega às raias de, em diversos casos, ser mais barato publicar nos Estados Unidos que em países do subcontinente. A solução, muitas vezes, é a tentativa de lançar-se no mercado através das publicações americanas.

Reside nessa esperança última da “salvação”, observada por Hall, a nova chance de restabelecimento da situação social e econômica do “exilado”. A justificativa para o

deslocamento encontra-se no fato de que o homem latino-americano, independente de seu potencial intelectual, e salvaguardadas algumas exceções, tende mais ao reconhecimento quando passa a ser subvencionado pela economia norte-americana. Claro exemplo está na proposta de autores contemplados nas antologias aqui analisadas. Muitos escritores, ainda que escrevendo em suas línguas maternas, criam textos sobre suas vivências nos Estados Unidos. Outros ainda passam a ser reconhecidos como profissionais quando são convidados a integrar algum projeto de Universidades norte-americanas para desenvolver pesquisas em torno das próprias culturas latinas.

Tal como se vê em “El continente de los elogios”, o protagonista narra a situação pela qual passam os escritores do “diminuto grupo hispanoparlantes ilustrados” (YEHYA, 2000, p 329) que vivem nos Estados Unidos. Um escritor, na apresentação de um livro de poemas de um amigo seu, dialoga com um novato recém chegado ao país. Na conversa, fica patente o reconhecimento do disparate da valorização do escritor, não pela habilidade literária que possa ter, mas sim pelas relações do poder de dominação neocolonialista que possui e que pode alavancar a carreira.

- Yo he leído sus dos libros y me gustaron mucho. Creo que lo que yo escribo está en su línea. La verdad que llegué hace poco a Nueva York y no conozco a nadie, pero quiero abrirme camino en el medio literario. (...)

- Acá no hay medio ni extremos ni mucho menos literatura. Lo que hacemos es tenernos envidia de nuestras ínfimas victorias, frustrarnos por lo mal que nos pagan nuestro trabajo, tenernos compasión porque nunca se nos ofrecerán las mismas oportunidades que a los escritores anglos y especialmente nos deleitamos contando el cuento de que nuestras revistas y libritos le interesan a alguien. (YEHYA, 2000, p 330).

A aceitação do estereótipo de que no exterior a vida é melhor do que em seu próprio país está representado no conto “Caderno de turismo” de Marcelino Freire. Em um monólogo, a narradora elenca diversas cidades do mundo e, à medida que as enumera, questiona o seu interlocutor sobre a validade de uma suposta decisão de sair da sua terra natal. O texto, apesar de narrativo, apresenta o cuidado de rimas que dão ritmo à leitura. A protagonista estabeleceu comparações entre as realidades nacional e estrangeira, na tentativa de fazer com quem o homem perceba as diferenças existentes entre permanecer ou não no Brasil:

Você não vai para a ilha de Malta, não vai. Eu não deixo. A vida da gente é aqui mesmo. Sempre foi aqui mesmo. Não nascemos no Berço da Civilização, Istambul e Capadócia.

Zé, o que deu na tua cabeça? Ora, joça! Estamos longe de Miami, homem. Acapulco e Suriname. Nosso destino é um só. A gente não tem dólar. A gente não tem cartão. Deixa de imaginação. (FREIRE, 2003, p. 183)

O elemento surpreendente do enredo encontra-se no final do conto quando o real motivo da viagem é declarado. A influência das idéias preconcebidas de que “lá fora” as coisas são melhores se revela na intenção de “Zé”, que quer enterrar seu animal de estimação em outro país: “Por que partir para a Dinamarca? Caracas? Cancún, Congo? Cachorro a gente enterra em qualquer canto. Enterra aí no quintal, Zé. E pronto” (FREIRE, 2003, p. 183).

Outra referência à manutenção do “objeto do desejo” estrangeiro, da salvação que se tornaram os Estados Unidos, por exemplo, está na apresentação da apropriação do código linguístico pelos forasteiros. O “Pequeno diccionario Spanglish ilustrado”, a princípio, tem por objetivo explicar a utilização de determinadas palavras e expressões do inglês por latino-americanos. Entretanto, outra proposta se revela no texto de Gustavo Escanlar: não só uma crítica às relações sociais estabelecidas, colonizador e colonizado, como a constatação da necessidade que o homem tem de entender que o novo “Eldorado” é uma das únicas chances de reconhecimento e sucesso.

bacunclíner (*viene de vacuum cleaner, aspiradora*). el negro carlos era dominicano y ya llevaba cuatro años en boston. en la patria de juan luis “quisiera-ser-un-pez” guerra el tipo había dejado esposa e hijo con la promesa de mandarlos buscar cuando las cosas empezaran a irle bien. (ESCANLAR, 2000, p. 37)

Ainda no mesmo texto, mais descrições das relações que se forjam entre o homem latino e a sua busca em território americano encontra-se na definição do vocábulo “broadcast”:

broudcas (*viene de broadcast, transmisión radial*). me imagino al cubano vestido de armani y gritando por las calles de boston, como loco “eliancito se queda”, pidiendo que dejen en miami al pequeno balsero, el niño gusano. me lo imagino ahora, ya con 32 años, convirtiéndose en uno de los líderes del exilio en boston, siguiendo los pasos de su padre que le dejó la posta. es cubano, pero nunca pisó cuba. es inteligente, habla dos idiomas, tiene la

cuarta parte de un hotel en varadero, socio de los gallegos (...) (ESCANLAR, 2000, p. 40).

Certamente, o homem ao se afastar de suas raízes culturais, na busca de um espaço mais amplo e de uma liberdade que ele julga ser maior em terras norte-americanas, entende não só as dimensões do sentido global da nova ordem social, como também percebe o sentimento da estranheza, pois o sacrifício de permanecer longe de sua origem tem um preço a ser pago, mas o objetivo da reestruturação financeira deve superar a dor causada. Nesse sentido, viver uma nova experiência para se resguardar de acontecimentos históricos e mesmo pessoais é outro argumento desta Geração. No texto de Jaime Baily, o personagem Felipe, peruano da capital, narra as suas aventuras amorosas com um ator conterrâneo seu, mas que por força da imagem pública não pode assumir o romance. Assim sendo, as imposições retrógradas do país provinciano fazem com que Felipe chegue à conclusão de que era melhor sair do Peru: “me harté de Lima, me fui a Miami y alquilé un depa en Key Biscayne” (BAILY, 1996, p. 229). Vivendo em terras americanas, as conseqüências da decisão são sentidas em reflexões sobre a qualidade de vida diferente que o preço da liberdade lhe impunha:

Me exigía que lo llevase a lugares tan detestables como McDonald’s y Burger King. Comía esas hamburguesas gigantescas que, si sumas todo el colesterol que te ponen encima, te quitan como dos años de vida. (p. 230)

Como afirma Stuart Hall, essa diáspora pode resolver questões momentâneas impostas pela globalização, mas faz também com que determinados aspectos culturais sejam revigorados longe da terra natal. O regresso permite não retomar a vida de onde ela ficou para trás, mas possibilita uma outra ótica atualizada de suas próprias manifestações culturais. Parece “improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações ‘globais’ e *novas* identificações ‘locais’.” (HALL, 2005, p. 78). A conclusão encontra-se na determinação de Felipe que, ao pesar os prós e contras de seu exílio, decide voltar a Lima, afinal, como ele mesmo afirma: “Me harté del calor y de los mosquitos y el aire acondicionado y las horas eternas que te pasas metido en un carro” (BAILY, 1996, p. 232). Tal constatação garante-lhe, ao menos, o conforto da cidade em que nasceu, ainda que “Lima es un sitio feo y peligroso pero al menos tiene un clima fresco.”(p. 232)

O fenômeno da diáspora impressa na Geração Latino Americana dos anos de 1990 não se limita ao deslocamento físico para que se instaure. Também o direcionamento

da atenção para as expressões culturais alheias, numa tentativa de buscar aproximações identitárias, é outra vertente ocasionada pela “homogeneização global” (HALL, 2005, p. 95). Ao se desvincular a noção de sujeito sociológico onde “a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 2005, p. 11) restrita a uma nação ou povo, a dissolução da noção de existência de mundos culturais externos permitiu o trânsito entre as próprias características identitárias e a nova perspectiva de busca de outros horizontes. O desaparecimento das fronteiras colaborou para que o sentido migratório se desse, ainda que sem se retirar da terra natal. O que aqui se chama de “diáspora ideológica” encontra eco na produção literária da Geração quando se permite a apropriação de referentes estrangeiros no cotidiano dos latino-americanos, uma vez que o homem contemporâneo sabe que a “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2005, p. 13).

Como resultado dessa “diáspora ideológica”, os contos em análise têm em seus argumentos e em suas estruturas os indícios de que

à medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2005, p. 74)

Mesmo com a ambientação no cenário local, as formas de narrar não estabelecem limites lingüísticos e nem comportamentais. Nota-se a inserção de estrangeirismos que passam a fazer parte do cotidiano: não se pede “desculpas” na língua materna mais vezes do que um “sorry” pode ser ouvido; as explicações encontradas em Simone Campos sobre a necessidade de conhecer a língua estrangeira estão em “um desses bons empregos (cushy jobs, eu sei inglês)” (CAMPOS, 2003, p. 125) ou ainda, como se comprova em “A última prof&cia” de Arnaldo Bloch, que ao mesclar os discursos, a pontuação, os caracteres das letras, demonstra a aceitação de padrões comportamentais diversos, sem que com isto se perca de vista o substrato do objetivo da sua mensagem. Segundo Bloch:

A beabase é o português, trespassado por anglais, french, italiano e espinhol, et ambém por neologilhos, trocadismos, nosentes, abreviações, transfigurações, fussions e, sobrestudo, erros, significativos ou não. (BLOCH, 2003, p. 91)

Cumprir destacar que as referências a tópicos culturais alheios são, em sua maioria, relacionados aos Estados Unidos da América tanto pela imposição inevitável do

mercado global como pelo ideal pós-moderno de que as identidades se tornaram “desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’.” (HALL, 2005, p. 75)

O novo ser humano reconhece a assimilação de referentes externos a sua própria cultura, uma vez que os fluxos globais sugerem que “Estado e sociedades ficam cada vez mais enredados em sistemas mundiais e redes de interação” (HELD & MCGREW, 2001, p. 12) e as relações sociais, políticas, históricas e artísticas se instauram pela dissolução de contornos específicos de nacionalidade. Dão eco a esta afirmação as palavras do personagem Pablo do conto “La verdad o las consecuencias”. Na narrativa, o homem, que se viu forçado a imigrar, reconhece que “los Estados Unidos le han colonizado su inconsciente” (FUGUET, 1996, p. 110).

Os encontros e desencontros culturais vividos na contemporaneidade podem ser exemplificados através do conto “A próstata em debate intercontinental” de Daniel Pellizzari. Um homem em viagem pelo Oriente Médio descreve suas aventuras junto a uma cultura diferente da sua e, ao encontrar um pergaminho doutrinário, resume em 10 tópicos a essência do comportamento pós-moderno. Fica a cargo do leitor estabelecer a relação entre o aparente paradoxo de um documento, supostamente escrito há muito tempo e transmissor de mensagens antigas, e a síntese do homem contemporâneo. Os aforismos contidos em “AS DEZ VERDADES ABSOLUTAS de acordo com a encarnação passada de EDOUARD IBN PINHEAUX AL-MORSEAU” (Anexo 3), apesar de poderem ser entendidos como atemporais, são apropriados à atual tese de que a interdependência global “está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural” (HALL, 2005, p. 74). No texto de Pellizzari, ficam patentes a relatividade de toda verdade e a interdependência entre os sistemas culturais. Ambas as afirmações destacam as marcas da contemporaneidade que desfazem fronteiras e permitem delinear o perfil do homem atual.

5.3.4 – A MÍDIA

Tomando a definição dada por Jameson para “mídia”, como sendo “uma palavra que evoca três signos relativamente distintos: o de uma modalidade artística ou forma

específica de produção estética, o da tecnologia, geralmente organizada em torno de um aparato central ou de uma máquina, e, finalmente, o de uma instituição social” (JAMESON, 2004, p. 91), é possível identificar nos contos os matizes tecnológicos que compõem o complexo sentido dos agentes midiáticos. Tanto as mudanças tecnológicas quanto a rapidez das informações, as novas perspectivas de entender o mundo e outros enfoques na compreensão do que hoje se concebe como realidade são alguns dos aspectos que delineiam o perfil das narrativas. O cenário descrito em diversos contos das antologias analisadas, não só como pano-de-fundo dos acontecimentos, mas como argumentos estruturais para as narrativas, são elementos ligados a modernas formas de atuar no mundo. Computadores, aparelhos de televisão, relacionamentos virtuais, vídeo-conferências são percebidos como a inevitável maneira de viver.

Se, por um lado, a tecnologia a serviço do homem cria facilidades, por outro, a angústia gerada por um mundo dependente de aparelhos e de novas perspectivas de construção dos relacionamentos humanos fomenta um questionamento central da contemporaneidade: Estamos diante de um novo tipo de sociedade estruturada nas relações de consumo, onde o poderio de compra rege gastos, dita normas, classifica pessoas?

A resposta à indagação está na angústia do homem ao se deparar com sua condição inevitável de estar inserido neste mundo de consumo voraz. O comportamento está a serviço da tecnologia e lutar contra isso é isolar-se; tomar qualquer atitude para desassociar sua identidade à da “modernidade” é correr o risco do desaparecimento. Tal conclusão está expressa nas conjecturas do personagem de “Jornal do Caos”, de Ronaldo Bressane. O jornalista, diante de sensações desconstruídas toma decisões extremas:

me impedi de saber o que acontece, ou melhor: editei eu mesmo meu caos particular [não será deus o grande editor?]. pra isso, desliguei o celular, cortei a linha telefônica, o interfone, a conexão com a internet, a tv a cabo, dispensei a empregada, a assinatura do jornal, das revistas semanais, das mensais, das importadas, e no fim paguei pra o porteiro jogar no lixo a correspondência – a não ser um único envelope diário, onde tem um clipping elaborado por cinco infotraficantes de confiança. (BRESSANE, 2003, p. 97)

O estado atordoado que os elementos da modernidade provocam no personagem revela, diante da impossibilidade de “desligar-se” do mundo, que não há como escapar das solicitações atuais. E não são só as pressões externas que colaboram com a angústia. Também a necessidade de cumprir com as exigências da vida cobra dele a manutenção de

padrões de comportamento e determina o que comprar, vestir e como atuar. A velocidade dessas exigências está explicitada no recurso estilístico usado por Bressane. O protagonista, ao aceitar a condição de seguir atendendo às solicitações do mundo, discorre sobre uma série de componentes contemporâneos do seu entorno e no texto não há pontuação.

As vozes outra vez na minha cabeça me locutando flashes de notícias sobre homicídios Oscar Nobel gols maracutaias desastres de trem na Índia DJs do momento crises cambiais conjugais no trono inglês, tantas coisas que eu precisava saber e passar adiante...(BRESSANE, 2003, p. 100)

Essas são as marcas temáticas e formais da Geração frente à tecnologia. Descrevê-las não significa revelar novidades e sim dar ao homem a oportunidade de se deparar com o inevitável: o mundo de hoje! A aquisição de objetos e a inserção no mundo midiático se expressam tanto na utilização de outros elementos para além da palavra nos textos, como a mudança do tipo de letra, a colocação de fotos em meio a narração, o alinhamento diferente entre os parágrafos etc., como pela denúncia da importância dada ao poder aquisitivo em detrimento da qualidade. O que vale não é a durabilidade, o centro da questão é a possibilidade de mostrar aos demais o que se tem. Seja como for, constata-se que o “transitório” é a tônica do conceito de pós-moderno. Ao desvanecer o sentido de solidez, tudo o mais se torna efêmero. Ou como afirma Jameson, “o pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo” (JAMESON, 2004, p.14). A dificuldade de permanência ou resistência de objetos, programas e sentimentos comprime o homem e lança-o na tarefa de suprir suas necessidades constantemente. O ser humano é massacrado por produtos de qualidade duvidosa e de uso limitado muitas vezes. Gera-se um conceito de consumo ou aquisição firmado pelo escasso tempo de duração. Nada escapa aos efeitos corrosivos do capitalismo. Nem mesmo o critério para se publicar um livro foge a certas restrições. Esta assertiva está explicitada nas palavras dos escritores responsáveis pelos prólogos das antologias estudadas. Há uma preocupação de justificar as escolhas de autores inéditos ou com pequena produção editada, ainda que se saiba do risco do mercado editorial: “afinal pouco se vendeu dos livros destes jovens autores” (OLIVEIRA, 2001, p. 8).

Cumprе ressaltar que o desenvolvimento de técnicas modernas que visam facilitar a vida do homem não é uma exclusividade da Pós-modernidade. Sempre foram

motivo de inquietação a invenção de objetos e a descoberta de processos que pudessem ajudar os seres humanos no seu cotidiano. Tal consciência não foge à análise de Jameson ao descrever a função contemporânea da tecnologia para a consubstanciação do período pós-moderno. Segundo o pesquisador,

nossa tecnologia não está representada pela turbina, ou pelos silos ou chaminés de fábrica de Sheeler, nem mesmo pela elaboração barroca das tubulações e das esteiras transportadoras, ou mesmo pelo perfil aerodinâmico dos trens (JAMESON, 2004, p. 63).

O que hoje se delinea como complexo tecnológico extrapola a invenção de aparelhos. Até então, a questão era simplesmente a de permitir que o mundo se adaptasse a um novo produto ou maquinária surgidos como “modernos” e logo, ao serem inseridos no cotidiano, passavam a figurar como corriqueiros. Esta representação figurativa dos avanços tecnológicos está contida no período pós-moderno, mas implica em algo mais profundo, em termos de entendimento das conseqüências advindas das ferramentas utilizadas pelos seres humanos. É o que Jameson chama de “tecnologia da produção e reprodução do simulacro” (JAMESON, 2004, p. 63) que constrói uma realidade ciente de que o cerne da questão não é o fato de ser “original” ou inédito, mas sim construir o novo a partir do já existente, dando-lhe uma “roupagem moderna”. A mídia, na visão contemporânea, cumpre este papel do aproveitamento do que já se tem estabelecido e o reconfigura. Ela se vale da noção fragmentada dos elementos da vida para representar o resultado desse serviço e tem como resultado a definição jamesoniana da “lógica do pós-modernismo”:

Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos dos textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada de pedaços de outros textos. (JAMESON, 2004, p. 118)

Neste viés, um exemplo de que as relações sociais estão desgastadas e se encontram desprovidas do sentido de “originalidade” está no conto “Xerox Man” (STAVANS, 2000, p. 305). O texto evoca, desde o título, a expectativa na interpretação da influência que a tecnologia exerce sobre a vida do ser humano. O protagonista é assolado pela curiosidade ao encontrar, em uma loja de fotocopiadoras, um personagem enigmático de nome Reuben Staflovich, que será alvo mais adiante de um escândalo policial. O que

chama a atenção é o fato de Staflovich reiteradas vezes estar na loja para fotocopiar com extrema meticulosidade um grande volume de livros antigos e sempre descartar ao acaso uma página do trabalho. O dono da “Foxy Copies” tem por *hobby* colecionar as folhas dos clientes que são deixadas em sua loja. Obviamente, ele havia guardado as folhas do estranho e silencioso Staflovich. Ao conseguir travar contato com o senhor das fotocópias de publicações antigas, o protagonista passa a conhecer a visão de mundo que aquele homem tem. Em um diálogo, na plataforma da estação de metrô, Staflovich resume os seus pensamentos a respeito da vida: “Algo así como que el mundo en que vivimos – o más bien, en el que se nos ha obligado a vivir – es una copia Xerox de un original. Nada en él es auténtico, todo es copia de una copia.” (p. 310).

Demonstra-se, assim, um mundo onde a autenticidade é questionada, onde falsificações baratas tentam ocupar o espaço dos produtos originais, onde a tecnologia está a serviço da reprodução de imagens “quase” idênticas. Ainda nas palavras de Staflovich: “Las réplicas son un único objeto de adoración.” (p. 312). Essa indústria permite a muitas categorias sociais uma ilusória idéia de ascensão. Mais uma vez, serão os Estados Unidos, não a justificativa, mas a possibilidade de se alimentar este perfil contemporâneo. As invenções e os incrementos tecnológicos encontram nas terras norte-americanas o local de permissão para que a liberdade na falta de originalidade não seja julgada como errônea. Referindo-se a Nova York, Reuben Staflovich justifica:

Siempre pensé que esta ciudad era la más cercana a Dios, no porque fuese más auténtica – que obviamente no es –, sino porque ninguna metrópoli del mundo se le acerca siquiera en la cantidad de fotocopiado que se hace normalmente. En Manhattan se hacen millones y millones de copias diariamente. Pero todo lo demás – arquitectura, las artes, la literatura – es también una imitación, si bien una imitación disimulada. (p. 313)

Outra vertente de denúncia decorrente da convivência do homem com os modernos instrumentos da tecnologia está em cenários de narrativas onde a agilidade do cotidiano pode encobrir o afastamento das relações humanas. O conto “No te pongas sentimental” (BLOCH, 2003, p. 72) descreve as conversas entre os funcionários de uma mesma firma que, ao invés de falarem diretamente uns com os outros, utilizam do meio eletrônico de comunicação. Inclusive ultrapassando o estritamente profissional buscam outras aproximações menos técnicas:

De: Jorg / Para: Flor@com

Desculpe escrever assim, mas descobri seu e-mail residencial quase por acaso, anotado num papel caído da sua mesa. Se quiser, o papel está comigo, não preciso mais dele, o e-mail já está registrado na minha memória pessoal, na minha cabeça, no meu coração. (BLOCH, 2003, p. 72)

A tentativa de estabelecer um possível relacionamento se esclarece da mesma forma indireta de contato. “flor@com” ao responder a mensagem deixa claro o seu limite em relação ao pretense “novo” amigo, amante ou outra conotação qualquer que “Jorg” quisesse dar.

De flor@com / Para: Jorg
 Demorei pra responder, ms aí vai: não tem nada a ver, ok? Olha só, colega, comigo, bateu valeu.
 De Jorg / Para: flor@com
 Não sei. Não sei, não sei mais falar, não sei mais escrever, só sei você.
 De flor@com / Para: Jorg
 Sai desse mundo, meu caro. (BLOCH, 2003, p. 75)

O homem contemporâneo se vê engolfado pela tecnologia que rege a sua vida. A dificuldade de enfrentar as questões pessoais, como assinalada no conto de Arnaldo Bloch, também está presente na forma de se manter atrelado ao mundo virtual como no conto “Campo minado” de Simone Campos. Um casal identificado somente como “ele” e “ela” trava um diálogo em que o jovem convida a mulher para sair mas ela recusa pois está entretida com um *game*. Se a conversa gira em torno dos malefícios ocasionados pela impossibilidade de se livrar da fixação em jogos eletrônicos, também está implícita a noção de que a “modernidade” – classificada por Jameson como “paranóia high-tech” (JAMESON, 2004, p. 64) – traz seqüelas nos relacionamentos humanos. A explicação se dá no devaneio, quase como um monólogo reflexivo, em que “ela” tenta justificar a sua obsessão:

- Quer saber porque cento e oitenta minas? É o nível de dificuldade da minha vida. Pronto, falei. É difícil. Você fica aí curtindo sua tristessezinha de merda, enquanto fico aqui, com um grande monólogo num clique de mouse, e sentindo que fodi com tudo! Eu fodi com tudo de verdade, você já teve alguma vez essa sensação? (CAMPOS, 2003, p.128)

O chamamento para reconhecer a dificuldade que se impõe na vida também está presente no cotidiano da personagem “La Loca” de Ángel Lozada. Não só o epíteto já a

afasta da convivência social como também o seu comportamento voluntário de isolamento corrobora com a visão da solidão contemporânea e será a conexão com a rede mundial de computação a única janela de comunicação e entretenimento:

An Internet Abuser, la Loca se las pasaba chateando to el día, escribiendo e-mails, contestando personals y mandando fotos. Browseando las horas muertas sin decir esta boca mía, hasta que le dolieran los huesos, y esperando a que uno de sus dates potenciales se metiera en la red y apareciera blinkeando en el buddy list para empezar a IM con ellos. (LOZADA, 2000, p. 353)

No conto, a narradora alterna a descrição do seu ritmo de vida, ora em primeira pessoa, ora em terceira, demonstrando, assim, a dificuldade que o homem tem de ver a si mesmo. Sua rotina, seus medos e, principalmente, a forma de só conseguir viver aliada aos ícones da tecnologia e massificação compõem o argumento da narrativa. A instabilidade passa a ser o foco do conto não só por toda a série de alternâncias comportamentais – mudança de religião por diversas vezes, de emprego, de moradia –, como também pela indefinição sexual. Na verdade, Olga Tañón é um travesti que esconde do “mundo” sua condição, mas não consegue viver de outra forma.

Y es por esta misma razón que te estoy contando las cosas de esta manera: Han puesto sueños negros en mi almohada... Malditas esas manos, que siembran tanto daño, que niegan la ilusión de un solo tajo... Pero ignoran quien soy yo cuando me enfado. Y QUE NO PODRÁN CONMIGO. (LOZADA, 2000, p. 364)

Em resumo, a mídia, compreendida através dos três signos apontados por Jameson como definidores do conceito – o da modalidade artística, o da tecnologia e o da instituição social (JAMESON, 2004, p. 91) – é objeto de referência na maioria dos textos da Geração. Além de expressar as conseqüências advindas da dependência do homem contemporâneo a tudo o que envolve tecnologia, a semântica do universo midiático permeia a construção das narrativas sem que ao menos seja o argumento do texto.

As referências a programas de televisão, como MTV, a relação entre o cinema e as modernas formas de expressar a arte, os encontros em restaurantes de *fast food*, os aparelhos eletrônicos que prometem facilidades e economia de tempo conformam uma sociedade “hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação” (JAMESON,

2004, p. 64). O poder exercido pela mídia está de forma tão arraigada ao cotidiano do homem que, mesmo sem a intenção de refletir sobre tais questões, os contos da Geração Latino Americana do final do século XX não deixam escapar as imagens reveladoras da convivência inevitável deste produto do capitalismo tardio.

6 – CONCLUSÃO

A geração dos novos e novíssimos autores parece disposta a marcar seu próprio espaço. Inevitavelmente, apontam para uma relação diferente com a realidade e com as formas de que dispõe o autor para falar do espaço e tempo que lhes são contemporâneos. (RESENDE, 2005, p. 8)

Muito se debate sobre os problemas que envolvem a conceituação de “América Latina”. Questões apresentadas por teóricos como Eduardo Coutinho, Néstor Canclini, Ana Pizarro, entre outros, construíram a base desta tese para possibilitar a avaliação da existência de uma Geração Latino-americana de escritores no final do século XX, ao invés de separar em dois grandes blocos do subcontinente, tomando como referência somente questões lingüísticas. Diante da necessidade de se definir quais são os elementos que descrevem a contemporaneidade, o marco inicial para as elucidações foi o estudo do que vem a ser a Pós-modernidade, à luz da teoria de Fredric Jameson. A principal meta era comprovar, tomando como referência o delineamento de um mundo global, a coincidência temática e formal de escritores do Brasil e dos países da América Hispânica. Em outras palavras, a proposta era, ao estudar as características da Pós-modernidade, desfazer a idéia de que por se tratarem de dois idiomas diferentes, não seria possível estabelecer características comuns para ambas as realidades.

Assim sendo, a localização dos agentes que envolvem a noção de América Latina, seja por questões identitárias, econômicas, políticas e mesmo artísticas, era necessária para se compor um quadro literário no subcontinente, sobretudo ao longo do século XX até chegar aos anos posteriores a 1970. Cumpre salientar que ao se referir a períodos literários, não se poderia fugir ao levantamento dos tópicos definidores de momentos tais como Modernismo hispano-americano, Modernismo brasileiro, *Boom* e *Pós-boom* hispano-americano e seus correlatos temporais no Brasil. Por esta razão, os

capítulos que discutem os conceitos formam a base para as análises das antologias selecionadas.

Apresentadas as questões, o passo seguinte foi o de definir o *corpus*:

O estudo dos contos de quatro antologias, duas em língua espanhola (*McOndo* e *Se habla español*) e duas outras em português (*Geração 90. Manuscritos de computador* e *Geração 90. Os transgressores*), permitiu detectar características pós-modernas convergentes na América Latina, a partir da referência a quatro aspectos relevantes da teoria jamesoniana sobre o capitalismo tardio.

O primeiro definiu o apagamento das fronteiras tanto no que diz respeito a localizações geográficas, quanto na questão do desaparecimento dos contornos das características humanas. Junto a seu tempo atual, o homem se sente perdido, sem rosto, mais um entre muitos e, para minimizar a sua angústia, está sempre em deslocamento a fim de tentar procurar quem é.

A solidão, segundo aspecto pós-moderno, expressa a detecção do mundo e a perda de seus contornos: o estado solitário no qual o homem se encontra. Um ser social, por dever de convivência, mas um homem atormentado pela incapacidade de interagir em plenitude. A utilização de dois vocábulos nos textos – “solidão” e “silêncio” – foi tão recorrente que é possível estabelecer a temática como uma das características mais marcantes da contemporaneidade.

A terceira parte da caracterização das análises encontra respaldo na visão diaspórica do homem atual que, diante de um mundo que apaga limites físicos e pessoais e impõe comportamentos baseados em aquisições materiais, deve buscar soluções que minimizem seus problemas. Aliado à necessidade de melhorar suas condições de vida, o “bombardeio” das informações, na velocidade da tecnologia, constrói uma imagem de concorrência. A consequência está no fenômeno do exílio como forma de solucionar as questões. Assim, uma das temáticas que definem o pós-moderno é a teoria da diáspora apresentada por Stuart Hall.

No estudo dos contos foi possível não só perceber a ótica da migração do homem latino-americano, principalmente para os Estados Unidos da América, como também outra espécie de exílio mais ideológico, que se caracteriza pela apropriação de formas de viver, uso de vocabulário e modos de pensar ainda que permanecendo em seu país de origem.

A última vertente de apoio à leitura das antologias encontra-se na concepção de um mundo ligado às diferentes formas midiáticas que se encontram à disposição do

homem. Na atualidade, não se concebe o mundo sem a inserção desses elementos como ferramentas de comodidade, economia de tempo e ascensão social. As relações interpessoais e profissionais estão baseadas no domínio das diferentes linguagens e dos avanços da tecnologia. A convivência com o mundo “*high tech*” é inquestionável e resistir a ela é correr o risco de ser abandonado. Nota-se então que, tanto como seleção de temas, como a utilização destes sinais contemporâneos, a tecnologia serve de base para as narrativas.

A partir dos estudos empreendidos por André Trouche e Donald Shaw sobre o *Pós-boom* foi possível verificar que a América Latina vive uma época de “amadurecimento” de sua produção literária. Não se trata de uma Geração posterior ao *Pós-boom* hispano-americano. O que se ressalta, segundo as análises discutidas na tese, é a amplitude que o conceito sobre o Pós-modernismo tem a ponto de englobar o *Pós-boom* e a literatura brasileira no mesmo período. Assegura-se que os escritores latino-americanos do final do século XX compartilham de características convergentes no tocante ao momento artístico atual.

Cumprir destacar, ainda, que o que permitiu estabelecer uma aproximação entre a produção literária brasileira e a hispano-americana foi a possibilidade da aplicação da teoria jamesoniana da terceira fase do capitalismo no *corpus* selecionado. Ao reconhecer que os limites geográficos não são um empecilho para o diálogo, os contos apresentam uma similaridade entre si tanto no que tange aos referentes temáticos como nas estruturas formais utilizadas. Independente do idioma, o enfoque na maneira de narrar os acontecimentos cotidianos e ordinários não se distancia e revela uma coincidência capaz de permitir afirmar que há uma Geração literária Latino-americana pós-moderna.

Com o objetivo de caracterizar o período em tela, foram salientados os pontos de contato entre os escritores brasileiros e hispano-americanos, tais como a época em que começam a produzir e a divulgar seus textos; as suas formações intelectuais, morais e acadêmicas – a maioria nascidos na década de 1960 sob a influência da televisão – e o foco temático que permeia os argumentos de seus contos, respaldado pela linguagem midiática e nas bases que caracterizam o capitalismo, segundo definição de Fredric Jameson.

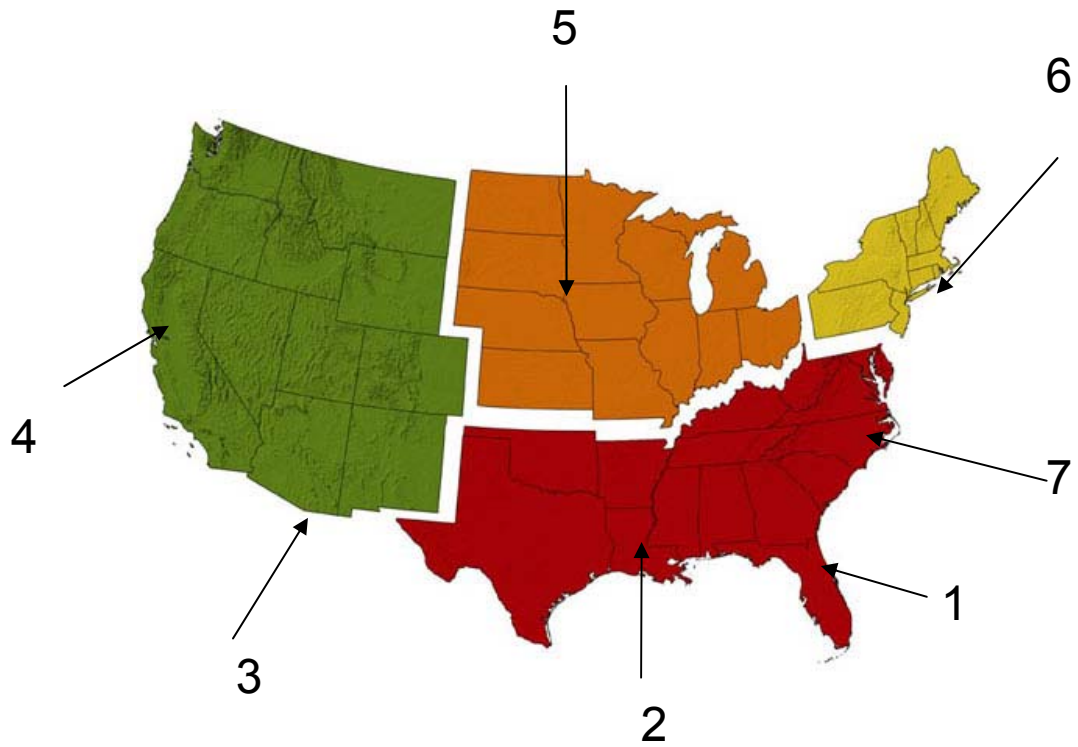
Apontadas as questões de convergência entre as duas realidades literárias, apresenta-se como síntese a necessidade de se estabelecer como critério de análises,

posterior a esta tese, um estudo que integre a América Latina como um todo, respeitadas, obviamente, as peculiaridades culturais.

A sugestão para nomear esta Geração de escritores exclui uma nomenclatura composta pelo prefixo “pós” uma vez que o uso excessivo de vocábulos “pós-algo” tornou a sua significação pouco diferenciadora de outros momentos e deixou a idéia de dever estar sempre atrelados a antecedentes. Além desses motivos, outro que corrobora para que não seja levada a diante a construção de uma referência literária a partir da derivação prefixal encontra-se no fato de que até então não houve uma proposta de um nome que abrangesse em um único período literário as duas realidades lingüísticas do subcontinente americano a ponto de justificar um movimento “Pós”. Para solucionar a necessidade de referir-se à Geração, uma vez apresentados os argumentos que inviabilizam uma identificação precedida pelo prefixo “pós”, observa-se como oportuna a adoção do termo utilizado por Nelson de Oliveira em suas antologias por ser abrangente, tanto pela questão temporal, como pela possibilidade de verificar características formais e expressivas similares entre o Brasil e os países da América Hispânica, sem o comprometimento de estabelecer relações anteriores entre os períodos. Assim sendo, este tese chega à conclusão de que é pertinente adotar-se a nomenclatura de “Geração 90” para o conjunto de contistas integrantes da América Latina.

ANEXO 1

Mapa dos Estados Unidos da América



- 1 – Welcome to Miami
- 2 – Southern Comfort
- 3 – South by Southwest
- 4 – California Dreamin'
- 5 – Central Standard Time
- 6 – Look Eastward, Angel
- 7 – New York, New York

NAVÉGUS

Nº 2
ANO I
NOVEMBRO
1979

Literatura

GERAÇÃO MIMEÓGRAFO

A geração mimeógrafo surgiu como uma opção, dentro dos 3 grandes blocos de poesia de vanguarda no início dos anos 70; a geração mimeógrafo surgiu como os "não-alinhados", só escrever não basta. Escrever é a ponta do iceberg, "um poeta não se faz com versos" dizia Torquato Neto. A atitude do poeta como parte do poema, atitude ética X atitude estética. Pinta aí uma ligação afetiva muito grande, o poeta imprime e monta seu livrinho, um pedaço dele tá dentro de cada livrinho, a presença física do poeta é exigida para que o seu livrinho circule. Essa é prova de fogo de nossa geração. É a nossa fase heróica. Pode pertencer à geração mimeógrafo um poeta que sempre imprimiu seus livrinhos em off-set, xerox, fotocópia. Geração mimeógrafo é antes de mais nada, uma atitude. Fazemos parte da geração do atalho, vamos pelo desvio e burlamos todo o esquema editorial montado em cima do livro. Quando se edita um livro em mimeógrafo o autor tem condições de manter seu trabalho vivo, pois pode modificar seu livro a cada edição. Um livro sempre aberto, sempre inacabado. Quando o poeta vende seus livrinhos por aí, encurta-se para zero a distância entre poeta e público, entre a poesia e a vida. Existe um certo preconceito contra o mimeógrafo. Livro mimeografado não tem "status" de livro. Os poetas da geração mimeógrafo ao assumirem a produção gráfica do seu trabalho estão também levando o ato de fazer poesia às últimas consequências. Esse tempo em que o poeta vende seus livrinhos em bares, portas de teatro, como já disse, é a sua fase heróica, em que o poeta leva muita porrada, mas que deixa saudades, podes crer.

os três grandes blocos: *Nicolas Behr*

poesia concreta, poesia
praxis e poema processo

ANEXO 3

AS DEZ VERDADES ABSOLUTAS de acordo com a encarnação passada de EDOUARD IBN PINHEAUX AL-MORSEAU

1. Nenhum sistema é completo, pois não é possível explicá-lo completamente partindo dele mesmo.
2. Não existe nenhuma verdade. Esta afirmação é falsa. Paradoxos transcendem paradoxos.
3. Todos os conceitos são válidos (apenas e somente) dentro de seus sistemas de crenças. Um sistema de crenças é um conjunto de conceitos que se completam ou se justificam.
4. Todos os critérios, julgamentos, arbitrariedades e morais são baseados em sistemas de crenças específicos, e portanto são circunstanciais e não universais.
5. Abandonar quaisquer sistemas de crenças, embora desejável, é impossível. O livre-arbítrio é paradoxal. O poder verdadeiro vem da liberdade relativa que o indivíduo obtém dentro de seu ambiente.
6. Cada elemento – da partícula à galáxia, passando pelos homens – carrega sua peculiaridade intransferível.
7. A consciência é o foco da atenção. “Ampliar” a consciência é alterar este foco. Graus podem ser assinalados, e esses níveis podem ser descritos por sistemas de crenças. Existem técnicas para alterar este foco.
8. Nenhuma ação é ilícita, porém todo ato tem seu momento ideal. A consciência estando capaz de transitar por diversos focos, experimentando realidades, pode determinar que ato e que momento devem ser utilizados no sacramento da interação com o mundo.
9. Já existem algumas pessoas ou seres que alcançaram esses estados e estabeleceram uma rede de símbolos para indicar o caminho. Não faz sentido falar qualquer coisa sobre essas pessoas, visto que estão além do tempo e do espaço e com certeza além dos conceitos usados pelos homens. Essas pessoas não precisam ser identificadas ou rotuladas – devemos prestar atenção somente aos sinais que deixaram.
10. O mundo é cheio de detalhes que nos passam despercebidos, mas nem por isso ficamos irritados com nossa falta de atenção. A Grande Obra é realizada fora do mundo das imagens, símbolos e categorias – ela se faz no “vazio”, o mundo real.

(PELLIZZARI, 2003, p. 281)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DOS CONTOS POR ANTOLOGIA:

1. McOndo, 1996.

| | | |
|---|----------------------------------|-----|
| FORN, Juan | El vértigo horizontal | 23 |
| FRESÁN, Rodrigo | Señales captadas en el corazón | 33 |
| REJTMAN, Martin | Mi estado físico | 61 |
| PAZ SOLDÁN, Edmundo | Amor a la distancia | 73 |
| GAMBOA, Santiago | La vida está llena de cosas así | 81 |
| SOTO, Rodrigo | Sólo hablamos de la lluvia | 93 |
| FUGUET, Alberto | La verdad o las consecuencias | 109 |
| GÓMEZ, Sergio | Extrañas costumbres orales | 133 |
| VALENCIA, Leonardo | Pulsión | 155 |
| CASARIEGO, Martín | He conocido a mucha gente | 169 |
| LORIGA, Ray | Buenas noches | 175 |
| MAÑAS, José Ángel y DOMINGUEZ, Antonio | Peter Pan W.C. | 181 |
| SOLER, Jordi | La mujer químicamente compatible | 195 |
| TOSCANA, David | La noche de una vida difícil | 201 |
| YEHYA, Naief | La gente de látex | 215 |
| BAILY, Jaime | Extrañando a Diego | 223 |
| ESCANLAR, Gustavo | Gritos y susurros | 241 |

2. *Se habla español. Voces latinas en USA*, 2000.

| | | |
|--------------------------------|---|-----|
| MENÉNDEZ, Ronaldo | Las palmeras detrás | 25 |
| ESCANLAR, Gustavo | Pequeño diccionario Spanglish ilustrado | 35 |
| PAZ SOLDÁN, Edmundo | Faulkner | 53 |
| BELLATÍN, Mario | Flores | 61 |
| GALARZA, Sergio | Todas las mujeres son galgos | 69 |
| VAQUERA-VÁZQUEZ, Santiago | Esperando en el Lost and Found | 79 |
| COSTAMAGNA, Alejandra | Santa Fe | 89 |
| MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio | Nostalgia de la bomba | 95 |
| CONDE, Rosina | El silbido | 103 |
| FUGUET, Alberto | Más estrellas que en el cielo | 111 |
| THAYS, Ivan | Nosotros hubiéramos querido que ella fuera eterna | 123 |
| PADILLA, Ignacio | Desiertos tan amargos | 135 |
| BRESCIA, Pablo | La manera correcta de citar | 141 |
| REJTMAN, Martin | El pasado | 151 |
| ARMIJO, Ricardo | Chichicastenango Supermarket | 161 |
| PINA, Francisco | Seven veces siete | 169 |
| SEPÚLVEDA, Alfredo | Ángel de la guarda | 177 |
| VILLANUEVA CHANG, Julio | We're not in Kansas Anymore | 189 |
| SANTAJULIANA, Celso | American Dream | 201 |
| VOLPI, Jorge | Teoría de juegos | 213 |
| DIAZ, Junot | Instrucciones para citas con trigueñas, | 229 |

| | | |
|------------------------------|-------------------------------------|-----|
| | negras, brancas ou mulatas | |
| ENRIGUE, Álvaro | Ultraje | 237 |
| CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo | “Estoy rezando por tu salvación” | 249 |
| SOLDER, Jordi | El intérprete | 257 |
| PATERNOSTRO, Silvana | Northern Ladies | 267 |
| QUIÑÓNEZ, Ernesto | El niño blanco | 281 |
| FRANCO RAMOS, Jorge | Micos en el polo | 291 |
| SANTOS-FEBRES, Mayra | Tren | 299 |
| STAVANS, Ilan | Xerox Man | 305 |
| CARVALHO, Homero | Náufrago | 315 |
| QUESADA, Roberto | El hombre en el hombro de la hembra | 319 |
| YEHYA, Naief | El continente de los elogios | 327 |
| MERUANE, Lina | Tijeretazos | 337 |
| REY ROSA, Rodrigo | La niña que no tuve | 345 |
| LOZADA, Ángel | No quiero quedarme sola y vacía | 351 |
| BRASCHI, Giannina | Blow Up | 365 |

3. Geração 90: manuscritos de computador, 2001.

| | | |
|--------------------|---|-----|
| AQUINO, Marçal | Epitáfio | 17 |
| | Dia dos namorados | 18 |
| | Rancor | 20 |
| | Monk | 22 |
| | Carta | 24 |
| | Epígrafe | 28 |
| BARBOSA, Amílcar | Teatro de bonecos | 32 |
| Bettega | | |
| BONASSI, Fernando | Violência e Paixão | 43 |
| CARRASCOZA, João | Travessia | 55 |
| | Duas tardes | 62 |
| FANTINI, Sérgio | Suíte bar | 73 |
| FIGUEIREDO, Rubens | Céu negro | 87 |
| FREIRE, Marcelino | Purpurina cega | 105 |
| | Linha do tiro | 110 |
| | A ponte, o horizonte | 113 |
| MARTINS, Altair | Sol na chuva à noite | 119 |
| MELO, João Batista | O colecionador de sombras | 137 |
| MIRISOLA, Marcelo | A mulher de trinta e oito | 151 |
| | Tigelão de açaí | 155 |
| | Malamud | 158 |
| MOSCOVICH, Cíntia | Os laços e os nós, os brancos e os azuis | 165 |
| | <i>Fantasia-improviso</i> | 172 |
| PIEIRO, Jorge | Janela | 185 |
| | O mágico | 188 |
| | Não deveria manchar de sangue esta página | 188 |
| | Noite manchada com nanquim | 190 |
| | Tiara de algodão | 191 |
| | Luto anônimo | 192 |

| | | |
|------------------|---------------------------------|-----|
| | Borboleta | 193 |
| | Sem título | 194 |
| | Gêiser | 194 |
| | Encanto | 195 |
| PINHEIRO, Mauro | A primeira semana depois do fim | 199 |
| | O caminhante | 201 |
| | Carla | 204 |
| RIBEIRO, Carlos | Imagens urbanas | 211 |
| RUFFATO, Luiz | O ataque | 225 |
| SALGUEIRO, Pedro | Autobiografia com giz | 241 |
| | Abismo | 242 |
| | Quase noite | 244 |
| | A profecia | 245 |
| | Madrugada | 247 |
| | O jogo de damas | 248 |
| | Acontecimento | 250 |
| VOLPATO, Cadão | Azul real lavável | 255 |
| | O carimbo de uma coisa livre | 257 |
| | Irene Fumetti | 258 |
| | O maiô de freira | 259 |
| | O baile dos tímidos | 261 |

4. Geração 90: os transgressores, 2003.

| | | |
|-------------------|--|-----|
| ASSUNÇÃO, Ademir | Aristóteles enforcado na hora do <i>rush</i> | 19 |
| | O dia está fechado, mister f. | 26 |
| AUGUSTO, Edyr | Oi | 36 |
| | Fala | 39 |
| | Sabrina | 44 |
| | Sujou | 49 |
| | Trabalho | 52 |
| BLOCH, Arnaldo | O tubista magro | 59 |
| | Olhos de catarata | 65 |
| | Aceitar é gostar | 70 |
| | No te pongas sentimental | 72 |
| | Calvino e Coelho | 77 |
| | Joan | 79 |
| | A última profecia | 91 |
| BRESSANE, Ronaldo | Jornal do caos | 97 |
| CAMPOS, Simone | Tort | 119 |
| | Sonho lúcido | 121 |
| | Frades | 122 |
| | Peça publicitária | 124 |
| | A cabine | 125 |
| | Campo minado | 127 |
| COLLIN, Luci | ?Escaleno | 131 |
| | Kozmic blues | 135 |
| | Minhas férias | 136 |
| | Noir | 140 |

| | | |
|----------------------|---|-----|
| | Ruídos | 143 |
| | Secular | 145 |
| | Visionário | 146 |
| FAWCETT, Fausto | O pacificador | 153 |
| FREIRE, Marcelino | Vê cada um um cadáver (4 contos funerais e 1 de amor) | 181 |
| | Tá morto, é? | 181 |
| | Caderno de turismo | 182 |
| | Maracabul | 184 |
| | Após as mortes | 185 |
| | Viver | 188 |
| GALPERIN, Claudio | Mães | 193 |
| | Justiça | 195 |
| | Legítima defesa | 200 |
| | Cássia dos coqueiros | 203 |
| LEITE, Ivana Arruda | Princípios elementares para uma nova classificação dos tipos humanos | 209 |
| MARTINS, Altair | Sapatos brancos | 237 |
| | Segredo | 241 |
| MIRISOLA, Marcelo | Rio pantográfico | 249 |
| PELLIZZARI, Daniel | Néquem | 263 |
| | Diotima | 265 |
| | Ontologia do saco cheio | 270 |
| | Tanso | 270 |
| | Julia Pastrana | 275 |
| | A próstata em debate intercontinental | 277 |
| PIEIRO, Jorge | Caderno das falsas hostilidades | 285 |
| SANT'ANNA, André | Deus é bom nº 6 | 303 |
| | Rush | 314 |
| TERRON, Joca Reiners | Gordas levitando | 321 |
| | Monsieur Xavier no Cabaret Voltaire | 328 |

REFERÊNCIAS:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Globalização e identidade: a bacia cultural ibero-africana. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (org). *Literaturas em movimento*. São Paulo: Via Atlântica, 2003.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ASENSI, Manuel (org). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros, 1990.

BARCELLOS, Paula. *Blogueiros na berlinda*. Jornal do Brasil On Line. Rio de Janeiro, 26 nov. 2004. Disponível em: <http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2004/11/26/joride20041126005.html>. Acesso em 22/07/07.

BAUMAN, Zygmunt: *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1999.

BEHAR, Lisa Block de. A invenção teórica do discurso crítico latino-americano. In: MARQUES, R & BITTENCOURT, G. N. (org). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

BITTENCOURT, Gilda Neves. O conto latino-americano: confronto de imaginário. In: MARQUES, Reinaldo & BITTENCOURT, Gilda Neves (org). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

BOFF, Leonardo. *O despertar da águia*. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol IV. Barcelona: EMECÉ, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOYD, Willian. *Larga vida al cuento*. Disponível em: www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/boyd. Acesso em 12/05/07.

CÂNDIDO, Antonio. Exposición de Antonio Cândido. In.: PIZARRO, Ana (org.) *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

CARVALHO, Katia Raquel D'Errico de. *ORTESE: um ponto de tensão entre exílio e esperança na busca da utopia concreta*. Rio de Janeiro, 2004. 143p. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Departamento de Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CASTRO, Antonio Manuel. A natureza do fenômeno literário. In: SAMUEL, Rogel (org.) *Manual de teoria literária*. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

CASULLO, Nicolás (compilación y prólogo). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.

CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (org). *Literaturas em movimento. Hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Are & Ciência, 2003.

CHEVITARESE, L. As “razões” da pós-modernidade. In: *Análogos. Anais da I SAF-PUC*, Rio de Janeiro: Brooklink, 2001

CHIAMPI, Irleamar. *O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massa*. In.: Revista brasileira de literatura comparada. Nr 3. Rio de Janeiro: Abralic, 1991.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Loyola: São Paulo, 1989.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTO. José Geraldo. *Antonio Candido fala sobre suas obras e a relação com outros escritores*. Folha de São Paulo, São Paulo, 28/ mai/2002. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u24280.shtml>. Acesso em 23/07/07.

COUTINHO. Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

COUTINHO, Eduardo (org). *A unidade diversa. Ensaio sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

_____. *Literatura comparada na América Latina. Ensaio*. Eduerj: Rio de Janeiro, 2003.

_____. América Latina. O móvel e o plural. In.: RESENDE, Beatriz (org). *A Literatura latino-americana do século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

CUADROS, Ricardo. *McOndo revisitado*. Disponível em: http://www.ricardocuadros.com/html/ensayos/mcndo_revis.htm. Acesso em 27/04/2004.

CUNHA, Patrícia Flores da. Confluências e alteridade no conto americano. In: MARQUES, Reinaldo & BITTENCOURT, Gilda Neves (org). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DUCLÓS, Nei. *Origem da Geração mimeógrafo*. Disponível em: <http://outubro.blogspot.com/2004/11/dirio-da-fonte-origem-da-gerao.html>. Acesso em 12/04/06.

ESTEVES, A. R. & FIGUEIREDO, E. *Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso*. In. FIGUEIREDO, E. (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF; Niterói, EdUFF, 2005.

FERNANDES, Gisele Maganelli. *Pós-moderno*. In. FIGUEIREDO, E. (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF; Niterói, EdUFF, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF; Niterói, EdUFF, 2005.

FOKKEMA, D. W. & IBSCH, Elrud. *Teoría de la literatura del siglo XX*. Trad. Gustavo Domínguez. 4ªed. Madrid: Cátedra, 1992.

FOLLARI, Roberto. *Pensar la posmodernidad*. Disponível em: http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=860. Acesso em 20/11/07.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

FUGUET, Alberto & GÓMEZ, Sergio (ed). *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.

FUGUET, A. & PAZ SOLDÁN, Edmundo (ed). *Se habla español. Voces latinas en USA*. Alfaguarra: Miami, 2000.

FUGUET, Alberto. *Não é Taco Bell: apontamentos sobre McOndo e o neoliberalismo*. In.: RESENDE, Beatriz (org). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *El malestar en los estudios culturales*. Revista Fractal, nr 6, julio-setiembre, 1997, año 2 vol II, pp.45-60.

_____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona. Vicens-Vives, 1995.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. 8ª ed. Barcelona: Plaza & Janes, 2002.

_____. *¿Todo cuento es un cuento chino?* Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm4.htm>. 08/09/2005. Acesso em 12/05/06.

GIANNETTI, Cecilia. *O escritor está nu*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 29 jun. 2004. Caderno B, p. 1-2.

GIARDINELLI. Mempo. *El cuento literario como gênero em América Latina*. Disponível em: www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/giardine.htm. 11/12/2003. Acesso em 12/05/06.

GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2004.

HALL. Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Org Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia et al. Belo Horizonte: Ed UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HELD, David & MCGREW, Anthony. *Prós e contras da globalização*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Historia de la cultura en la América hispánica*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo. História – teoria – ficção*. Trad. Jayme Salomão. IMAGO: Rio de Janeiro, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2 ed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. *Modernidade singular*. Trad Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2005.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. 4 ed. Org e trad Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2006.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed UFRJ; Francisco Alves Editora, 2005.

LAMMERS, Gerardo. *McONDO vs. MACONDO*. Disponível em: <http://www.revistacambio.com/web/interior.php?idp=84&ids=8>. Acesso em 25/05/2005.

LAMBERTI, Luciano. *Anticuarios. Acerca de MacOndo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez (compiladores)*. Disponível em: http://www.federata.com.ar/13_puno_11_01.htm. Acesso em 25/05/2005.

LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

LYON, David. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad explicada a los niños*. 6 ed. Barcelona: Gedisa, 1996.

MAICÁN, Leonardo. *El boom: bandera literária de un continente*. Letralia. Año XI. Nr 162. Disponível em: <http://www.letralia.com/162/ensayo02.htm>. Acesso em 02/10/2007.

MARQUES, Reinaldo & BITTENCOURT, Gilda Neves (org). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MARTÍNEZ, José Luis. Unidade e diversidade. In.: *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

M. DE RITUERTO, Ricardo. *El libro 'Se habla español' reúne a 36 escritores latinos de EEUU*. El País, Cultural. Disponível em : <http://sololiteratura.com/edm/edmillibro.htm>. Acesso em 13/03/2006.

MEDINA REYES, Efraim. *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*. Barcelona: Destino, 2003.

MILIANI, Domingo. Historiografia literária latinoamericana. Más allá del inventario y de la anécdota. La posible historia. In.: PIZARRO, A. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El colegio de México, 1987.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa I*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORICONI, Italo. *Geração 90: manuscritos de computador. Os melhores contistas brasileiros do século 20*. Jornal do Brasil On Line. Rio de Janeiro, 24 ago. 2001. Disponível em.: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/08/24/joride20010824006.html>. Acesso em 24/04/05.

MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

M. ROCHA, Carolina. *Se habla español. Voces latinas en USA*. Disponível em : <http://sololiteratura.com/edm/edmsehabla.htm>. Acesso em 15/03/2006.

NORRIS, Christopher. *Teoría Acrítica. Posmodernismo, intelectuales y la Guerra del Golfo*. Trad. Manuel Talens. Cátedra: Madrid, 1997.

OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

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

PALAVRISH, Diana. *Macondo y otros mitos*. Disponível em: <http://www.literaturas.com/McondoyoitrosmitosOPINIONjunio2003.htm>. Acesso em 24/04/05.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. *Dochera y otros cuentos*. La Paz: Nuevo milênio, 1998.

PERES, Marcos Flamínio. *Topografia literária da violência*. Folha de São Paulo. Caderno Mais! São Paulo, 23 de maio de 2004.

PICÓ, Joseph (prefacio, introd. y compilación). *Modernid y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.

PIETRO, Adolfo. Conflito de gerações. In.: MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIZARRO, Ana (org.) *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

_____. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El colegio de México, 1987.

_____. *América Latina. Palavra, literatura e cultura. A situação colonial*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993.

_____. *América Latina. Palavra, literatura e cultura. Vanguarda e modernidade*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

PRADO, Luiz Fernando Silva. *História contemporânea da América Latina – 1930-1960*. Porto Alegre: Ed da Universidade/ UFRGS, 1996.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15 ed. São Paulo: Ática, 1995.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1984.

RAMCHAND, Kenneth. Problemas para la historia de la literatura de las Indias occidentales. In.: PIZARRO, A. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El colegio de México, 1987.

RAMÓN DE LA PORTILLA, Juan. El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la nueva narrativa cubana). Disponível em: <http://www.elnavegante.com.mx/web14/ensayo01.html>. Acesso em 10/04/2007.

REIS, Carlos & M. LOPES, Ana Cristina. *Diccionario de narratología*. Trad. Ángel Marcos de Dios. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996.

REIS, Livia M. de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In. FIGUEIREDO, E. (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF; Niterói, EdUFF, 2005.

RESENDE, Beatriz. *Como vai você, geração 90?* Disponível em: <http://www.no.com.br/revista/noticia/31104/998967715000>. Acesso em 22/06/06.

RESENDE, Beatriz (org). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RITUERTO, Ricardo M. de. *El libro 'Se habla español' reúne a 36 escritores latinos de EEUU*. Disponível em: <http://sololiteratura.com/edm/edmillibro.htm>. Acesso em 15/03/2006.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario (Selección, prólogo y notas). *Antología de cuentos hispanoamericanos*. 20ª ed. Universitaria: Santiago, 1998.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El boom de la novela hispanoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

_____. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ROMERO MÉRIDA, Cecilia. *Ni tontos ni traviesos. Fuguet y la Generación McOndo*. Disponível em: <http://www.voltairenet.org/article120339.html>. Acesso em 17/09/2006.

SAMUEL, Rogel (org.) *Manual de teoria literária*. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SANTOS. Eloína Prati dos. Intertextualidade pós-moderna: uma estratégia de descolonização. In: FIGUEIREDO, e. & SANTOS, E. P. (org). *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997.

SARAMAGO, Victoria. *Labiríntico Auster*. In: Almanaque Virtual. Cultura em movimento de 20/03/2007. Disponível em <http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=6979&tipo=9&cot=1>. Acesso em 10/07/2008.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

SCARPELLI, Marli Fantini. Heterogeneidade, transculturação, hibridismo: a terceira margem da cultura latino-americana. CHAVES, R. & MACÊDO, T. (org). *Literaturas em movimento. Hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Are & Ciência, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SHAW. Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. 8 ed. Madrid: Catedra, 2005.

SOARES FILHO, D. *O debate da busca de uma identidade latino-americana. Os movimentos de Vanguarda*. In: Revista eletrônica do Instituto de Humanidades, vol I, ano I, 2002. Disponível em: http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/numero1/textodaniel.html. Acesso em 12/04/2007.

SOUZA. Ronaldes de Melo e. *Epigênese do pós-moderno*. Revista Tempo Brasileiro, nr. 84. Jan-mar. Tempo brasileiro: Rio de Janeiro: 1986. p. 32-60.

TROUCHE, André. Boom e pós-boom. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF; Niterói: EdUFF, 2005.

_____. *América: história e ficção*. Niterói: EdUff, 2006.

_____. *Ainda o pós-boom*. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300008&script=sci_arttext. Acesso em 25/04/07.

VALDÉS, Mario. *Hacia una historia literaria postmoderna de América Latina*. In.: Revista brasileira de literatura comparada. Nr 3. Rio de Janeiro: Abralic, 1991.

VASSALLO, Ligia. A literatura brasileira e os estudos literários latinoamericanos. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Vasalloport.PDF>. Acesso em 03/05/06.

VILLAR RASO, M. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Edelsa, 2000.

WELLMER, Albrecht. La dialéctica de modernidad y postmodernidad. In.: PICÓ, Joseph (prefacio, introd. y compilación). *Modernid y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.

YEPES, Enrique. *El Boom de la novela y el latinoamericanismo de los sesenta*. Disponível em: <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/boom.htm>. Acesso em 02/04/2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)