

# AS PERSONAGENS *INFAMES* DE ANTÔNIO CARLOS VIANA E SUAS REPRESENTAÇÕES\*

---

Maria Ivonete Santos Silva (UFU)

## RESUMO

Promovendo a confluência das várias vertentes hoje reconhecidas pela crítica especializada, os contos de Antônio Carlos Viana, antes mesmo de almejar a atenção dos estudiosos e do grande público acostumado às histórias mirabolantes, procura “dizer” aquilo que cada vez mais os leitores além de ler, querem “ouvir”. Os recursos por ele utilizados na composição de suas histórias falam não somente aos ouvidos, mas à consciência daqueles que se sentem tocados pela desumanidade das histórias narradas.

**PALAVRAS-CHAVE:** conto contemporâneo; literatura brasileira, *infames*.

## ABSTRACT

*Promoting the confluence of various approaches known by specialists, Antônio Carlos Viana's short stories before heeding the attention of scholars and the general public accustomed to fanciful stories, tell readers what they want to read as well as what they want to "listen to". The resources he uses in his stories speak both to our ears and also to the conscience of those who feel touched by the inhumanity present in the stories that are narrated.*

**KEYWORDS:** contemporary shorty-stories; brazilian literature; infamy

---

\* O presente trabalho já foi parcialmente publicado nos anais eletrônicos do IV SENALIC, com o título SEREDOS, FANTASMAS E OUTROS TORMENTOS.

---

Contista premiado por diversas vezes no sul e sudeste do Brasil, Antônio Carlos Viana traz como característica marcante de suas produções a presença de *vozes* que, subliminarmente, reagem aos estereótipos criados ao longo da história e que têm por objetivo solidificar uma imagem inferior da mulher, da criança e do adolescente, bem como do idoso, perante uma sociedade que os relega à condição de marginalizados. Desde 1974, em *Brincar de Manja*, essa característica já é bem visível. As personagens que dão vida e profundidade a trama narrativa de seus contos são singulares no que tange à configuração/representação de uma natureza que se revela ora ingênua, ora sábia, além de apresentarem *nuances* de uma sensibilidade trabalhada em níveis que beiram o desespero e a insanidade.

Nas produções subsequentes, Antônio Carlos aprimora ainda mais o seu estilo irônico e desconcertante. Ele insiste na valorização das *vozes* explorando nos papéis desempenhados pelas mulheres, pelas crianças e adolescentes, as experiências afetivas, emocionais e, ainda, aquelas de natureza "iniciáticas" ou "iniciatórias" de uma vida sexual quase sempre marcada pela surpresa, pela frustração e pela dor, como é o caso dos personagens de *Em Pleno Castigo*, 1981. Nos contos de *O Meio do Mundo*<sup>1</sup>, *Aberto Está o Inferno*<sup>2</sup> e *Cine Prive* – este último publicado em 2009 pela *Companhia das Letras*, as personagens são protagonistas de histórias que causam indignação e revolta pela desumanização à qual são submetidos devido a trajetórias de vidas marcadas pela precariedade e pelo esquecimento.

No curso das histórias narradas, encontramos ainda referências explícitas à figura do pai – fracassado, violento, obscuro -, quase sempre atuando como elemento deflagrador de conflitos insolucionáveis. Em todos os contos um fio condutor perpassa a trama narrativa de histórias aparentemente simples e trata de “costurar” o destino trágico das personagens; do mesmo modo, um narrador-personagem sempre se apresenta resgatando do insólito, do *quase-nada* ou do *quase-banal*, fragmentos de uma humanidade que subjaz à violência das histórias narradas.

---

<sup>1</sup> Originalmente, *O Meio do Mundo* foi publicado em 1993, pela editora Libra&Libra, em um livro de contos que leva o mesmo nome. Esta publicação fazia parte da premiação recebida por Antônio Carlos Viana Manguiera, vencedor, em primeiro lugar, do II Concurso Nacional de Literatura, promovido pela Associação Gaúcha de Escritores e Prefeitura Municipal de Garibaldi (RS), em 1992.

<sup>2</sup> *Aberto está o inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

O objetivo deste recorte analítico à obra de Antônio Carlos Viana é demonstrar de que maneira as marcas da memória se apresentam mescladas à inconfundível tessitura de histórias mínimas, quase banais, mas que se revelam cheias de segundas intenções a serem desveladas. Compactada, bem urdida, a trama narrativa dos seus contos visa extrair de personagens aparentemente desprovidas de qualidades superiores a humanidade que subjaz suas escolhas, seus sentimentos e sua forma de apreender o mundo.

Segredos, fantasmas e outros tormentos permeiam as lembranças das personagens protagonistas de seus contos, induzindo o leitor a refletir sobre outras questões inerentes aos grandes temas da modernidade: a violência, o abandono, a marginalidade, o “apagamento”, entre outros.

Nos contos *Jardins Suspensos* e *O Meio do Mundo*<sup>3</sup>, selecionados para análise e exemplificação das principais características dos contos de Antônio Carlos Viana, o lugar do sujeito que confere sentido ao mundo será objeto de algumas considerações que, neste estudo, têm por finalidade revelar as causas subliminarmente imbricadas nos pequenos “deslizes” e nas grandes malfeitorias cometidas e que, em última instância, resultam na frustração ou na infelicidade de suas personagens. A ideia é desentranhar das articulações entre *linguagem* e *representação*, o processo de elaboração do universo sógnico de personagens marcadas pelo flagelo de vidas quase nulas, ínfimas, um universo cuja expressividade e compreensão se originam de acontecimentos que só podem ser interpretados a partir de sua própria negatividade.

Em *O que é um autor?*, mais especificamente no capítulo “A vida dos homens infames”, Foucault trata das relações entre *discurso* e *poder*, observando, na passagem da literatura clássica à literatura moderna no Ocidente, grandes transformações ocorridas, sobretudo, a partir do século XVII, das quais se depreendem as preocupações com o cotidiano dos *infames*<sup>4</sup> e com a linguagem utilizada para narrar trajetórias de vidas, à primeira vista, desinteressantes. Segundo Foucault, essa linguagem torna-se compatível

---

<sup>3</sup> Os contos *Jardins Suspensos* e *O Meio do Mundo* analisados no presente estudo, se encontram reunidos na obra *O Meio do Mundo* (1993).

<sup>4</sup> Os “infames”, segundo Foucault, são os que não têm fama, não têm nome.

com a nova forma de narrar, na medida em que expressa as vicissitudes por que passam os homens comuns. Diz ele:

A literatura faz assim parte daquele grande sistema de coação por meio do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a pôr-se em discurso; todavia, ela ocupa aí um lugar especial: obstinada a procurar o cotidiano por baixo de si próprio, a ultrapassar limites, a levantar brutal e insidiosamente segredos, a deslocar regras e códigos, a fazer dizer o inconfessável, ela terá tendência a pôr-se fora da lei, ou pelo menos a tomar a seu cargo o escândalo, a transgressão ou a revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, é a ela que continua a ser o discurso da “infâmia”: cabe-lhe dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o vergonhoso (FOUCAULT, 2006, p. 127).

Em consonância com o papel do discurso literário na contemporaneidade, Antônio Carlos Viana, em seus contos, também se preocupa com os *infames*, tal como os define Foucault, haja vista que suas personagens se enquadram na categoria dos “sem fama”, “sem nome”, porque não foram “bem nascidos” ou porque a pequenez de suas vidas não representa nada de extraordinário, nada que mereça ser registrado<sup>5</sup> ao contrário, são vidas que devem ser “apagadas” até que sejam definitivamente esquecidas.

Em meio a cenários que quase sempre remontam à precariedade ou à mais absoluta miséria, os narradores-protagonistas de seus contos narram histórias de vidas fadadas ao insucesso, à aniquilação. Mesmo quando alguns deles ainda insistem em manter aceso um fiozinho de esperança no futuro, o resultado alcançado é sempre desastroso ou inexpressivo. Aos olhos do leitor, no entanto, o que mais surpreende são as condições de vida a que são submetidas essas personagens-porta-vozes de pequenas e grandes tragédias que a sociedade faz de tudo para esquecer.

## JARDINS SUSPENSOS

Em *Jardins Suspensos*, nenhuma das personagens tem nome – o que de início aponta para a condição de *infames*. O título, por sua vez, remete a uma série de ambiguidades que, na estrutura do conto, suscita questionamentos acerca daquilo que

<sup>5</sup> Além das chamadas *Lettre de Cachet* (França, séc. XVI), os registros, aos quais Foucault faz referências, são os Inquéritos Policiais, bem como as práticas religiosas das “confissões”, que administravam os “pecados” e promoviam o seu “apagamento” juntamente com a culpa.

realmente fica em “suspense”. Presume-se uma criança(?), ou um quase adolescente(?), como narrador-protagonista de uma história que, do começo ao fim, fala da sua curiosidade e do seu desejo em desvendar o mistério que ronda a vida de um estranho “hóspede”. Este compartilha com a sua mãe uma vida cheia de interdições, de coisas que não podem e nem devem jamais ser ditas.

Mesmo em uma primeira leitura, percebe-se que toda trama narrativa se constrói a partir da dúvida do narrador em relação à sexualidade dessa personagem – o “hóspede”. A ela o narrador sempre se refere como se fosse do sexo masculino, entretanto, sua mãe o confundia, principalmente quando se dirigia a ele dizendo: “vai, vai lavar a xoxotinha” (VIANA, 1993, p.11). Ao misterioso “hóspede”, essas “brincadeiras”, como dizia sua mãe, não o incomodavam. Em contrapartida, as reações do narrador diante de tais fatos são de profunda indignação. Diz ele: “*Eu ficava intrigado com minha mãe falando aquilo e ele, em vez de ficar triste ficava era alegre*” (VIANA, 1993, p.11).

As atitudes da personagem que aparentemente era “ele”, mas que em algumas ocasiões se comportava como se fosse “ela”, só fazem aguçar a curiosidade do narrador que passa a imaginar situações em que poderia de uma só vez acabar com todo aquele mistério: olhando pela janelinha do banheiro “ele” tomar banho. É ele (narrador) quem diz: “*Me vinha uma vontade doida de olhar pela janelinha, ver como ele era, que mistério havia sob aquele rosto triste e sem idade, que vivia a maior parte do tempo olhando para o nada*” (VIANA, 1993, p. 11).

As referências ao “hóspede” são seguidas das descrições do espaço geográfico em que vivem todas as personagens:

A nossa casa ficava numa vila de casinhas iguais, com o mesmo desconforto e sujeira. Eram casas escuras, tudo com o mesmo cheiro de ovo frito ou de carne moída sem tempero, parecendo grudado para sempre nas paredes. Raro o dia em que não estouravam brigas. Mas a gente vivia bela e solitariamente (VIANA, 1993, p. 11).

Toda a descrição do ambiente pobre e sem nenhum *glamour* contrasta com a última frase. O paradoxo de uma vida “bela” e “solitária” causa no leitor certo estranhamento e só se explica pela ironia do narrador, que admite a habilidade e a

esperteza da mãe ao “despistar todo mundo” de suas vidas. Ele, no entanto, vivia a angústia de não encontrar respostas para seus questionamentos; tudo era cercado de segredos e muitos mistérios continuavam em “suspense”, inclusive o fato de a mãe pedir para ele omitir a existência do tal “hóspede”, caso lhe perguntassem na escola: *“Ela dizia que era também para eu não dizer nada na escola e, quando perguntassem quantos nós éramos, eu dizer só dois. Fazia de conta que ela alugava o quatinho dos fundos para ter mais uma renda”* (VIANA, 1993, p.12).

A atitude da mãe de incentivo à mentira e à dissimulação não é outra coisa senão a tentativa de “apagamento” de uma vida que significa problema, porque não se explica ou porque a sociedade não aceita. Na vila, um “hóspede” como aquele poderia causar um grande escândalo, por isso mesmo era conveniente que ele se mantivesse recluso em seu silêncio, em sua tristeza e em seus segredos – como se não existisse.

O título *Jardins Suspensos* e o nome da vila Nabucodonosor são extremamente significativos – são remissivos e se conectam a fatos históricos de um passado milenar que ressurgem, apenas, para agravar a distância entre duas realidades no conto, representadas de maneira distintas: a da vila, feia, suja, desorganizada e pobre e a da Babilônia, onde Nabucodonosor construiu os magníficos jardins suspensos. E o narrador tinha muito claro essa noção de distância entre as duas realidades quando diz:

A vila tinha de bonito só o nome, de civilização antiga e opulenta, como dizia a professora nas aulas de História. Nabucodonosor era o meu rei. E eu vivia sozinho naquela casinha de nada, com aquele hóspede cuja origem minha mãe mantinha em segredo e que só fazia espicaçar a minha imaginação (VANNA, 1993, p.12).

Entre os jardins suspensos de Nabucodonosor e a vila o narrador-protagonista observava que os dias iam passando e tudo continuava literalmente “suspense”, inclusive a sua vida que não tinha muita explicação: *“Na escola, eu queria perguntar a alguém sobre os segredos do mundo, mas não me atrevia. Podiam rir ou pensar coisas de mim”* (VIANA, 1993, p.13).

Tudo muda a partir do momento em que, na escola, lhe mostram uma “revistinha” que lhe deu febre. A partir daí, sua curiosidade aumenta e o “hospede” é

sempre o alvo de suas atenções. É ele quem diz: “*Eu olhava agora com mais freqüência, tantas vezes sem poder desviar os olhos de seu corpo todo encoberto*” (VIANA, 1993, p. 13). O mundo lhe parecia “mais apertado” e ele também se deu conta de que o “hóspede” também havia mudado: “... *ele ficava agora todo inteiriçado quando me via*” (VIANA, 1993, p. 13).

O inteiriçar-se do “hóspede”, dentro da sequência narrativa, cria uma espécie de tensão e prepara o leitor para um final surpreendente. Quando narra, em tom praticamente conclusivo, o acontecimento revelador da verdadeira identidade do hóspede, o narrador-protagonista expõe sua perplexidade, dizendo:

Até que numa tarde, sem mais nem menos, a voz ranhenta e pastosa, ao me ver, disse de repente, me tomando de surpresa: “quer ver dentro de mim?” E levantou a bata. Não usava nada por baixo. Com um riso estranho nos olhos, sentado no banquinho de plástico azul, abriu as pernas e de dentro delas brotou uma rosa sangrenta capaz demudar o rumo de qualquer abelha (VIANA, 1993, p.13).

A visão inesperada da “rosa sangrenta”, metáfora que alude ao órgão genital feminino, revela o segredo do “hóspede”, mas mantém em “suspensão” um mistério e, com ele, os tormentos do narrador que continua sem compreender muita coisa: como era possível, por exemplo, em um corpo de homem se esconder algo tão poderoso ao ponto de “ser capaz de mudar o rumo de qualquer abelha”? Tal questionamento suscita outras inferências: a abelha é metáfora de quê? De quem?

Designadas como da família dos *himenópteros*, além de disciplinadas, trabalhadoras, organizadas, as abelhas são também definidas como predadoras; algumas espécies são, inclusive, peludas. E o que tudo isso tem a ver com as inquietações do narrador? O que a sua história tem de tão extraordinário ao ponto de motivar o leitor a continuar refletindo sobre seus problemas?

Essas e outras perguntas não têm uma resposta imediata, haja vista que o mais importante não é estabelecer uma relação precisa entre as metáforas do conto e os significados possíveis de serem a elas atribuídos. Talvez o mais interessante seja tentar responder o como e o porquê dos *infames*, ainda que vitimados pelas desigualdades e por uma série de incompreensões do próprio sistema, assumem no texto literário formas de

representação que instigam a atitude crítica de pensar a diferença esta muitas vezes manifestada por meio do insólito.

## O MEIO DO MUNDO

Logo na primeira leitura de *O Meio do Mundo* o leitor identifica, na articulação de seus elementos composicionais, características do chamado *conto contemporâneo*, ou seja: o conto narra, de forma breve, um acontecimento que, provavelmente, foi o mais importante da vida de Tonho, narrador-protagonista. A história por ele narrada também aborda uma temática, cuja atualidade será sempre indiscutível, a sexualidade.

O texto propriamente dito se estrutura a partir da composição psicológica dessa personagem: apenas ele tem voz; seu pai balbucia algumas palavras, e a mulher, segundo seus comentários, é "muda"<sup>6</sup>. O tempo e o espaço da narrativa são difusos, na medida em que a história contada, apesar de uma aparente linearidade, a todo o momento remete ao tempo da memória, da reflexão; isto é, ao um tempo psicológico recheado de lembranças nem sempre agradáveis. A história de Tonho pode ter acontecido ontem ou há dez anos, e ainda, pode ter se passado em qualquer parte do sertão brasileiro, em qualquer espaço onde a precariedade e a devastação reforçam as imagens de subdesenvolvimento.

Não há, portanto, um tempo e um espaço bem determinados. O que se observa são apenas indícios de uma vida muito simples. Contudo, o que mais chama a atenção do leitor é a força do narrador-protagonista manifestada, sobretudo, por meio de uma linguagem que é, ao mesmo tempo, simples, no sentido de despojada de artifícios retóricos, envolvente, pela riqueza de detalhes apresentando, inclusive, em alguns momentos, um erotismo escrachado, e, em outros, um lirismo juvenil que toca de perto a sensibilidade do leitor.

E ela me virou no chão, a esteira dura me espetando as costelas, ela por cima, eu por baixo, ela por baixo, eu por cima, até que me sacudi todo e ela ficou na pose de São Sebastião da parede do meu quarto, um braço

---

<sup>6</sup> Apesar da simplicidade sugerida pela descrição física dos personagens e do contexto sociocultural no qual se encontram inseridos, a narrativa apresenta níveis de complexidade bastante diferenciados.

largado ao longo do corpo, o outro por trás da cabeça, mostrando sua chaga viva (VIANA, 1993, p.89).

Em uma demonstração da sua coragem, em seguida, ele acrescenta: *"Deixar transparecer medo eu não ia, lembrava agora das palavras de meu pai quando eu menino, nunca deixe o medo aparecer, Tonho, o medo lambe a alma e assassina. Era assim que ele dizia e não ia ser agora"* (VIANA, 1993, p. 88).

Mesmo identificando a presença de elementos próprios do conto contemporâneo e mesmo gostando da temática de *O Meio do Mundo*, é possível que o leitor insista em alguns questionamentos naturalmente provocados pelo caráter instigador dos contos de Antônio Carlos Viana. O que há de tão extraordinário em uma narrativa mínima (três páginas e meia), que narra a iniciação sexual de um quase menino(?), um quase adolescente(?), ou um quase homem(?). Em que medida o drama vivenciado por ele pode interessar aos indivíduos na contemporaneidade?

Diante da "coisa mínima", quase banal, que permeia toda a estrutura do conto, a figura do narrador passa a ser o foco principal das investigações. No início da narrativa é Tonho quem diz:

A estrada era comprida que nem só, mais ainda que a do mulungu onde a gente ia uma vez por ano ver o doutor. Meu pai na frente, calado mais que nunca, o sol ardendo no cocuruto calvo. Minha mãe tinha me dado um chapéu que nem dava mais na minha cabeça. E lá íamos no silêncio da areia quente esfolando os pés, minha alpercata mais comida que correia de amolar faca. Na verdade eu nem sabia para onde estava indo (VIANA, 1993, p. 87).

A partir daí o tom confessional assume, gradativamente, nuances de uma atitude mental mais crítica, mais reflexiva, até chegar ao limite máximo, ou seja, ao momento em que a verdade vem à tona e todas as coisas se confundem – o momento em que a mulher, a "muda", a "iniciadora" entra em cena:

A muda, ela só podia ser muda, que nem um gemido dava, puxou um peito para fora e fez como quem ia dar de mamar. O tempo parecia se encompridar todo como meu corpo naquela hora, se estender para um nunca acabar de horas e de repente parou nas cigarras cantando. E o calor amornando meu pescoço. A mulher fedia (VIANA, 1993, p.88).

Humor, ironia, asco, estranhamento, medo disfarçado de coragem, são sentimentos que se mesclam a tantos outros experimentados por Tonho no curto espaço de tempo em que ele e a "mulher", que sequer tem nome, realmente estiveram juntos: ela ensinando, ele aprendendo e adivinhando "... *o que era uma campina verde. Devia ser assim, diferente de tudo o que eu já tinha visto até então*" (VIANA, 1996, p.89), diz ele. Muito embora não tenha dado um só gemido, é ela quem vira Tonho ao avesso. É a partir dessa sua primeira experiência sexual que o mundo passa a ter outro significado, a vida passa a ser "estranha". Diz ele:

Nada de sombra de pai e eu achei a vida a coisa mais estranha do mundo, assim de repente, depois de uma caminhada sem fim, eu ali outro, mas o mesmo, bebendo água numa caneca de alumínio onde se lia **Amizade** (VIANA, p. 1993,.89-90).

Depois dessas reflexões, Tonho praticamente encerra a narrativa e deixa o leitor curioso quanto ao seu destino e quanto ao destino dos outros personagens, sobretudo, o da "mulher", a "muda". Segundo deixa entrever a sua fala, ela continuará o seu caminho (ou sua missão) de "iniciadora", uma vez que, depois de tudo que tinha acontecido, ela parecia normal, indiferente:

Ela agora estava no fundo da casa, jogando areia sobre umas toras fumegantes de pau e o rosto preto olhando para mim como se eu fosse ninguém. Não sei porque tive naquela hora certeza que eu ia voltar só (VIANA, 1993, p. 90).

A trama aparentemente simples esconde artifícios intencionalmente utilizados pelo autor para dar profundidade e amplitude ao problema da iniciação sexual de Tonho. Esse acontecimento é um "divisor-de-águas", um "marco" existencial na vida da personagem. É a partir dessa experiência que ele verdadeiramente toma consciência do mundo.

A linguagem monossilábica do pai aponta para o problema da linguagem e da dificuldade de diálogo entre pai e filho. Também aponta para a sua forma equivocada de educá-lo sexualmente. Tonho, por sua vez, deixa transparecer uma atividade mental positiva. Do início ao fim da narrativa ele reflete sobre todos os acontecimentos do seu

cotidiano: registra as suas percepções do caminho, de sua casa à casa da mulher "iniciadora", e até mesmo no momento do ato sexual ele consegue estabelecer algumas associações mentais importantes:

Sentada em meu colo, se ajeitou inteira e poderosa, eu magro demais para sustentar seu corpo e minhas pernas parecia que iam estalar se ela fizesse movimentos bruscos, se ajeitando toda, eu como a me perder no sumidouro do mundo. Escanchou-se que nem eu correndo desembestado em cima do cavalo de seu Zé do Adobe pelo pasto esturricado (VIANA, 1993, p.89).

O absoluto silêncio da mulher, a "muda", é o que mais intriga o leitor. Sendo ela a responsável pela mudança nos rumos da vida de Tonho, a tendência é o próprio leitor tentar preencher o seu silêncio com múltiplos significados. Ao sequestrar o direito de voz da personagem, o autor implicitamente, e por oposição, chama atenção para suas ações "silenciosas", bem como para outros aspectos da sua conduta.

A leitura da satisfação, do deleite ou da informação imediata cede lugar a um tipo de linguagem do (des)prazer, do questionamento e, por isso mesmo, no conto, se sobrepõe à "coisa-mínima", à história da iniciação sexual de Tonho. Observando esse mecanismo, o leitor também compreende que o texto propriamente dito se impõe por meio de certas peculiaridades inerentes à escritura de Antônio Carlos Viana, tais como a retomada do cotidiano de personagens que imitam a vida sem cor dos *infames*.

Nesse sentido vale lembrar que penetrar na estrutura dos contos *Jardins Suspensos* e *O Meio do Mundo* é o mesmo que penetrar nos limites, melhor dizendo, na ausência de limites do conto contemporâneo, considerando que, hoje, essa modalidade narrativa rompe com a estrutura tradicional e passa a buscar, no próprio texto, as respostas para os questionamentos teóricos, críticos, estéticos e existenciais do nosso tempo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. ANTÔNIO CARLOS MANGUEIRA VIANA

*Brincar de Manja*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1974

*Em Pleno Castigo*. São Paulo: HUCITEC, 1981

*O Meio do Mundo*. Garibaldi, Rio Grande do Sul: Editora Libras&Libras, 1993.

**Maria Ivonete Santos Silva**

*O Meio do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

*Aberto Está o Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

*Cine Prive*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

## 2. Geral

BRASIL, Assis. **A nova literatura III - O conto**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana/MEC, 1975.

\_\_\_\_\_. "A nova literatura brasileira". In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Coleção Debates).

GOMES, Celuta Moreira. **O conto brasileiro e sua crítica**. (1941-1974). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977.

DALCASTAGNÉ, Regina e TOMAZ, Paulo (organizadores) **Pelas margens**: representação da narrativa brasileira contemporânea. Vinhedos: Editora Horizonte, 2011.

GINSBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia das Letras.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. José Olympio, 1973.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1970

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Terezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP.: Manole, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** (e outros ensaios). Veja/Passagens, 1992.

ORTEGA Y GASSET. **A desumanização da arte**. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leila Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VERNANI, Hugo J. **Las vanguardas literarias em Hispano-América**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Recebido: 30/05/2012

Aceito: 15/07/2012