

ARTIFÍCIOS DA LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: UMA MEMÓRIA PERFORMÁTICA?

JORDÂNIA ABADIA DA SILVA OLIVEIRA¹

RESUMO: Em tempos pós-modernos em que o discurso midiático, a proliferação das imagens e a mudança dos modos de percepção rendem cada vez mais e maiores homenagens à presentificação, o surgimento de uma espécie de “boom da memória” não deixa de ser interessante. Esse artigo pretende pensar novas estratégias da escrita contemporânea para enfrentar seu presente, identificando a memória ao lado da performance como artifícios para a criação ficcional em prosa dentro do panorama heterogêneo em que se encontra a literatura do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: performance; memória; literatura latino-americana; contemporaneidade.

ABSTRACT: *In post-modern times, in which the media discourse, the image flow and the change of ways of perception praise more and more the present era, the appearance of a so-called "memory boom" is not at all uninteresting; this essay aims to think of new strategies in contemporary writing in order to face such present era, identifying the memory beside the performance as a tool to fictional prose creation into the heterogeneous panorama in which we find the literature of the 21st Century.*

KEYWORDS: performance; memory; Latin-American literature; contemporary.

¹ Universidade Federal de Uberlândia / Instituto de Letras e Lingüística; Endereço: Rua Elias Peixoto, n.º 96 – Centro – Araguari – MG – CEP: 38440-256; endereço eletrônico: jordania_oliveira@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

O ponto de partida de nossa pesquisa é o de que a literatura contemporânea necessita buscar novos artifícios para “contar suas histórias”. Sujeitos em busca de identidade, subjetividade fragmentada, indivíduos “descentrados” e uma linha tênue entre o real e o ficcional caracterizam um tempo de mudanças. Assim, acreditamos que é necessário investir em perspectivas teóricas para pensar o texto literário contemporâneo.

Os escritores hoje têm se lançado na escrita com vontade de enfrentar seu presente através da literatura. O interessante seria notar como se escreve em um tempo no qual as fronteiras entre o “real” e o ficcional não são mais tão nítidas.

Com a aceleração do tempo, provocada pela circulação quase que instantânea de informações através da mídia, percebemos a transformação do presente em algo ligeiro e efêmero, comprimido pela instabilidade do espaço e do tempo, fazendo com que os indivíduos sintam-se “sem lugar”, deslocados no mundo. Como afirma César Guimarães, o que se assiste é “(a) o bombardeio de imagens a que estamos hoje sujeitos, a

ponto de não podermos mais distinguir a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos pela televisão”. (GUIMARÃES, 1996)

Paradoxalmente percebemos, dialogando com Andreas Huyssen, que o século XX foi marcado por um “boom da memória”, um desejo predominante na sociedade contemporânea de voltar ao passado. Segundo ele, nos últimos anos assistiu-se a uma intensa comercialização do passado pelo discurso midiático. A memória, através da mídia, passa a ser então comercializada como via de recuperação do tempo perdido. Porém, Huyssen supõe que todas as memórias comercializadas sejam “imaginadas”, e ressalta o fato de que “já estamos comercializando passados que nunca existiram” (HUYSEN, 2000, p. 24).

Caberia pressupor, então, - não enquanto comercialização, mas enquanto “produção” de passados que não existiam – uma atitude da literatura contemporânea em relação a seu presente? “Se reconhecemos a distância entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e suas memórias”. (HUYSEN, 2000, p. 22)

Para entendermos os questionamentos que envolvem a literatura contemporânea, procuramos detectar a possibilidade de recuperação da memória performática como artifício para a criação estética e, especificamente para a narrativa literária contemporânea, permitindo a criação de um sentido para a “realidade” e de um novo “modo de narrar”, que permite que a memória seja ficcionalizável como resposta à “memória mercadoria”, referida por Huyssen.

Depois de entrarmos em contato com diversas obras e refletirmos sobre as questões que cercam a atualidade, pudemos efetivar uma visão panorâmica da literatura contemporânea. Esta literatura tem como pano de fundo as transformações políticas e culturais que ocorreram em torno da década de 90 e que tem como característica principal a “multiplicidade”, a “heterogeneidade”, ou seja, uma variedade de estilos, formatos e escritores que dificulta a identificação de seus valores.

No panorama brasileiro, temos escritores não só do eixo Rio – São Paulo, mas de diferentes partes do país; muitos deles têm livros publicados e venceram importantes prêmios no Brasil e exterior. Eles têm buscado a heterogeneização do texto, alternando suas propostas, intenções e o próprio formato da narrativa assumindo ora dimensões mínimas (os minicontos),

ora versões longas e bem trabalhadas. Alguns autores, como Fernando Bonassi, por exemplo, lançam mão de recursos como a multiplicidade de vozes na narrativa, provocando certa desconfiança no leitor a respeito do que é narrado, além do uso de frases curtíssimas, que são capazes de flagrar *flashes* do cotidiano de forma contundente. Forte tendência da contemporaneidade é o imaginário pop em que figuram personagens “moderninhos” e “descolados”, marcados pelo cotidiano e a evocação freqüente a figuras da TV, do cinema e da própria literatura de gerações passadas. Ainda assim, podemos identificar temas comuns entre as diversas narrativas tais como: violência, morte, solidão, referências à própria literatura e ao processo criador, a voz do excluído (marginal), entre outros.

O uso do computador como suporte de publicação e divulgação da obra dos novos autores promove uma dialética constante entre a leveza e a transgressão, permitindo que os escritores possam experimentar, abrindo espaço para uma maior liberdade que acaba por implicar também em novas subjetividades. Contrapondo-se a um forte engajamento político e social (ainda que os autores não tenham deixado de problematizar seu tempo e o mundo em que vivem) observamos a abertura para a liberdade individual do sujeito e concepções

fragmentárias, heterogêneas e plurais da realidade.

De modo conciso, a análise do panorama da literatura contemporânea permite uma constatação que se resume na afirmação de Paloma Vidal que pensa o contexto latino-americano da literatura pós-ditatorial:

A questão central da nova geração não é mais como representar o trauma irrepresentável, mas como abordar uma realidade homogeneizada pelo consenso mercadológico, por um lado, e complexificada pela informação, por outro. Ainda assim, vemos emergir nela, de diferentes formas, vestígios do trauma das gerações anteriores, heranças de políticas de violência e exclusão que estabelecem continuidades perturbadoras com as décadas passadas, com o agravante de reinar um consenso sobre a impossibilidade de mudança. (VIDAL, 2005, p. 171).

MATERIAL E MÉTODOS

Nossa pesquisa investiu no trabalho empírico a fim de realizar um amplo mapeamento da produção literária latino-americana contemporânea (principalmente Brasil e Argentina), visando à organização dos dados coletados em um futuro acervo on-line que deverá ser montado pelos participantes do projeto “A narrativa latino-americana contemporânea”. A pesquisa se desenvolveu com base na comparação, análise e especulação teórica sobre as obras ficcionais.

Na primeira etapa de atividades foi realizada a coleta de dados (resenhas, entrevistas, publicações), o recorte das obras ficcionais a serem analisadas e a investigação sobre perspectivas teóricas relacionadas diretamente à performance e à memória, além da coleta de informações sobre a história dos países-alvo do plano (principalmente Brasil e Argentina).

Todo o material coletado foi selecionado, fichado e arquivado on-line para que posteriormente seja disponibilizado sob a forma de um banco de dados on-line de acesso a toda a comunidade acadêmica.

Na segunda etapa, buscamos analisar o material catalogado a fim de focalizar a perspectiva de leitura privilegiada. A partir da análise detalhada e reflexiva de todo o material teórico e da

seleção de autores e de suas respectivas obras ficcionais, pudemos, então, definir um corpus capaz de sustentar nossa hipótese de pesquisa: há um novo modo de narrar na literatura que sustentaria seu caráter de ficção através da memória? Este novo modo de narrar seria um dos artifícios utilizados pelos autores contemporâneos para “contar suas histórias”?

No intuito de sistematizar o trabalho empírico e a pesquisa teórica, optamos pela explanação breve do panorama atual da literatura brasileira, concentrando-nos na investigação sobre a incidência da memória. Posteriormente, alargamos esse procedimento considerando o panorama da literatura latino-americana contemporânea, a fim de privilegiar a perspectiva comparativa e testar nossa hipótese em narrativas argentinas. A partir de então nossa investigação esforçou-se para caracterizar o que denominamos ‘memória performática’, na tentativa de concretizar sua possibilidade de existência na narrativa contemporânea, identificando seu modo de atuação. Para tanto, investigamos o conceito de performance, partindo da reflexão de teóricos que já enfrentaram essa tarefa. Uma vez fundamentado o conceito de memória performática, buscamos discuti-lo nas obras de ficção selecionadas para estudo.

Além do trabalho de pesquisa, foram desenvolvidas várias atividades acadêmicas, tais como: participação em encontros semanais em grupos de pesquisa; apresentação de painéis e comunicação oral em eventos acadêmicos; publicação de artigo em revista de literatura digital.²

RESULTADOS

O trabalho com os conceitos de memória e performance leva à constatação de que ambos envolvem um campo transdisciplinar e vasto que se expande, no caso da memória, para os conceitos de identidade, lembrança, esquecimento e testemunho. Observa-se que não há uma bibliografia específica da área de literatura e que são termos amplamente estudados em diversos campos como a história (em que chegam a confundi-la com o conceito de memória), a filosofia da linguagem e as artes cênicas, o que torna o processo de pesquisa árduo e exige cautela.

Encontramos um conceito de memória em Michael Pollack (POLLACK, 1989, p. 3-15) que se relaciona com a noção de construção de identidade individual ou coletiva, e, simultaneamente, permite um processo contínuo de reconstrução dessas mesmas identidades. Dialogando com Halbwachs,

Pollack afirma que a memória passa por um processo de “negociação” que irá conciliar “a memória coletiva” e a memória do indivíduo. Sendo assim, “para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança possa ser reconstruída sobre uma base comum” (HALBWACHS, 1968, p. 12). Identidade e memória são fatos sociais, pois através do “trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros”. (POLLACK, 1989, p. 13)

Mas a apropriação da memória pela história também pode domar a força involuntária da rememoração, é o que podemos ler em Jacy Alves Seixas (2004). Nesse ensaio, vamos encontrar um debate acerca da oposição entre memória e história. Dialogando com Halbwachs, Pierre Nora e Bergson, Seixas revela que a memória foi “apropriada” pela história, e aponta para a necessidade de que se estabeleça uma diferenciação entre elas justamente em decorrência do “boom da memória” provocado pela emergência dos “movimentos identitários” que tornaram visíveis outras subjetividades. Seixas observa, porém que diante dessa separação

entre memória e história, a memória se apresenta sob uma “vulnerabilidade teórica”, pois não se discutem os “mecanismos de produção e reprodução da memória”, acarretando a equivalência entre sua “teoria” e a “teoria da história”. A memória pode ser “imaginada” sem que seja mera “captura do passado”, podendo funcionar como “reconstrução, apropriação e/ou manipulação do passado”, para recriar o real.

A mesma preocupação permeia o ensaio de Jeanne Marie Gagnebin, **“Memória, história, testemunho”**. Aí percebemos a preocupação em não deixar que o “discurso da memória” seja confundido como parte do estatuto teórico da história. O resgate da memória volta sua atenção para o presente, tornando talvez possível continuar a contar histórias. Surge assim, a figura da testemunha, que “consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras revezem a história do outro”. (GAGNEBIN, 2004, p. 93)

A partir das leituras, constatamos que a memória cooptada pela história possibilita uma restauração moral da experiência passada e a questão que se impõe é: como é possível continuar contando nossas experiências na pós-modernidade uma vez que a força do relato é posta em xeque, fragilizada pela

exigência de provas pelas quais se podem comprovar a veracidade do que é contado?

Beatriz Sarlo coloca em xeque a discussão a respeito da memória e testemunho no contexto latino-americano. O testemunho (relato) assume sua voz “para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada”, como meio para obtenção da verdade e do resgate do passado. Narrar a experiência remete à noção de “corpo”, “à presença real do sujeito na cena do passado” e permite a existência do testemunho. Essa experiência só é inserida num tempo que não é o seu, através da lembrança que é transmitida pela narração. O presente tem supremacia em relação ao passado através da experiência e o testemunho se dá através da “memória” e da “subjetividade”, sendo inevitável ao sujeito no presente “rememorar o passado”.

Sarlo levanta a hipótese de que o retorno do testemunho e da voz em primeira pessoa se configure, no presente, como uma forma de garantir veracidade (já que não haveria testemunho sem experiência), mas, ao mesmo tempo, alerta-nos sobre o fato de que qualquer experiência só se deixa conhecer por uma narração que funda uma temporalidade. A observação de Sarlo é imprescindível à nossa argumentação: reconhecendo o valor do testemunho como impedimento ao esquecimento, como vontade de lembrar, a

teórica argentina, no entanto, ressalta que o testemunho realça a fragilidade da memória, sua incompletude e fragmentação, sua possibilidade de contar ‘outra’ história. Nesse sentido, a exigência de veracidade é absurda. Se pensarmos na lembrança, percebemos que ela nunca é completa e se funda sempre anacronicamente a partir do presente pretendendo reconstituir a vida e verdade abrigando-as, congelando-as, na rememoração da experiência.

Não podemos negar o fato de que a história e a memória têm forte relação. Mas acreditamos que o que está em jogo é pensar a memória no contemporâneo como estratégia ficcional, tornando possível continuar a contar histórias.

Walter Benjamin (BENJAMIN, 1989) no ensaio sobre a obra de Leskov revela que talvez as experiências estivessem deixando de ser transmissíveis. Seria este um contraponto possível de ser estabelecido a partir do papel que atribuímos à memória, enquanto artifício das narrativas contemporâneas? Ainda que o sujeito contemporâneo, após o choque e o trauma vivenciados pelos períodos de guerra e ditaduras, tenha se mantido em silêncio – pois essas experiências impossibilitam que o indivíduo narre a experiência insuportável que viveu – o que percebemos é que ele tem encontrado formas para continuar a contar suas

histórias e dar voz às experiências vivenciadas por si e pelo outro.

Pensar a memória no contemporâneo, como “resgate do passado” não é o suficiente. As experiências podem estar sendo comunicáveis de outros modos até porque observamos os testemunhos dando “sentido à experiência” e a memória social ou pessoal tem devolvido aos indivíduos o poder de “contar”.

Nossa hipótese é que como resposta à instabilidade entre as fronteiras do real e do ficcional que marca nosso presente, a memória surge como artifício *não* para estabelecer um limite seguro para ambos, mas para permitir que as experiências continuem a ser narradas. Nesse caso, “se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas (...) não há verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis”. (SARLO, 2007, p. 39)

A memória não é, então, apenas uma reminiscência encarregada de construir a verdade, restaurar o passado, até porque no processo de reconstituição dos fatos surgem estilhaços que não se permitem restaurar.

É à consciência dessa instabilidade dos relatos memorialísticos, à sua anacronia inerente e à sua condição de involuntária que gostaríamos de chamar de performática. No intento de que a

memória performática de que falamos ganhe, então, contornos mais definidos, faz-se necessária uma pequena explanação de alguns conceitos encontrados a respeito de performance e que discutiremos brevemente.

John Austin aos estudar os atos de fala e negar a eles a condição de meros constatativos, arrisca-se a afirmar que a condição da fala é a performance. Os atos de fala performáticos são falados em circunstâncias apropriadas que juntamente com as ações de certo tipo de falante permitem a comunicação. Performance, portanto, implica que o que é dito não é falso nem verdadeiro e “*por* dizermos algo, ou *ao* dizermos algo estamos fazendo algo” (AUSTIN, 1990, p. 29). O que dizemos dependerá das circunstâncias adequadas, das pessoas envolvidas e da aceitação do processo. Ainda que seja feito “mau-uso” do que se diz ou, haja duplo sentido, ainda assim o ato performático não é nulo. Todos esses fatores devem ser levados em conta para que o que foi dito seja plenamente compreendido. Pensamos, então, na existência de um pacto entre o falante e o ouvinte (estabelecido pelo próprio ato de fala), pois o efeito (provocado pela performance) do que é dito é constituído também pelo ouvinte (no caso da literatura, pelo leitor); se o que é dito depende do outro, não pode ser falso ou verdadeiro, é preciso haver um pacto. A

linguagem se apresenta como fator dominante assumindo suas dimensões através do ato; porque dizer sempre implica o outro. Em toda enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato que modifica e determina a relação entre os interlocutores. Sem a intenção de esgotarmos a leitura de Quando Dizer é Fazer de J.Austin, interessa-nos em sua argumentação o caráter incompleto do ato de fala performático que é dependente não apenas do contexto, mas principalmente do interlocutor e considera uma ‘intenção’ marcada do emissor.

Mas é nas artes cênicas que o termo performance ganha terreno fértil para especulação. Encontramos a definição de performance como arte de fronteira que provoca uma ritualização de atos comuns da vida, transformando o cotidiano em matéria de ficção. Cohen nos diz que o artista é sujeito e objeto de sua obra e que a movimentação em cena surge como ponto importante dentro da “encenação”, o que faz com que o artista esteja atento à forma de utilização do seu corpo que é também seu instrumento e à interação com o tempo, espaço e público que lhe assiste. A performance lida com o que parece real, mas sob o ponto de vista do artista, trabalhando ritualmente questões básicas de como contar, relembrar, mas sem engajamento. Na performance, como afirma Cohen, “utiliza-se uma fusão de

linguagens só que não se compõe de uma forma harmônica, linear. O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem (...)”, (COHEN, 2002, p. 50), ou seja, em um híbrido de várias linguagens – considerando aqui o uso de fatos históricos, notícias de jornal, biografias, além da própria prosa de ficção, entre outros – a performance cria uma oportunidade de coexistência entre as mesmas, e ao mesmo tempo abre espaço para várias leituras. O jogo com a forma marca a presença da performance no sentido de que ocorre uma desestruturação da linearidade da narrativa, sem o estabelecimento de limites entre o começo, o meio e o fim do que se conta; além disso há uma marca acentuada de repetição que serve para desestabilizar ainda mais essa linearidade narrativa. Cohen nos apresenta uma teoria de papéis em que observamos uma multifragmentação dos elementos narrativos, ou seja, vários níveis de máscara. Desse modo, temos então a definição do performer:

”O performer enquanto atua se polariza entre os papéis de ator e a ‘máscara’ da personagem. Quando um performer está em cena, ele está compondo algo, está trabalhando sobre sua

‘máscara ritual’ (...) não é lícito falar que o performer é aquele que ‘faz a si mesmo’ em detrimento do representar a personagem”.

(COHEN, 2002, p. 58)

Nesse sentido, o amadorismo dos narradores contemporâneos (a máscara da escrita que faz com que os contadores se digam detetives, jornalistas, negando-se a condição de experimentados narradores) é performático, pois fazem-se a si mesmos, fazem uma narração acontecer. A obra performática torna-se aberta, labiríntica e acessível a várias leituras. Cabe, portanto ao leitor, estabelecer de que forma lerá o que está escrito nos romances: o leitor ingênuo ao se deparar com fatos da vida cotidiana, ou dados históricos acreditará que o que se encontra registrado ali é ‘real’, verídico. Há uma idéia marcante de reforçar o instante e promover um rompimento com a representação que promove uma dialética entre o tempo da representação X o tempo real e entre o performer X o personagem. A performance instaura uma impossibilidade de ser e representar ao mesmo tempo refletindo uma dualidade de se lidar com o ficcional e o real, em analogia ao mundo em que vivemos. Abre-se para a existência de paradoxos: eu não sou mais ‘eu’ e ao

mesmo tempo não ‘represento’, ou seja, quando o autor insere, por exemplo, dados biográficos na obra não é mais ele que se inscreve no texto e ao mesmo tempo não está representando nada que advenha do ‘real’, a arte deixa de ter caráter de representação desse real e passa a se fazer a “arte pela arte”, assumindo assim a ‘intenção’ de fazer ficção. Por outro lado, instaura-se um outro paradoxo: a performance possibilita que quanto mais realista for a cena, mais reforçada é a ficção pois somente dessa forma se quebra com a impossibilidade de representar o real. O leitor assume, assim, papel importante na aquisição de sentido do texto, e é através da performance que há a abertura de espaço para uma característica do público, “uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu”. (COHEN, 2002, p. 98)

Lançando mão de conceitos da Estética da Recepção, encontramos em Paul Zumthor elementos importantes para a caracterização da performance. O autor estabelece a existência de um laço entre o leitor e texto, de modo que este somente se torna ‘realidade’ *na e pela* leitura praticada pelo leitor. Ligada à forma, a performance é reconhecida como uma realização, uma concretização, fazendo passar algo da ficção ao real, promovendo uma presentificação do que é dito. A performance promove uma

‘reiterabilidade’, uma repetição sucessiva que não é tida como redundante. Assim como a memória, a performance afeta o que é conhecido, modificando-o, pois dizendo ela marca / age sob o meio de comunicação. “A performance coloca a ‘forma’ improvável” pois a memória do que será, ainda não foi e, justamente por ser fragmentada e impossível de ser reconstituída, a performance está sempre mudando, sua globalidade é sempre provisória.

Destacamos aqui a não-espetacularidade da performance e sim a existência de uma ‘teatralidade’, como afirma Zumthor, em que se reconhece um espaço de ficção e se percebe a existência dele. O espectador - leitor entra em um jogo e é levado a reconhecer a existência da teatralidade no ocorrido, ou seja, uma intenção de ficção. Há uma transformação do que é cotidiano em ficção, que é própria da performance. O espaço em que se inserem a leitura e a performance é “ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor”. (ZUMTHOR, 2000, p. 49) A performance propicia a abertura para uma ambigüidade que se apresenta em um jogo em que a condição primordial seja a identificação pelo leitor de um outro espaço, em nosso caso, ficcional, que promove uma ruptura com o ‘real’.

No ato de comunicação a performance se refere a um momento que é tomado como presente e implica a presença concreta dos participantes no momento do ato de maneira imediata. “Ela atualiza virtualidades (...) sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz ‘passar’ ao ato’, fora de toda consideração pelo tempo” (ZUMTHOR, 2000, p. 59), assim o sentido do texto só tem existência transitória, ficcional. Zumthor fala em uma performance presente-ausente para designar uma “tomada da linguagem falando-se” (ZUMTHOR, 2000, p. 66) em que a informação transmitida pelo texto produz um ‘eu-aqui-agora’ jamais reproduzível da mesma maneira, pois a performance se dá em um ato único em que o que o indivíduo ouve e depois conta nunca será igual, pois cada momento é único.

Ao reiterarmos o fato de que, segundo nossa argumentação, a performance é produtora de ficcionalidade, queremos dizer que a performance se estabelece virtualmente exigindo a participação do leitor, a consideração da intenção autoral, identificada pelas marcas da própria construção da trama.

DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

A leitura das obras de Bernardo Carvalho possibilita observar certa

desconfiança em relação ao estatuto da “verdade” que se estabelece nos limites entre o ficcional e o real. Os personagens se encontram com identidades fragmentadas e “deslocadas” e parecem vagar durante o percurso das narrativas em busca de um “lugar” e de um “sentido” que restabeleçam sua identidade. No caso de Martín Kohan sua narrativa entra em concordância com o contexto histórico da Argentina e suas tradições, figuras, lançando-se em um movimento de ruptura, inventividade e experimentação que o destaca frente à nova geração de escritores latino-americanos.

Assim, tentaremos agora tornar mais palpável nossa especulação teórica, investindo na análise das obras “O Sol se Põe em São Paulo”, do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, e “Duas vezes Junho”, do escritor argentino Martín Kohan.

É à consciência dessa instabilidade dos relatos memorialísticos, à sua anacronia inerente e à sua condição de memória involuntária que gostaríamos de chamar de performática. No intento de que a memória performática de que falamos ganhe, então, contornos mais definidos, faz-se necessária uma pequena explanação de alguns conceitos encontrados a respeito de performance e que discutiremos brevemente.

John Austin aos estudar os atos de fala e negar a eles a condição de meros

constatativos, arrisca-se a afirmar que a condição da fala é a performance. Os atos de fala performáticos são falados em circunstâncias apropriadas que juntamente com as ações de certo tipo de falante permitem a comunicação. Performance, portanto, implica que o que é dito não é falso nem verdadeiro e “*por* dizermos algo, ou *ao* dizermos algo estamos fazendo algo” (AUSTIN, 1990, p. 29). O que dizemos dependerá das circunstâncias adequadas, das pessoas envolvidas e da aceitação do processo. Ainda que seja feito “mau-uso” do que se diz ou, haja duplo sentido, ainda assim o ato performático não é nulo. Todos esses fatores devem ser levados em conta para que o que foi dito seja plenamente compreendido. Pensamos, então, na existência de um pacto entre o falante e o ouvinte (estabelecido pelo próprio ato de fala), pois o efeito (provocado pela performance) do que é dito é constituído também pelo ouvinte (no caso da literatura, pelo leitor); se o que é dito depende do outro, não pode ser falso ou verdadeiro, é preciso haver um pacto. A linguagem se apresenta como fator dominante assumindo suas dimensões através do ato; porque dizer sempre implica o outro. Em toda enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato que modifica e determina a relação entre os interlocutores. Sem a intenção de esgotarmos a leitura de Quando Dizer é

Fazer de J.Austin, interessa-nos em sua argumentação o caráter incompleto do ato de fala performático que é dependente não apenas do contexto, mas principalmente do interlocutor e considera uma ‘intenção’ marcada do emissor.

Mas é nas artes cênicas que o termo performance ganha terreno fértil para especulação. Encontramos a definição de performance como arte de fronteira que provoca uma ritualização de atos comuns da vida, transformando o cotidiano em matéria de ficção. Cohen afirma que o artista é sujeito e objeto de sua obra e que a movimentação em cena surge como ponto importante dentro da “encenação”, o que faz com que o artista esteja atento à forma de utilização do seu corpo que é também seu instrumento e à interação com o tempo, espaço e público que lhe assiste, ou seja, a forma como o artista trabalha com a trama da narrativa tem devida importância para a construção do texto. Nesse caso, a relação com o leitor, com o tempo e o espaço têm fundamental importância. A performance atua nos limites entre o real e o ficcional, direcionando o foco da obra para o ponto de vista do artista, trabalhando ritualmente questões básicas como relembrar, contar, porém sem a existência de um engajamento. A linguagem da performance se constitui não de forma linear, mas em uma espécie de *collage*, linguagem híbrida.

Cohen nos apresenta uma teoria de papéis em que observamos uma multifragmentação dos elementos narrativos, ou seja, vários níveis de máscara. Desse modo, temos então a definição do performer:

”O performer enquanto atua se polariza entre os papéis de ator e a ‘máscara’ da personagem. Quando um performer está em cena, ele está compondo algo, está trabalhando sobre sua ‘máscara ritual’ (...) não é lícito falar que o performer é aquele que ‘faz a si mesmo’ em detrimento do representar a personagem”.

(COHEN, 2002, p. 58)

Nesse sentido, o amadorismo dos narradores contemporâneos (a máscara da escrita que faz com que os contadores se digam detetives, jornalistas, negando-se a condição de experimentados narradores) é performático, pois fazem-se a si mesmos, fazem uma narração acontecer. A obra performática torna-se aberta, labiríntica e acessível a várias leituras. A performance marca uma intenção de reforçar o instante e promover um rompimento com a representação que promove uma dialética

entre o tempo da representação e o tempo real e entre o performer e o personagem. A performance instaura uma impossibilidade de ser e representar ao mesmo tempo refletindo uma dualidade de se lidar com o ficcional e o real, em analogia ao mundo em que vivemos. Abre-se para a existência de paradoxos: eu não sou mais ‘eu’ e ao mesmo tempo não ‘represento’, ou seja, abre-se espaço para que uma história seja contada e não para o estabelecimento de uma distinção entre o real e a ficção. Por outro lado, instaura-se um outro paradoxo: a performance possibilita que quanto mais realista for a cena, mais reforçada é a ficção. O leitor assume, assim, papel importante na aquisição de sentido do texto, e é através da performance que há a abertura de espaço para uma característica do público, “uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu”. (COHEN, 2002, p. 98)

Lançando mão de conceitos da Estética da Recepção, encontramos em Paul Zumthor elementos importantes para a caracterização da performance. O autor estabelece a existência de um laço entre o leitor e texto, de modo que este somente se torna ‘realidade’ *na e pela* leitura praticada pelo leitor (p. 29). Ligada à forma, a performance é reconhecida como uma realização, uma concretização, fazendo passar algo da ficção ao real do leitor, promovendo uma presentificação do que é

dito, por meio da leitura. Assim como Cohen, Zumthor também aponta para a característica da performance de “reiterabilidade”. A performance promove uma ‘reiterabilidade’, uma repetição sucessiva que não é tida como redundante. Assim como a memória, a performance afeta o que é conhecido, modificando-o, pois dizendo / narrando ela marca / age sob o meio de comunicação. “A performance coloca a ‘forma’ improvável” (p. 38) pois a memória do que será, ainda não foi e, justamente por ser fragmentada e impossível de ser reconstituída, a performance está sempre mudando, sua globalidade é sempre provisória.

Destacamos aqui a não-espetacularidade da performance e sim a existência de uma ‘teatralidade’, como afirma Zumthor, em que se reconhece um espaço de ficção e se percebe a existência dele. O espectador - leitor entra em um jogo e é levado a reconhecer a existência da teatralidade no ocorrido, ou seja, uma intenção de ficção. Há uma transformação do que é cotidiano em ficção, que é própria da performance. O espaço em que se inserem a leitura e a performance é “ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor”. (ZUMTHOR, 2000, p. 49) A performance propicia a abertura para uma ambigüidade que se apresenta em um jogo em que a condição primordial seja a identificação pelo leitor

de um outro espaço, em nosso caso, ficcional, que promove uma ruptura com o ‘real’.

No ato de comunicação, a performance se refere a um momento que é tomado como presente e implica a presença concreta dos participantes no momento do ato de maneira imediata. “Ela atualiza virtualidades (...) sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz ‘passar’ ao ato’, fora de toda consideração pelo tempo” (ZUMTHOR, 2000, p. 59), assim o sentido do texto só tem existência transitória, ficcional. Zumthor fala em uma performance presente-ausente para designar uma “tomada da linguagem falando-se” (ZUMTHOR, 2000, p. 66) em que a informação transmitida pelo texto produz um ‘eu-aqui-agora’ jamais reproduzível da mesma maneira, pois a performance se dá em um ato único, pois assim também é o momento em que o que o indivíduo ouve e depois conta nunca é ou será igual.

Ao reiterarmos o fato de que, segundo nossa argumentação, a performance é produtora de ficcionalidade, queremos dizer que a performance se estabelece virtualmente exigindo a participação do leitor, a consideração da intenção autoral, identificada pelas marcas da própria construção da trama.

DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

Tentaremos agora tornar mais palpável nossa especulação teórica, investindo na análise das obras “O Sol se Põe em São Paulo”, do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, e “Duas vezes Junho”, do escritor argentino Martín Kohan.

A leitura das obras de Bernardo Carvalho possibilita observar certa desconfiança em relação ao estatuto da “verdade” que se estabelece nos limites entre o ficcional e o real. Os personagens se encontram com identidades fragmentadas e “deslocadas” e parecem vagar durante o percurso das narrativas em busca de um “lugar” e de um “sentido” que restabeleçam sua identidade. No caso de Martín Kohan sua narrativa entra em concordância com o contexto histórico da Argentina e suas tradições, figuras, lançando-se em um movimento de ruptura, inventividade e experimentação que o destaca frente à nova geração de escritores latino-americanos.

O escritor Bernardo Carvalho nasceu no Rio de Janeiro, em 1960. É escritor e jornalista. Assina uma coluna quinzenal no caderno *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo* e publicou o livro de contos “Aberração” e os romances “Onze”, “Os bêbados e os sonâmbulos”, “Teatro”, “As iniciais”, “Medo de Sade”, “Nove noites” e “Mongólia”, todos pela Companhia das Letras, sendo alguns destes livros

traduzidos para mais de dez idiomas. O escritor argentino Martín Kohan nasceu em Buenos Aires, em 1967. É professor de Teoria Literária na Universidade de Buenos Aires e colabora em diversas revistas literárias. O primeiro livro foi publicado em 1993 “La pérdida de Laura”, tendo publicado posteriormente novelas, contos e ensaios.

Ao analisarmos o romance **O sol se põe em São Paulo** de Bernardo Carvalho, encontramos a aposta em uma narrativa que se apóia no jogo entre o real e o virtual, dialogando com a tradição japonesa em meados da Segunda Guerra Mundial e que gira em torno de máscaras e instáveis identidades, em que os personagens acabam funcionando como atores em que cada história representa um espetáculo por si mesmo.

Temos na narrativa a cidade de São Paulo como ambiente, uma cidade em que “publicidade é literatura”, uma cidade fora de seu tempo e seu lugar, que “a faz ser cada vez mais o que é e o que não quer ser” (CARVALHO, 2007, p. 14), na tentativa de se livrar do incômodo de viver o presente e de mostrar uma identidade una, inteira, ao invés de uma subjetividade múltipla. Nesse caso, é privilegiada na obra a forma como é construída, sua estrutura, em que não há uma linha narrativa, mas histórias dentro de histórias

(textos dentro de textos) e a criação de personagens.

O narrador é envolvido em uma teia de tramas que se apresentam fragmentadas, e suas personagens apresentam vários níveis de máscaras. À medida que o narrador (e junto com ele o leitor) imagina caminhar para a descoberta de uma pretensa verdade, mais intrincada torna-se a história que narra.

A narrativa contemporânea denota a impossibilidade de se designar uma verdade absoluta. Nossa hipótese revela que dentro da relação entre a narrativa ficcional e o leitor – espectador deve haver a existência de um pacto, um jogo de credibilidade no que lê. Dessa forma o que se constrói na narrativa é uma memória da história narrada. A falta de delimitação entre o real e o ficcional permite ao autor expor, recriar e ao leitor é concedida uma abertura para leituras possíveis. A trama se complica e se desdobra, no tempo passado e presente, desnorteando o narrador involuntariamente, fazendo com que ele se veja em verdadeiro trabalho de investigação.

Surge, então, a figuração da personagem *Setsuko* – uma velha senhora japonesa imigrante no Brasil – que decide tomar por escritor um publicitário fracassado que passa a narrar a história em primeira pessoa. O narrador se vê no papel daquele que narra “um romance que nunca

foi escrito”. Nessa condição, surge como o elemento que permite a representação e a recriação do que não pode ser narrado, o narrador se torna escritor, pois a senhora precisava contar sua história antes de morrer.

O romance é a história de personagens que se fazem passar por outros para poderem ser o que são: um ator de teatro *kyogen* que é proibido de atuar; um homem que renega sua identidade para lutar pela pátria que o rejeita; um homem que perde sua identidade, ao morrer em uma guerra da qual não participou; uma mulher que gostava de amar quem não a amava; além do próprio narrador que só pode ser escritor enquanto não é reconhecido como tal.

Setsuko, a velha senhora dona de um restaurante japonês, “falava em nome dos outros”. O testemunho que dá ao narrador, só tem validade através da literatura como meio de se contar o que se quer dizer. A memória opera com a possibilidade de a história ser narrada, assim o que “ela ia contar já não existia. Se é que um dia existiu” (CARVALHO, 2007, p. 21), e dessa forma o que começa como uma história “que precisa ser contada” acaba se tornando o elemento que permite o esboço de uma “outra história” e a (re)invenção do presente, pois ainda que seja o testemunho de um fato “que realmente aconteceu” o que “ele, o narrador (grifo

meu), imagina nunca vai ser o que foi” (CARVALHO, 2007, p. 31).

O relato/ testemunho de *Setsuko* – que mais tarde se revela como *Michiyo*, tendo “inventado” uma identidade falsa – se encaixa em uma rede de contaminação, à maneira de um “espetáculo encenado” pelo narrador, que o narrava “como se dele também não fizesse parte”. Há um empenho do narrador em narrar essa história até o fim – emaranhando à trama que se desenvolve, certo caráter detetivesco de romance policial – na tentativa de talvez salvá-la do esquecimento. Dessa forma, o narrador que antes ocupava o papel de mero ouvinte e relator da história que escutava, se tornou “a chave” para completar aquele relato em outro tempo, que é o presente da narração que lemos.

A partir da análise deste romance de Bernardo Carvalho, pudemos observar que a memória performática pode ser pensada como artifício da literatura contemporânea, pois através de seu resgate, o sujeito contemporâneo encontra meios de narrar, transmitir suas experiências e, consequentemente, consegue construir sua identidade. Não mais sobre os modos inteiros da recomposição memorialística de um passado estável, mas a partir mesmo da consciência do emaranhamento de identidades múltiplas, memórias

inventadas e um passado que é reconstruído a partir do esquecimento, involuntariamente lembrado.

No caso específico de **O sol se põe em São Paulo** – e que vale para outros romances de Carvalho – não se trata da construção de um passado por meio de lembranças; o que *Setsuko* conta jamais será como foi. A memória performática opera com a possibilidade de reconstituir o presente e de, enfim, contar a história. É uma história da qual você só tem conhecimento se ler o romance; uma história que precisa ser contada; com identidades que se encontram fragmentadas e deslocadas e indivíduos que procuram seu lugar na história (o caso do narrador, por exemplo, que é um pária). O giro em torno das peripécias permite uma movimentação da narrativa, em uma espécie de “composição de cena” o que denota que ela parece ter sido planejada para ser assim.

A reconstituição da história de *Setsuko* leva à reconstituição do passado de outros personagens e à reconstrução do presente da narrativa. A memória “implica que o sujeito que narra (porque narra) se aproxime de uma verdade que, até o momento da narração, ele não conhecia totalmente ou só conhecia em fragmentos escamoteados” (SARLO, 2007, p. 56). Através do testemunho, a memória opera uma “retomada reflexiva do passado” e

permite “ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2004, p. 93).

A narrativa, assim, cumpre um papel: provar que a subjetividade não está “morta” e que as experiências ainda são passíveis de serem transmitidas, dando um lugar aos personagens “que só pode existir na imaginação da qual ela (*Setsuko*) me contou uma história que pergunta sem parar a quem a ouve como é que é possível ser outra coisa além de si mesmo” (CARVALHO, 2007, p. 64).

No romance *Duas Vezes Junho*, temos a narrativa da subordinação de um soldado raso aos escrutínios do exército em tempos de ditadura militar na Argentina. São dois Junhos, o de 1978 e o de 1982, em um contexto peculiar e paradoxal de ditadura e vitória da seleção argentina na Copa do Mundo. Não somente nos é apresentada a narrativa do soldado raso, mas também cenas de tortura de uma mulher na prisão, as partidas da seleção que ocorreram nesse período, lançando mão ora de um tom de humor ora de um tom melancólico. A trama se desenvolve ao redor de um questionamento inicial com um erro de escrita: “A partir de que idade se pode *comesar* a torturar uma criança?” (KOHAN, 2005, p. 5).

A estrutura da narrativa faz uma movimentação de idas e vindas que parece ter sido sugerida para assim ser,

percorrendo o caminho da lembrança de fatos vivenciados que é transmitida ao leitor através do testemunho do narrador. Não há começo, nem fim. Apenas capítulos numerados por algarismos arábicos e a história repartida em blocos (como se fossem uma espécie de *flash* de um dado momento) numerados em algarismos romanos. O tempo da narrativa não é sincrônico e revela a existência de uma discordância de tempos e vozes narrativas e a importância que a organização da narrativa tem para a constituição da história que quer ser narrada.

Para representar todo o horror e a violência dos tempos de ditadura, o narrador promove uma trama que gira em torno do acúmulo de detalhes e informações que não se permitem ser organizados de forma linear, visto que ele narra uma cena de tortura nos mínimos detalhes: “o fedor do trapo estendido não deixava de mortificá-la, mas colocado em cima do balde pelo menos tapava os odores do corpo. Era um pouco como aqueles que (...) começavam a gritar, para não ter que escutar mais gritos”. (KOHAN, 2005, p. 20), ou apresenta em uma das minnarrativas a escalação dos jogadores da seleção argentina com descrição de peso, altura, nomes, posições de cada jogador. Esse acúmulo de peripécias e detalhes funciona como um desarticulador da

reconstituição da história como um todo, nesse caso “a tendência ao detalhe e ao acúmulo de precisões cria a ilusão de que o concreto da experiência passada ficou capturada no discurso” (SARLO, 2007, p. 50), o que na verdade não ocorre.

Não cabe aqui dizer que a memória serve como uma restauração moral da experiência passada, pois a própria experiência é fragmentada. Se levássemos em consideração todo o trauma e violência ocasionada pela ditadura militar e que estão expressos ao longo da narrativa, seríamos forçados a concordar com Benjamin (1989) de que as experiências de fato estariam deixando de ser transmissíveis, por impossibilitar o indivíduo de narrar a experiência insuportável que vivenciou. Porém, o que observamos é que a indignação que normalmente os crimes de ditadura causariam são tratados com banalidade tamanha e em oposição a indignação assume posição frente às disputas da seleção argentina na copa do mundo e ao erro de grafia que encontra no início da narrativa: “poucas coisas o deixavam tão contrariado como os erros de ortografia” (KOHAN, 2005, p. 12). Dessa forma, cria-se a idéia de que apenas desviando-se do que deveria ser narrado é possível constituir a história.

A experiência no caso de *Duas Vezes Junho* insere um tempo que não é o

próprio do acontecimento, mas é o tempo da lembrança do que ocorreu. A cada repetição e a cada variante proporcionada pela performance, ela torna a se atualizar. O jogo com a forma, em que se entrelaçam a narração dos fatos dos jogos da seleção argentina com a narrativa do soldado sobre a ditadura, – chegando a tal ponto que podemos confundi-las:” não podiam explicar, só pelo fato de estar aí, como era que tinha passado o que ninguém podia supor que fosse passar” (KOHAN, 2005, p. 61) – as sessões de tortura da mulher na cadeia e as cenas de barbárie da ditadura, cada mini-narrativa numerada e inundada de pequenos detalhes servem para desestabilizar a linearidade da narrativa e a cada repetição parece que algo novo é acrescido ao leitor, que na tentativa de estabelecer um laço entre os pequenos detalhes se encontra frustrado ao perceber que é impossível constituir uma verdade e linearidade única.

A reconstituição do passado impõe uma unidade, mas através da memória performática essa unidade só é possível através das descontinuidades, a linha narrativa nesse caso, consolida-se nos nós e desenlaces da história.

O testemunho do soldado raso poderia ser interpretado como um meio de reconstituição do passado e obtenção da verdade dos fatos ocorridos em seu relato. Porém, a experiência é inserida num tempo

que não é o seu, mas o tempo da lembrança transmitida pela narração. Sendo assim, seu testemunho se dá através da memória e da subjetividade. A partir da noção que Sarlo nos dá de testemunho, podemos dizer que é possível dar voz à experiência e, consequentemente, permite que uma história seja contada.

Os relatos dos acontecimentos da ditadura e da Copa do Mundo só têm existência à partir do narrador. O eu textual se coloca em cena, um eu ausente que faz uso de uma máscara, para poder dar voz à experiência do outro; nesse caso, “não há verdade, mas uma máscara que afirma dizer sua verdade” (KOHAN, 2005, p. 32). Se a memória confere ao testemunho um caráter subjetivo, e tempo da lembrança confere à narrativa um caráter fragmentário, a verdade em relação ao que é narrado nunca poderá ser comprovada, pois temos acesso apenas à verdade do narrador, que afirma que:

“havia uma parte de verdade e uma parte de falsidade no que acontecia, ainda que não fosse uma pequena parte de verdade e uma grande parte de falsidade; e eu não conseguia estabelecer quais eram essas partes, quando começava uma coisa e

quando acabava outra” (KOHAN, 2005, p. 80).

Nesse caso, o narrador toma-se como objeto da narrativa, e “se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas (...) não há verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis”. (SARLO, 2007, p. 39) e é possível da mesma forma narrar uma história.

Pudemos observar, portanto, que no caso da América Latina, “o passado recordado está perto demais e, ainda desempenha funções políticas fortes no presente” (SARLO, 2007, p. 60) – principalmente na Argentina, Chile e Colômbia – em paralelo a uma aceleração do tempo provocada pela mídia que nos leva a uma indistinção precisa dos limites do real e do ficcional, nos levando a questionar como é possível contar histórias sob estas condições.

A literatura contemporânea abre espaço para que os escritores possam, enfim, experimentar, criar, e permite o surgimento de novas subjetividades e novas políticas, a fuga de um engajamento político e panfletário, e o questionamento de uma realidade que é instável, pois nunca se revela totalmente transitando entre o real e o ficcional. No caso da literatura de países como Chile, Argentina e Colômbia

destacamos o grande foco na pós-ditadura que, de certa forma, foi traumática e que segundo Paloma Vidal “promove um evidente deslocamento das questões que pautaram, via memória, os textos durante ou imediatamente depois do fim da ditadura”. (VIDAL, 2005, p. 171) Não se trata mais da tentativa de narrar sobre o trauma irrepresentável, mas de como lidar com seus vestígios, com o que restou das políticas de violência que ainda permeiam a sociedade, em especial a argentina, e de como narrar sobre uma experiência que por causa do trauma e da violência supõe-se impossível de ser narrada.

Após uma análise do contexto da literatura latino-americana contemporânea, concluímos que há uma profunda necessidade de elaboração do passado além de uma tentativa de superação do luto – no caso dos países que sofreram com a ditadura – enfrentando seu presente, dominado pela globalização. Nesse sentido, analisamos de que forma essa literatura lida com seu passado para enfrentar seu presente em um tempo em que as experiências estariam deixando de ser transmissíveis. Na tentativa de reconstruir o passado, o sujeito contemporâneo se conscientiza de que através da força do relato promovido pela memória, sua lembrança e consequentemente sua experiência é incompleta e fragmentada e nunca

completa por excelência. Através da reiterabilidade e de um jogo que o narrador faz com as tramas da narrativa e com o leitor que é levado a atualizar o tempo da narrativa para seu tempo, a memória performática opera com a possibilidade de se contar histórias. Ainda que o sujeito “nunca narre o que deve ser narrado”, como nos diz Idelber Avelar, pois “a narrativa estaria sempre presa num mais ou numa falta, excessiva ou impotente para capturar o luto (*e o próprio passado* – grifo nosso) em toda a sua dimensão” (AVELAR, 2003, p. 236), ele acaba encontrando meios para narrar sua experiência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONIO, I. “Autoria e cultura na pós-modernidade”. Disponível no endereço http://www.multiciencia.unicamp.br/artigos_02/a_01.pdf. Acesso em 02/02/07.

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AVELAR, I. **Alegorias da Derrota. A ficção ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

AVERBUCK, C. **Das coisas esquecidas atrás da estante**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

AVERBUCK, C. **Máquina de Pinnball**. São Paulo: Conrad, 2002.

BARBOSA, A.B. **Deixe o quarto como está: estudos para a composição do cansaço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Os lados do círculo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARTHES, R. “A morte do autor”. IN: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. “O narrador”. IN: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e historia da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOLAÑO, R. **Noturno do Chile**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOSI, A. “Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo”. IN: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BRESCIANI, S. e NAXARA, M. (orgs.) **Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Lições Americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, S. **No Shopping**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

- CANDIDO, A. “A nova narrativa”. IN: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- CARNEIRO, F. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARRASCOZA, J.A. **Duas Tardes**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- CARVALHO, B. **As Iniciais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **Aberração**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Medo de Sade**. São Paulo: Companhia das Letras,
- _____. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Nove Noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Onze**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA LIMA. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. IN: _____.
- Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. “Um termo elástico ou impreciso?”. IN: **História**,
- Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CUENCA, J.P. *Corpo Presente*. São Paulo: Planeta, 2003.
- DALCASTAGNÉ, R. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. N° 26 – Brasília, julho/ dezembro de 2005.
- DECCA, Edgar de. “Literatura em ruínas ou as ruínas na literatura?”. IN: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (orgs.) **Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004. (p. 149-174)
- FERNANDES, I. “A ficção literária como imagem e máscara”. Artigo publicado no site www.rubedo.psc.br/Artigos/mascara.htm. Acesso em 02/02/07.
- GAGNEBIN, J.M. “Memória, história, testemunho”. IN: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (orgs.) **Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004. (p. 85-94)
- GALERA, D. **Mãos de Cavalo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GINZBURG, C. “Estranhamento”. IN: _____.
- Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GOFFMAN, E. **As representações do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1993.

GONÇALVES DIAS, E. **Blogs: os hóspedes que estreitam vínculos entre a sociedade.** Ensaio publicado no endereço www.portadasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=artigos/docs/blogs. Acesso em 14/03-07.

GUIMARÃES, C. **Imagens da Memória: entre o visível e o legível.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

HALBWACHS, M. **La mémoire collective.** Paris: PUF, 1968.

HALL, S. “A identidade em questão”. IN: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP & A Editora, 1997.

HALL, S. “Nascimento e morte do sujeito moderno”. IN: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP & A Editora, 1997.

HUYSEN, A. **Seduzidos pela Memória. Memória, Arquitetura, Monumentos, Mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KLINGER, D. **Escritas de si e escritas do outro: Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea.** Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Inédita.

KOHAN, M. **Dos veces Junio.** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.

_____. **Duas vezes Junho.** (Trad. Marcelo Barbão). São Paulo: Amauta Editorial, 2005.

LEMOS, A. “A arte da vida”. Artigo disponível no endereço www.facom.ufba.br/ciberpesquisa. Acesso em 14/12/06.

MEDINA REYES, E. **Técnicas de masturbação entre Batman e Robin** (Trad. Luis Reyes Gil). São Paulo: Planeta, 2004.

MORICONI, I. **Os cem melhores contos brasileiros do século.** São Paulo: Editora Objetiva, 2000.

NAZARIAN, S. **Mastigando Humanos.** São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

_____. **A Morte Sem Nome.** São Paulo: Planeta, 2004.

NIETZCHE, F. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, N. **Geração 90: Manuscritos de Computador.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

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

PARANHOS, L.K. “Uma leitura sobre o real na sociedade de massas”.

Revista Confraria do Vento On-line. Retirado do endereço: www.acd.ufrj.br/~confrariadovento/numer01/liciakelmer01.htm em 25-05-07.

PIRES, P.R. “Estilhaços de ficção, literatura viva”. Acesso no endereço http://www.pacc.ufrj.br/literatura/polemica_paulo_roberto.php em 25-02-07

POLLACK, M. **Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.

RAVETTI, G. “Narrativas Performáticas”. IN: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais.** Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais.** Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RESENDE, B. “Ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma”. Revista Semear nº 7. Acesso no endereço http://www.letras.pucrio.br/catedra/revista/semar_7.html em 14/03/07.

_____. **A literatura latino-americana do século XXI.** Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2005.

SANT'ANNA, A. **O Paraíso é bem bacana.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTIAGO, S. “A nova ficção brasileira”. IN: Revista Veredas on-line.

Ed. 69 no site www.cultura-e.com.br em setembro de 2001.

_____. “O narrador pós-moderno”. IN: **Nas malhas da Letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “Uma literatura anfíbia”. IN: **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SARLO, B. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **Tiempo Presente.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

SEIXAS, J.A. “Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. IN: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (orgs.) **Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004. (p. 37-58)

SELIGMANN-SILVA, M. **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

SIBILIA, P. **A intimidade escancarada na rede: blogs e webcams subvertem a oposição público/ privado.** Acesso no endereço <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/4757/1/NP8SIBILIA.pdf> em 19/06/07.

SOUZA, Pedro de. “A autoria vista sob suporte tecnológico”. Disponível no endereço
http://www.multiciencia.unicamp.br/artigos_02/a_01.pdf. Acesso em 02/02/07.

TEIXEIRA, João Gabriel L.C. e GUSMÃO, R. **Performance, Tecnologia e Sociedade. Performance, Cultura e Espetacularidade.** Brasília: Editora da UNB, 2000.

TERRON, J.R. **Curva de Rio Sujo.** São Paulo: Planeta, 2003.

VIDAL, P. “Diálogos entre Brasil e Chile – Em torno às novas gerações”. IN: RESENDE, B. (org.) **A literatura latino-**

americana do século XXI. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

_____. **A duas mãos.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

VIEIRA, Y.F. **Refração e Iluminação em Bernardo Carvalho.** Novos Estudos, CEBRAP, nº 70, novembro de 2004, (pp. 195-206).

WEINSCHELBAUM, V. (org.) **Vinte ficções breves:** antologia de contos argentinos e brasileiros contemporâneos. Brasília: UNESCO, 2003.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura.** São Paulo: Educ, 2000.