

# CULTURA E LITERATURA CONTEMPORÂNEAS: ALGUMAS ABORDAGENS DO PÓS- MODERNO<sup>1</sup>

Angela Maria Pelizer de Arruda (UEL)<sup>2</sup>

**Resumo:** Diante das mudanças e os movimentos ocorridos no final do século XX e início do século XXI, destacamos neste artigo o pós-modernismo como um movimento social, abrangendo suas várias instâncias. Na literatura, muitas são as abordagens trazidas. Entre elas, destacaremos o humor pós-moderno, que traz algumas peculiaridades próprias do homem contemporâneo. Assim, o presente trabalho pretende apresentar sinteticamente o movimento pós-moderno, algumas de suas abordagens, destacando o humor e suas singularidades.

**Palavras-chave:** Humor; Pós-modernismo; Literatura.

A virada do século XX para o século XXI é marcada pelo montante de mudanças ocorridas e pela velocidade das descobertas. Nunca se descobriu tanto em tão pouco tempo. Podemos dizer que nesse período houve mais inovações nos mais diversos setores do que em todos os séculos anteriores juntos, construindo, assim, uma nova realidade nas diversas civilizações ocidentais. Os avanços tecnológicos juntamente com o desenvolvimento da imprensa e da comunicação cada vez mais rápida e ágil deram ao homem do início do século XXI um novo perfil. A globalização aproximou nações enquanto os grupos se reuniram em pequenos setores para lutar por seus direitos. A política, até então a grande dominadora do mundo, rendeu-se também às regras ditadas pela economia.

A aceleração das inovações tecnológicas se dá agora numa escala multiplicativa, uma autêntica reação em cadeia, de modo que em intervalos de

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte integrante da dissertação de Mestrado em Letras da própria autora, intitulada *O humor pós-moderno como crítica contemporânea: uma análise dos contos de Moacyr Scliar*.

<sup>2</sup> Aluna do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Doutorado. E-mail: [angelapelizer@gmail.com](mailto:angelapelizer@gmail.com).

tempo o conjunto do aparato tecnológico vigente passa por saltos qualitativos em que a ampliação, a condensação e a miniaturização de seus potenciais reconfiguram completamente o universo de possibilidades e expectativas, tornando-se cada vez mais imprevisível, irresistível e incompreensível (Sevcenko 2004: 16).

Com o grande avanço tecnológico e comunicativo, a população do novo século está diante de novas buscas, de novos anseios, de uma nova realidade. Surgem a “sociedade de consumo” e a “sociedade globalizada”. Isso tudo graças aos meios de comunicação que possibilitam a aproximação de nações extremamente distantes, mas que podem também isolar pessoas muito próximas em suas “aldeias comunicativas”. Os hábitos foram mudando, os recursos se transformando e se multiplicando, tudo em prol da comodidade dos indivíduos que, em sua maioria, têm de trabalhar mais que antes para comprar mais que antes e se sentir inserido nessa sociedade que lhe é apresentada.

Dessa forma, ele tem também menos tempo para as ações “menores” – fazer compras, ter um momento de lazer com a família, conversar com os amigos, pagar contas, etc. E para isso também a tecnologia e a comunicação estão aí, prontas para adequá-lo ao novo modo de vida. Já se fazem compras, inclusive as básicas de mercado e se pagam quase todas as contas sem sair de casa; o lazer também é oferecido em casa e sem necessariamente a presença de todos os membros da família; e amigos são construídos através de bate-papos virtuais.

Diante dessa nova perspectiva de vida, algumas normas e códigos de moral reguladores do comportamento social ganham novos contornos e em meio a esse contexto, emerge um fenômeno intitulado Pós-modernismo e que abrange as diversas áreas da sociedade: arte, ciência, tecnologia, política, filosofia e cultura. Em linhas gerais, as mudanças que convergiram para o surgimento dessa nova tendência destacaram-se a partir de meados dos anos 50, com a arquitetura e a computação, infiltram-se no meio intelectual nos anos 60, apresentam um crescimento na filosofia nos anos 70 e alastram-se nos anos 80 abrangendo os campos da moda, do cinema, da música, entre outros.

## 1. O pós-modernismo no Brasil

Há grandes controvérsias a respeito da empregabilidade do termo pós-modernismo em países que estejam dissociados do grande eixo que engloba os países do primeiro mundo. Alguns estudiosos negam a existência ou a adequação do conceito nos países subdesenvolvidos chamados de terceiro mundo. Para a escritora canadense Linda Hutcheon, o movimento não pode ser aceito como “um fenômeno cultural internacional, pois é basicamente europeu e (norte- e sul-) americano” (Hutcheon 1995: 20). Fredric Jameson é mais radical ainda quando diz que o pós-modernismo é “essencialmente norte-americano” (Jameson 1994: 136).

Outros teóricos, porém, principalmente os que se localizam nesses ditos países subdesenvolvidos reagem contrariamente a essas idéias. Um deles é Aijaz Ahmad, que, num texto dirigido exclusivamente a Jameson, postula a possibilidade de uma literatura em países do terceiro mundo que não se restringe a propósitos alegorizantes e que essa possibilidade não é aceita por Jameson devido a um etnocentrismo que o impede de ver os avanços significativos em tais países, bem como estudar suas produções artísticas.

No que se refere às relações entre o pós-moderno e a América Latina, dois estudiosos se destacam: Nestor Garcia-Canclini e Irlemar Chiampi. O primeiro refere-se à hibridização cultural existente nesse continente como algo essencial no pós-modernismo. No plano do desenvolvimento, Garcia-Canclini observa a heterogeneidade latino-americana quanto aos estágios próprios de cada país:

Hoje concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar esta heterogeneidade é útil a reflexão anti-evolucionista do pós-modernismo, mais radical que qualquer outra anterior (Garcia-Canclini 1997: 28).

Podemos perceber assim que Canclini relaciona o pós-moderno com a multiplicidade cultural e de estágios de desenvolvimento da América Latina. Essa mistura própria desse continente, segundo Canclini, é algo que está altamente ligado à proposta pós-moderna.

Irlemar Chiampi, usando o bolero e o romance do pós-boom hispano-americano como exemplos, também destaca a aproximação do erudito e do popular feita através da cultura de massa como aspecto fundamental no pós-modernismo da produção da América Latina. Para a autora, essa aproximação pode ser caracterizada por duas modalidades. A primeira delas seria o deslocamento do material exclusivo da cultura popular-massiva para inseri-lo no código culto da enunciação narrativa. Aqui, Chiampi discute como os elementos ditos como “espúrios”, “alienantes”, “adulterados” são reutilizados em outros contextos de forma que possam adquirir novas funções dentro da narrativa em um processo de incorporação chamada por ela de “repragmatização”.

A segunda forma é o deslocamento do código culto da literatura para um contexto mais melodramático da narrativa. Esse segundo processo visa “aproveitar diversos resíduos da tradição literária para transcodificá-la na narrativa, mediante a despragmatização do seu efeito estético ‘alto’” (Chiampi 1996: 81). Acontece, então, uma inversão da apropriação dos materiais residuais da cultura popular-massiva.

Para Chiampi não há, pois, motivos para querer preservar a diferença entre erudito e popular; “sua identidade e legitimidade ficam comprometidas pelo contágio” (Chiampi 1996: 83), não podendo mais (nenhum dos dois) voltarem ao seu estágio original, sem estarem afetados, contaminados um pelo outro. Essa

contaminação existente na América Latina é, para a autora, indício de uma nova tendência, no caso, o pós-modernismo:

O lixo cultural, cuja presença a cultura hegemônica foi tolerando na época moderna desde que se mantivesse em territórios bem definidos – onde o contágio não ameaçasse a pureza das expressões culturais genuínas e nobres, as do Folclore e da Arte, o popular e o erudito –, parece experimentar dias de glória que transcendem sua condição de resíduo. Reciclado por narradores pertencentes ao cânone literário, seu reaproveitamento e funcionalização em obras prestigiadas lhe outorga um novo status dentro da cultura pós-moderna na América Latina (Chiampi 1996: 76).

No Brasil, o termo “pós-modernismo” foi empregado pela primeira vez em 1946 por Alceu Amoroso Lima, já dentro de uma realidade especificamente brasileira. Fala-se em aspectos específicos porque o Brasil – e aqui poderíamos incluir também os outros países da América Latina – possui uma realidade histórico-cultural diferente dos países europeus e norte-americanos, convergindo assim para alguns aspectos singulares também na arte.

Uma questão bastante relevante é de ordem política já que os países do então chamado terceiro mundo não se encontram no mesmo estágio de modernização que os do primeiro mundo. Dessa forma, não há como pensar o pós-moderno como homogêneo, haja vista que vivemos em sociedades heterogêneas quanto aos estágios de modernização. Poderíamos pensar então não em um pós-modernismo, mas em pós-modernismos, ou seja, como temos sociedades heterogêneas, o conceito também se mostra heterogêneo adaptado a cada realidade onde está inserido.

Seria então incoerente estender determinados conceitos, que são de uma amplitude maior a diferentes países sem observar as diferenças sociais, políticas e culturais que compõem os diferentes países. Em se tratando da América Latina seria prudente observar o processo de modernização ocorrido nas últimas décadas e então teríamos como ponto de referência que esse processo “apresenta uma feição peculiar, característica de uma economia dependente e de uma realidade social fortemente matizada e diferenciada, e as manifestações estéticas aqui surgidas estão em constante diálogo com tais aspectos” (Coutinho 1995: 428). É válido, porém, que se insiram as manifestações artísticas produzidas na América Latina dentro do contexto pós-moderno desde que essas peculiaridades sejam respeitadas.

Assim, a partir das décadas de 50 e 60, o Brasil assistia ao surgimento de vanguardas e posicionamentos assumidos que foram mudando o contexto literário em nosso país. Na poesia, encontramos o movimento da poesia concreta (1956), o Neoconcretismo (1959), a Literatura-praxis (1962), o movimento do Poema/processo (1967). Em 1968, emerge o Tropicalismo, que representa uma tomada de posição de alguns artistas renovadores na área de diversas atividades – teatro, cinema, artes plásticas e música popular.

Esse momento foi crucial para o desenvolvimento da arte como tal, já que toda a produção “carregou-se de uma implicação ideológica que se expressava na

censura”, que representava “o tipo de orientação que o Estado pretendia conferir à cultura e acabou funcionando como uma espécie de emblema da época, por meio do qual seria possível interpretar toda a produção cultural, como se interpreta um código cifrado, acessível apenas aos iniciados” (Pellegrini 1995: 73).

O Estado, através da censura, agiu de forma a constranger a criação artística, num primeiro momento, e depois, quando percebe que está perdendo terreno diante do povo, da classe média e do empresariado, passa a investir num incentivo à cultura criando uma Política Nacional de Cultura, em 1975. Assim, a cultura nacional passa a fazer parte de um sistema empresarial que a coloca nos moldes da profissionalização e da conquista do mercado. Aqueles que não estavam de acordo com essa política não recebiam incentivo dela, então agiam de forma paralela e marginal, com recursos próprios. Entre eles, podemos citar a poesia marginal e os grupos experimentais de teatro e cinema.

A partir dos anos 80 essa relação entre o Estado e a produção cultural se solidifica com uma significativa ampliação do espaço para a produção. Espaço este “dimensionado pelos parâmetros da indústria cultural, sendo que o fator decisivo dessa nova dimensão fora a simbiose operada entre a mídia e o mercado”. Dessa forma, o limite entre cultura e mercadoria desaparece, difundindo-se uma “estética ‘internacional-popular’, fundada na proliferação das imagens, via televisão: a do *espetáculo*” (Pellegrini 1995: 75).

Por outro lado, esvaiu-se também o caráter rebelde dos anos 60 e 70; a poesia marginal ampliou seus leitores através de uma grande editora: a Brasiliense, profissionalizou-se e incorporou-se no meio do mercado de bens culturais. Os grupos experimentais, por sua vez, desapareceram ou aderiram aos grupos profissionais selecionados pela televisão.

Observamos, contudo, que, mesmo em meio a esse fenômeno chamado mercado de bens culturais ou ainda indústria cultural, nossa literatura vem trazendo grandes inovações em suas produções nessas últimas décadas. A poesia contemporânea traz, por um lado, manifestações que vêm para consolidar o discurso modernista e, por outro, apresenta novos matizes e novas contribuições para uma nova tendência. Na prosa, temos um grande número de escritores que enriqueceu e continua enriquecendo a cultura brasileira.

Alguns seguem desenvolvendo a linha do texto espelho ou do texto de denúncia social, na continuidade da tradição realista-naturalista, acrescida de um ou outro aspecto diferenciador; outros continuam o percurso da introspecção psicológica e outros mais se preocupam basicamente com a linguagem em si mesma (Proença Filho 2002: 387).

Além do romance, a emergência do conto é um fato bastante relevante dentro da literatura brasileira contemporânea. O conto passa a ser um gênero de destaque na atualidade, trazendo muitas propostas de recursos renovadores. As temáticas do conto são variadíssimas e vão “desde a caracterização de problemas individuais até

---

<sup>3</sup> grifo da autora.

os espaços do imaginário aberto, passando por espaços relevantes da realidade social brasileira” (Proença Filho 2002: 388).

Em se tratando especificamente do conto contemporâneo, nota-se que este acompanha as mudanças da era moderna capitalista. O homem, com seus limites e apreensões, em sua luta diária perante a sociedade esmagadora, e até suas pequenas vitórias cotidianas, é o retrato do final do século XX e início do século XXI. E é a esse retrato que se refere o conto atual. Não há mais uma preocupação como tinha o humanismo liberal, com grandes feitos e soluções. Hoje, o conto está centralizado nos pequenos (ou grandes) problemas individuais, que nem sempre têm soluções, como são também na realidade.

Para tanto, o conto se utiliza de todos os artifícios da modernidade. Assim, como imagens televisivas dos meios de comunicação, o conto vai traçando o retrato da sociedade contemporânea. Luiz Carlos Simon (1999) comenta essas peculiaridades da ficção pós-moderna e diz que o conto possui três aspectos básicos: fragmentação, velocidade e intensidade.

O primeiro se refere a frases desconexas, falta de linearidade e superposição de ideias, sempre escolhidas pelo contista a fim de gerar um efeito jamais conseguido se baseado na integridade e na sequência. Segundo o autor, essa escolha pelo fragmento é igualmente um reflexo da sociedade atual, em que a fragmentação, o caco é visível e fortemente presente.

As referências ao efêmero e ao frágil, às vozes e aos momentos alimentam a afinidade entre o conto e a fragmentação. Agora, além da intencionalidade do recorte e da natureza lírica emanada da fixação em um momento, pode-se começar a confirmação de que o caráter fragmentário transcende a estrutura do conto e caracteriza também o mundo aí representado igualmente fragmentado (Simon 1999: 67).

Percebe-se, então, que numa sociedade baseada no recorte individual, nos problemas de ordem particular e fragmentária, a ficção não poderia deixar de ser semelhante. A preferência por tais temas é explícita no conto contemporâneo, o sujeito aqui enfocado não é mais do centro – como observa Linda Hutcheon – e sim o das margens, seja de ordem sexual, étnica, econômica ou social. Encontrar, por exemplo, um protagonista num conto sem nem sequer um nome, que não consegue ultrapassar seus obstáculos ou resolver seus problemas, é muito comum nos contos com que o leitor se depara atualmente. A coletividade foi substituída pelas pequenas preocupações individuais. Esse personagem anônimo dentro da ficção contemporânea também foi observado por Fredric Jameson (1994) como marca presente e muito representativa.

Dessa forma, o autor dá preferência a personagens carentes de identificação, apresentando, muitas vezes, histórias de seres (a maioria sem nome ou qualquer outro traço que o individualize), que representam tipos genéricos, modelos de ação e comportamento, em vez de personalidades cuja intimidade e psicologia são vasculhadas pelo escritor.

O segundo aspecto atribuído ao conto contemporâneo é a velocidade. Este que já fora observado por Tchekov com uma supressão de detalhes e por Poe no que se

refere à duração do tempo de leitura e sua relação com a unidade do efeito. Hoje, porém, a velocidade é muito mais marcante na vida cotidiana, pois o homem contemporâneo dispõe de pouco tempo para estar informado, se entreter ou manter-se em contato com a arte. Em se tratando do conto, é possível perceber que este segue essa tendência, atualizando o conceito de velocidade. As obras são cada vez mais sintéticas e objetivas, com uma linguagem mais voltada para o leitor moderno.

Italo Calvino (1990) trata sobre esse assunto em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, apontando a rapidez como uma delas. Para ele, a velocidade não tem valor em si, pois “o tempo narrativo pode ser também retardador ou cíclico, ou imóvel. Em todo caso, o conto opera sobre a duração, é um sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o” (Calvino 1990:48-49). O que o autor ressalta é que a negligência quanto aos detalhes inúteis prende muito mais a atenção do leitor ao conto.

A intensidade é a terceira característica atribuída ao conto contemporâneo. Novamente, concebida, hoje, de forma diferente do que fora anteriormente. O conceito não corresponde mais “à idéia de um aprofundamento crítico e reflexivo” (Simon 1999: 75), mas está ligado ao que Linda Hutcheon (1995: 19) chama de “retórica negativizada”, ou seja, “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização”. Esses termos, sempre antecidos por prefixos de negação, são usados pela ficção contemporânea para negar o compromisso, ou ainda “incorporar aquilo que pretende contestar” (Hutcheon 1995: 19).

Um gênero muito próximo do conto, exclusivamente brasileiro e que ganha uma vitalidade literária muito grande nas últimas três décadas, é a crônica, com autores que trabalham incessantemente a fim de assegurar-lhe a permanência apesar de sua efemeridade.

Diferentemente de outros gêneros, a crônica não vai em busca do grandioso e do sublime; o que ela faz é pegar o miúdo e, assim, mostrar o que nele há de grandioso, singular ou inesperado. Ela também não é um gênero feito para durar como os outros, “uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa” (Candido 1992: 14). Assim, ela ensina a cada um a conviver com as palavras de forma íntima e pessoal, transformando a literatura em algo que se relaciona com a vida de cada um, já que faz com que a palavra não se dissolva tão rapidamente, ao contrário, permaneça um pouco mais, mesmo que seja por um curto espaço de tempo, em nossas mentes, ganhando relevo entre os nossos pensamentos, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios.

Assim como o conto, a crônica também economiza nas palavras, abdica do tom rebuscado da linguagem, prefere a simplicidade e a naturalidade e busca, da mesma forma, uma aproximação com a oralidade. Seu traço particular é a aproximação de fatos exclusivos do dia-a-dia, como se fosse uma conversa fiada com o leitor. O que se observa, porém, é que esse ar despreocupado, de coisa sem muita importância permite à crônica aprofundar-se “no significado dos atos e sentimentos do homem” (Candido 1992: 18) e servir-se como crítica social. De uma maneira leve e bem humorada, a crônica se permite ser “um veículo privilegiado para mostrar de

modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas” (Candido 1992: 19).

Os dois gêneros, o conto e a crônica, são muito representativos na literatura contemporânea, por sua brevidade e leveza, por sua simplicidade e sutileza de sensibilidade com o fato que vai narrar. Ambos, conto e crônica, estimulam o leitor a uma nova procura, já que seu conteúdo é tão atraente e singular, apesar de tratar muitas vezes de tramas tão comuns à vida diária desse mesmo leitor. Esse que, em muitos momentos, recorre à arte para entender sua vida e as agruras que a envolvem, que muitas vezes prefere rir dos seus problemas a se desesperar com eles, se aproxima da narrativa breve, simples e reflexiva para dar talvez um sentido a sua vida que nem sempre é leve e nem sempre é passível de ser entendida.

Em suma, a literatura brasileira tem vivido, nas últimas décadas, sob o signo da multiplicidade, seja no campo político, social ou artístico. No que se refere ao espaço artístico, a contemporaneidade presencia fortes mudanças que envolvem atitudes variadas e multifacetadas, procedimentos de vanguarda, posicionamentos divergentes e aproximação das culturas erudita e popular. Em todas essas mudanças o que é certo é que há, sem dúvida, traços da pós-modernidade. Justifica-se, então, falarmos em Pós-modernismo na literatura e na cultura brasileira.

## **2. Algumas abordagens do pós-modernismo**

O pós-modernismo é um fenômeno cultural, estético, político e filosófico que abrange vários aspectos diferenciadores para que possa ser chamado de movimento. O presente estudo pretende abordar alguns deles, selecionando-os de forma a reunir elementos que possibilitem uma pesquisa acerca das vertentes sociais e estéticas desse movimento. Dessa forma pretende-se apresentar algumas abordagens referentes à produção pós-moderna, privilegiando alguns aspectos que possam trazer uma relevante contribuição para o trabalho aqui apresentado.

### **2.1. Engajamento e criticidade: a grande desilusão do sujeito descentralizado**

Um dos grandes questionamentos abordados pelo pós-moderno é a totalização, a verdade absoluta, a crença indissolúvel nas grandes autoridades sociais. Esses conceitos totalitários foram herdados do que comumente se chama de humanismo liberal. O poder centralizado do homem ocidental, branco, heterossexual, de classe média cai em decorrência da ascensão das margens. É o que Linda Hutcheon denomina “descentralização do sujeito” para caracterizar esse movimento de mudança de sentido cultural: o centro cede lugar às margens e a homogeneidade, às diferenças.

A partir de uma perspectiva descentralizada (...), se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna (Hutcheon 1995: 85).

Essa descentralização descrita por Hutcheon se estabelece em vários âmbitos distintos, dentro e fora da ficção. O universal e totalizante cedem lugar ao local e ao particular. Nas produções artísticas, por exemplo, vemos uma emergência de autores dos países ditos do Terceiro Mundo (América Latina e África principalmente). A literatura desses países já é analisada de forma particular, com certo enfoque em suas inovações e vanguardas. O centro artístico - Europa e América do Norte - divide espaço com as produções dos países em desenvolvimento.

Dentro da ficção, os temas assim como os personagens são notadamente das margens, representados pelos vários pequenos grupos que as compõem: os negros, as mulheres, os homossexuais, os índios, os miseráveis, etc. "O múltiplo, o heterogêneo, o diferente: essa é a retórica pluralizante do pós-modernismo" (Hutcheon 1995: 95) e esse discurso vai se disseminar por todas as manifestações que se denominam pós-modernas.

A ideia do pós-modernismo em focalizar as margens não quer dizer mudar as posições: trazer a margem para o centro. A intenção é questionar essa disposição interno/externo, centro/margens e despertar uma consciência tanto estética quanto política existente nessas relações. Linda Hutcheon completa dizendo que "as contradições formais e temáticas da arte pós-moderna atuam exatamente nesse sentido, de chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta a isso, e fazê-lo de uma maneira autoconsciente que admite seu próprio caráter provisório" (Hutcheon 1995: 31). Para a autora canadense o lema do pós-modernismo deve ser: "Vivam as margens!".

Trazer como ponto central da arte pós-moderna o sujeito anônimo acarreta ao próprio fenômeno um outro aspecto muito constante nas produções; se o sujeito é descentralizado, o tema que envolve esse sujeito não pode ser de centro, ele deve convir com seu representante. Dessa forma, temos nas produções pós-modernas uma tendência que abarca as questões próprias dos grupos das margens - suas mazelas, suas aspirações e tudo que os envolve. Fredric Jameson se refere a esse sujeito como um representante de seu grupo, como um anônimo capaz de representar milhões de outros anônimos, numa multiplicação de identidades.

O pós-moderno toma uma posição de desconstrução diante das totalidades tradicionais e apresenta em seu lugar o homem comum e seus problemas individuais. Diante disso, temos uma nova perspectiva crítica diante da realidade; se os problemas são individualizados, as soluções (se elas existem) são apresentadas da mesma forma. O sujeito pós-moderno já não acredita em grandes feitos, grandes revoluções em busca do bem comum. No aqui e agora, cada um deve resolver seus problemas a seu modo sem esperar que ninguém o faça a não ser ele próprio. Podemos dizer então que o indivíduo pós-moderno perdeu as ilusões que seus antepassados cultivavam "quanto à obtenção de respostas conclusivas sobre o sentido do universo e da vida, entrevistas no sonho de unidade e poder representados primordialmente na figura de Deus" ou outro referente de autoridade - história, natureza, conhecimento (Konzen 2000: 81).

É importante ressaltar que o pós-modernismo questiona os sistemas centralizados, totalizantes, hierarquizados e fechados, mas não os destrói. Na

verdade, ele não aponta grandes soluções; apresenta o problema para que haja uma reflexão sobre e não para apontar uma outra alternativa. Isso porque, dentro da ótica pós-moderna, não existe uma ordem única possível, uma única verdade objetiva, há ordens e verdades múltiplas, heterogêneas e provisórias e essas são criadas por todos os indivíduos descentralizados dentro da história. Essa é a verdade pós-moderna: tudo é limitado, temporário e provisório; nada é eterno e completo. “O impulso pós-moderno não é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar. Caso *encontre* uma verdade dessas visões, ele questiona a maneira como, na verdade, a *fabricou*”<sup>4</sup> (Hutcheon 1995: 73). Linda Hutcheon diz ainda que o pós-modernismo não está em acordo nem com a ordem, nem com a desordem, ele questiona ambas, cada uma em seus aspectos falhos.

## 2.2. Fragmentação: a arte imita a vida

A vida do homem contemporâneo está cada vez mais envolvida com um ritmo frenético, uma descontinuidade de tempo e espaço, uma necessidade cada vez maior de trabalhar mais para viver melhor e um desejo de viver melhor para poder trabalhar menos. Tudo se resume a pequenas partes separadas de um quebra-cabeça que parece não se juntar nunca, de forma a apresentar a vida – que é (ou deveria ser) algo contínuo e ininterrupto – em algo completamente fragmentado e separado pelos dias vividos e pelos ambientes e situações encontrados.

Isso pode ser observado na área profissional, em que há uma segmentação através das especializações; nos programas televisivos, cada vez menores ou sequencializados em pequenos capítulos; nos serviços prestados, com um telefone ou um atendente para cada departamento. Muitas vezes, o indivíduo tem de estar em vários lugares num único dia, receber milhares de informações de uma só vez, resolver muitas situações sem ter tempo de analisá-las adequadamente. Tudo porque não há tempo na nossa sociedade capitalista, em que o mais importante é conseguir ganhar mais dinheiro no menor espaço de tempo possível.

Esse aparente caos cotidiano está presente em todas as classes sociais e em praticamente todos os pontos geográficos do nosso planeta. Estamos na era pós-moderna, passando por uma cultura pós-moderna. E nessa cultura pós-moderna, diz Douglas Kellner,

o sujeito se desintegrou num fluxo de euforia intensa, fragmentada e desconexa, e que o eu pós-moderno descentrado já não sente ansiedade (...) e já não possui a profundidade, a substancialidade e a coerência que eram os ideais e às vezes a realização do eu moderno (Kellner 2001: 298).

Tais sujeitos, segundo alguns teóricos, se desestabilizaram e se tornaram massas, criando um mundo desconexo, fragmentado e descontínuo.

<sup>4</sup> Grifos da autora.

Essa fragmentação é refletida na arte pós-moderna. São inúmeros os exemplos de textos descontínuos, esculturas e pinturas fragmentadas, poemas que parecem não ter início nem fim. A vida em fragmentos é inspiração para a arte pós-moderna. Essa descontinuidade é feita pela hibridização de gêneros, pela mistura de texto literário com não literário, pela ruptura inesperada da obra, pela mistura de materiais e recursos. Tudo isso é feito de maneira consciente pelo artista num intuito de apresentar o homem contemporâneo como ele é em seu cotidiano fragmentado e desconexo.

Em consonância com esta cultura fragmentada, um gênero vem demonstrando bastante importância na contemporaneidade: o conto. Dessa forma, faz-se necessário analisar o conto nesse entrelaçamento com a cultura pós-moderna pelo veio da fragmentação. Sendo o conto, como diz Alfredo Bosi, o gênero da literatura contemporânea, é quase natural que traga consigo aspectos imanentes dessa cultura. Dessa forma, podemos notar uma aproximação muito grande desta forma ficcional com os aspectos culturais da sociedade em que ele é inserido. Num momento em que o caco reflete os vários discursos e as várias realidades, o conto, através de sua supressão de tempo e espaço, caminha lado a lado, ou melhor, vai ao encontro de seu público para tentar satisfazer seus desejos enquanto leitores.

Assim, o fragmento torna-se necessário também na literatura para que ela alcance seu objetivo primeiro: ser lida. A brevidade do conto tem esse poder, já que o leitor não precisa disponibilizar de muito tempo para a leitura. Tempo, aliás, que ele não tem. O fragmento, dessa forma, não é algo gratuito; “haveria também uma intencionalidade no processo de recorte com fins específicos (...), moldado de modo a gerar resultados que não seriam atingidos com uma exposição mais baseada na seqüência ou na integralidade” (Simon 1999: 66).

Podemos dizer, portanto, que não estamos desamparados, nem estamos sós. Há um meio de vermos nossa sociedade refletida na arte de uma forma mais direta e profunda. A fragmentação diária é compreendida e harmonizada através da ficção que também abre mão da continuidade e da perenidade para ser um pequeno fragmento descentralizado, descontínuo, um caco.

### **2.3. Humor e a ironia: uma estreita relação entre o riso e a dor**

Um dos aspectos apresentados pelo pós-modernismo é o fato de não apresentar soluções para os problemas que apresenta. Como não consegue resolver os problemas que aponta, o pós-modernismo ri deles. Ri num sentido de denúncia e renúncia, para combater ou apenas para não chorar das tragédias que o indivíduo enfrenta. Como afirma Sandra Fontoura, uma das características marcantes no pós-modernismo, é “um teor irônico ou até cômico, para não dizer que tem um toque de loucura, uma vez que não apresenta soluções ou alternativas, apenas aceita passivamente o que o moderno não conseguiu resolver e ri da tragédia cotidiana” (Fontoura 1996: 33).

Sendo assim, o recurso mais utilizado pelo humor contemporâneo é a ironia. Isso porque, segundo Georges Minois, “a ironia está próxima da consciência do

nada” (Minois 2003: 567). Ela está muito perto da tristeza, porque celebra a derrota da razão. Podemos dizer, portanto, que a ironia é pessimista porque trabalha com contradições que do ponto de vista da razão são absurdas e irremediáveis. Para o historiador, o uso da ironia no humor torna este superficial, sem grandes engajamentos. Isso porque o “ironista sempre pisa em falso, porque nunca adere completamente ao presente. Ele toca de leve os problemas, jamais se engaja a fundo, não corre o risco de desencanto, pois nunca toma como seu valor nenhum” (Minois 2003: 570).

Uma forma bastante frequente (e por que não dizer eficaz?) de se estabelecer o humor irônico no pós-modernismo é a paródia, e esta por sua vez chega com um tom de crítica ao passado e também ao presente, através do referencial histórico do qual se apropria. Apesar de que o próprio Modernismo tenha se utilizado amplamente do recurso parodístico, podemos perceber nessa nova vertente uma significativa mudança. No Modernismo, os objetos da paródia eram textos consagrados de uma literatura que eles pretendiam contestar. Agora, temos uma paródia que revisita textos modernos a fim de desconstruí-los e desmistificá-los. É o caso, por exemplo, da obra consagrada de Franz Kafka, *A Metamorfose*, que já foi parodiada por vários escritores contemporâneos, como o conto “O despertar de Gregório Barata” de Sérgio Sant’anna, em histórias em quadrinhos e até através de uma música que versa sobre uma barata encontrada numa cozinha e traz um trocadilho com o nome do próprio autor: “sim, vem Kafka (cá, ficar), comigo...”.

Linda Hutcheon diz que a predominância da paródia se dá pelo fato de que a voz mais forte vem das margens assinalando uma “posição paradoxal: tanto de dentro como de fora”. Essa oposição traz a paródia como “a forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança” (Hutcheon 1995: 95). Utilizando-se da paródia, o pós-modernismo pode realizar seu propósito dentro da arte: “incorporar aquilo que pretende contestar” (Hutcheon 1995: 19), ou seja, se colocar dentro de um contexto que ele quer subverter.

A ironia usada na contemporaneidade tem também um tom de moralidade, fazendo com que os atos ditos “imorais” saiam de seus esconderijos e se tornem públicos. O riso causado pela ironia é sempre calculado, intelectualizado, refletido. Sem dúvida nenhuma, é esse o recurso que se generalizou no campo do humor. E este vem para destruir fronteiras; o superior tem seu valor absoluto colocado em dúvida através da ironia. Esse processo se dá em todos os setores da sociedade: religião, Estado, razão, economias. A ironia tem o poder de tornar tudo relativo; nada mais é absoluto.

### 2.3.1. O humor como movimento contemporâneo

Trazendo o humor e a irreverência como herança do Modernismo, as várias manifestações artísticas contemporâneas usam e abusam desses recursos em suas obras. Ao contrário, esse fenômeno não se restringe apenas a uma ou outra arte, ou

em uma ou outra obra; o humor está impregnado em (quase) tudo, e tudo é passível de se transformar em objeto do riso.

Atentemo-nos para os diversos programas televisivos. Boa parte deles se dedica ao humor: “A praça é nossa” (SBT), “Casseta e Planeta” (GLOBO), “A escolinha do professor Raimundo” (GLOBO), “Os normais” (GLOBO), “Sai de baixo” (GLOBO), “A grande família” (GLOBO), “Pânico” (REDE TV), entre outros. Observemos as piadas, as crônicas e os quadrinhos inseridos em jornais e revistas; muitos filmes no cinema ou na televisão; alguns programas de rádio; a tempestade de charges que surgiram em quase todos os meios de comunicação; a Internet, que está carregada de páginas dedicadas somente ao humor. Notamos, nesse contexto, uma tendência muito forte a satirizar tudo e todos. Não há o que escape das garras da comicidade (nem os seres supremos de antes); desde acontecimentos banais do cotidiano até grandes tragédias, como guerras, desastres, atentados terroristas. É só o momento de passar a comoção do acontecido que já aparecem as piadas, as charges, uma tirada sobre o assunto. Então, o que era trágico passa a ser cômico.

Esse fenômeno já foi descrito por Bergson quando afirma que o riso depende da indiferença do espectador. Afirma ainda que numa “sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas ainda se risse” (Bergson 2001: 3), já que o riso se liga à inteligência pura. É a inquietação do saber e a falta de comoção que gera o riso. Podemos perceber na sociedade contemporânea esses dois aspectos: nunca se descobriu tanto e nunca se importou tão pouco com o próximo. A correria diária e a luta com uma concorrência acirrada por um lugar ao sol levam o homem a se isolar em seu micro-mundo, deixando a coletividade (macro-mundo) e seus problemas, seus dissabores ou suas alegrias para segundo plano. Além disso, há, no nosso tempo, uma genérica descrença em uma solução grandiosa para as diversas agruras que invadem a sociedade. A dúvida é o mal da contemporaneidade. Duvida-se do caráter de uns, do amor de outros. Duvida-se dos políticos, da igreja, dos pais, dos filhos, do professor e do aluno. Para Slavutzky (apud Kupermann 2003:15), a contemporaneidade seria caracterizada pelo espectro da *derrota do sujeito*: “em lugar das paixões, a calma, em lugar do desejo, a ausência do desejo, em lugar do sujeito, o nada, e em lugar da história, o fim da história”.

Diante de todos esses conflitos que se cercam do homem moderno, resta-lhe rir de tudo e de todos, e mais: fazer também os outros rirem. Como se a ordem fosse: “Já que não podemos vencê-los, rimos deles”. A procura pela comicidade em suas várias manifestações aumenta a cada dia, talvez como uma forma de defesa, como já se referiu Freud, no que se refere a não ter soluções para os diversos problemas. Rir para não chorar. Do mesmo modo também afirma Gilles Lipovetsky, em *A era do vazio* (1989), que vivemos em uma “sociedade humorística”, em que há um desenvolvimento generalizado do código e do estilo humorístico. Esse fenômeno é claramente percebido em campos bastante heterogêneos: na publicidade, nos *slogans* de manifestações políticas, na moda, na arte, nos meios de comunicação de massa e, sobretudo, nas relações interpessoais; o clima de irreverência e espontaneidade passa a ter um valor privilegiado, como se nada devesse ser levado a sério.

Para Georges Minois, esse fenômeno se dá porque o homem moderno está diante de uma nova obsessão: “fazer a festa”. Tudo é motivo para se dar uma festa (aniversário, acontecimentos culturais, artísticos ou esportivos, festas sem motivo). “O riso, que, bem entendido, deve acompanhar todas essas festas, tornou-se o antiestresse infalível” (Minois 2003: 593). Essa obsessão festiva deve-se ao fato de que a sociedade atual não consegue resolver os problemas que estão a sua frente. Então procura algo que a faça esquecer deles. Mas essa festa não é como as da Antiguidade Clássica – com o intuito de restabelecer a ordem social –, a festa da atualidade é “perpétua, existencial, ontológica” (Minois 2003:600). Na sociedade moderna, o que seria um fenômeno excepcional – a festa –, torna-se um modo de existência permanente, uma maneira de ser.

Uma questão apontada por Minois em relação a estas festas permanentes é a contradição no que se refere a sua credibilidade. Para que essas festas tenham sucesso é necessário que haja unanimidade e isso seria dizer que ela é obrigatória.

Daniel Kupermann, em *Ousar rir* (2003:15-16) diz que, à medida que uma fase de depressão, de um “mau humor crônico” assola a sociedade contemporânea (acompanhada por decepções nos diversos campos possíveis ao longo de sua história e sem uma aparente esperança também diante do futuro), é bastante natural que se tenha tantas manifestações humorísticas. “Trata-se agora de evitar qualquer litígio, em nome do bem-estar definido por uma cultura na qual a adaptação e o sucesso pessoal são os alvos almejados”. Assim, o humor passa a dominar as várias instâncias da sociedade com a mesma tônica: “ausência de conflitos; impossibilidade de revolta; descrença”; é o humor descontraído que se apresenta, quando ninguém acredita na importância das coisas. Ele se apresenta, de acordo com as idéias de Kupermann (2003: 16-17), como um

humor acrílico e gratuito, ‘humor de massa’ próprio da sociedade hedonista na qual é o instrumento privilegiado para a promoção de uma proximidade cordial e de uma atmosfera de comunhão liberta de tensões. O humor pós-moderno é, assim, uma espécie de lubrificante social.

Ainda segundo o psicanalista, essa descontração generalizada remete-se e é proporcional “à falência de projetos comuns e ao desinteresse das possibilidades de transformação social” (Kupermann 2003: 17), ou seja, ele é a prova da descrença pós-moderna perante as mudanças coletivas. Nesse sentido, diz ele, o humor contemporâneo é, acima de tudo, cínico, pois reflete alguém que ri de si mesmo e de suas próprias desgraças; é um riso amarelo, constrangido. É o humor da “descontração e do cinismo desencantado”, em que vigora “a desvitalização e a banalização esterilizante”. Por isso, o homem pós-moderno tem dificuldades em “rebentar de riso”, em sair de si, em sentir-se entusiasmado perante aos acontecimentos. “O humor de massa seria, assim, a pálida atualização da risada entusiasmante que, da Antiguidade ao Renascimento, acompanhou festividades populares, e na qual o Romantismo buscou inspiração para a libertação do espírito” (Kupermann 2003: 21).

O historiador francês Georges Minois comunga em certos aspectos das mesmas ideias de Kupermann quando se trata do humor contemporâneo. Minois diz que o homem moderno encontra no riso uma válvula de escape para zombar de seus males, que foram muitos no século XX: guerras, crises econômicas, genocídios, fome, miséria, terrorismos, desemprego, bombas atômicas, degradação do meio ambiente, etc. Desse modo, como não há como escapar ou mesmo justificar tais agruras, é melhor rir, de um riso nervoso, incontrolável talvez. “Essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas” (Minois 2003: 553).

A sociedade de final do século XX e início do século XXI tornou-se, então, uma “sociedade humorística” que, por não encontrar mais soluções para os problemas, ri deles. O riso é algo obrigatório nesse meio. Não há espaço para os não ridentes; seja onde for, “manter o cômico é inevitável”. Esse riso, porém, não é de alegria. A obrigatoriedade do riso retira-lhe o tom espontâneo e lhe impõe uma carga negativa. “O mundo *deve* rir para camuflar a perda de sentido. Ele não sabe para onde caminha, mas vai rindo. Ri para agarrar-se a alguma continência” (Minois 2003: 554). Assim, rir de uma situação dá ao homem a impressão de tê-la dominado.

Com essa mistura de dor e riso, a sociedade contemporânea cria uma espécie de “fraternidade humorística”, cujo principal objetivo é tornar os sofrimentos mais suportáveis. Segundo Minois, são “as desgraças do século que estimulam o desenvolvimento do humor, como um antídoto ou um anticorpo diante das agressões da doença” (Minois 2003: 558). Aqui, o humor ganha uma dimensão coletiva que parte da reflexão do problema através do humor e caminha para o ato solidário. É um humor sociológico que requer a participação ativa do ouvinte, sua cumplicidade. Ele gera uma simpatia, vinda da solidariedade diante das desgraças e dificuldades do grupo social, profissional, humano.

O riso nascido desse humor não é explosivo, nem incontrolável. É um riso econômico que propicia um alívio intelectual triste e pode ser traduzido como um simples “sorriso fraternal”, que funciona como uma arma protetora contra a angústia.

Sob uma outra perspectiva, Luiz Carlos Travaglia (1990: 55) aponta o humor contemporâneo como crítico e engajado, usado como uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios.

Segundo o lingüista, partindo do ponto de vista social e político, o humor desempenha um papel fundamental na sociedade no que concerne ao ataque à censura, ao que é pré-estabelecido, ao controle social e ao estabelecimento de outras possibilidades nesses mesmos âmbitos. Com o intuito de desafiar a autoridade do discurso oficial, através de críticas e de denúncias depreciativas, o humor torna possível o que pela via do sério seria considerado “crime” e desacato.

Mesmo o humor veiculado pelos meios de comunicação de massa não é visto por Travaglia como alienado e “pálido” como afirma Kupermann. Ele é, ao contrário, uma forma criativa, uma arma, um meio utilizado em todas as sociedades para

“descobrir (através da análise crítica do homem e da vida) e revelar verdades escondidas e falsificadas, permitindo uma visão especial da vida, uma nova visão do mundo pela transposição de conceitos, uma ampliação dos contatos com nossas realidades.” O mesmo autor ainda coloca o humor como responsável por ser “o senso das proporções e da verdade escondida” e por revelar “a alegria da descoberta” de forma “não -convencional, sinuosa, intuitiva” gerando um compromisso entre humor e riso, e entre esses e a sociedade (Travaglia 1990: 67).

Em meio a essa divergência de ideias a respeito do humor contemporâneo, resta-nos refletir a respeito do conceito de engajamento e de crítica social utilizada pelo movimento Pós-moderno e em que temática o humor dos nossos dias estaria inserido, sem, no entanto, enquadrá-lo em sistemas e características pré-estabelecidos.

Crítico ou não, o humor está presente nos diversos gêneros e formas de lazer (cinema, teatro, televisão, etc.) e, nesse contexto, a literatura também dá sua contribuição; são diversos os autores que incluem em suas obras uma pequena parcela de comicidade ou ainda trabalham exclusivamente com ela. Um gênero estreitamente relacionado com o aspecto cômico e que também surgiu com maior ênfase na contemporaneidade é a crônica. Vários são os cronistas e, quase sem exceção, todos usam o humor para se referirem ao aspecto social que objetivam. Temos vários nomes como: Rubem Braga, Sergio Porto (Stanislaw Ponte Preta), Luiz Fernando Veríssimo (que também utiliza o humor em seus contos), Moacyr Scliar, entre outros.

Em vários gêneros literários, percebemos também algumas passagens ou até obras completas dedicadas ao humorismo. Contistas como Rubem Fonseca, que se caracteriza pelo apelo à violência nua e crua, recorre à ironia como recurso cômico; romancistas como Ignácio de Loyola Brandão usam o humor para fazer suas críticas ao sistema social e político vigente; poetas como José Paulo Paes também buscam no humor uma forma de expressar seus pensamentos; enfim, são muitos os autores que, através do recurso humorístico, procuram permear suas obras com originalidade e criatividade, convergindo para um movimento que faz do humor uma de suas características básicas.

Rir é um verbo que mudou seu sentido com o passar dos tempos. Antes ria-se com os deuses, para se aproximar deles. Ria-se em festas periódicas, em que se procurava estabelecer uma ordem social entre as pessoas. Hoje, a festa é algo não mais esporádico ou periódico; é uma constante, já que se brinca com tudo e com todos num constante processo de vulgarização do sério, de desmistificação do onipotente, de relativização do absoluto.

Hoje rir não se relaciona apenas ao movimento que se realiza com os músculos do rosto diante de uma situação engraçada. Hoje rir está intimamente ligado ao movimento dos músculos do rosto diante de uma situação sem solução ou sem grandes perspectivas. O riso contemporâneo é de certa forma um riso triste que não libera nenhuma substância que denota a alegria do ridente. É o riso amargo e irônico de um povo que já não tem motivos para rir, mas continua rindo para ter motivos para continuar vivendo.

## CONTEMPORARY CULTURE AND LITERATURE: SOME APPROACHES OF THE POST-MODERN

**Abstract:** In face of changes and movements that took place in the end of the Twentieth century and the beginning of the Twenty-first century, we highlight postmodernism as a social movement, including its various instances. In literature, many approaches are brought. Among them, we emphasize the postmodern humor, which brings some peculiarities of contemporary man. So this paper aims at presenting briefly the postmodern movement, some of its approaches, highlighting humor and its singularities.

**Keywords:** Humor; Postmodernism; Literature.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos)

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio et. al. (org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CHIAMPÌ, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v.3. n° 3, 1996. p. 75-85.

COUTINHO, Eduardo F. "O pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: riscos e limites". In: *Anais do III Congresso ABRALIC - Limites*. São Paulo: EDUSP; Niterói: ABRALIC, 1995, p. 423-428.

FONTOURA, Sandra R. H. da. Ironias da cultura pós-moderna. In: *Revista Signo*. Santa Cruz do Sul: UNISC, v.21, n.31, p.33-37, set.1996.

GARCIA-CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana R. Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana L. <sup>a</sup> Gazoela. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Trad. Ivone C. Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KONZEN, Paulo Cezar. *Crônica e crítica: comicidade e contestação em Luis Fernando Veríssimo*. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Londrina - Londrina, 2000.

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Antropos, 1989.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003

PELLEGRINI, Tânia. Aspectos da produção cultural brasileira contemporânea. In: *Revista Crítica Marxista*. V.1, n<sup>o</sup> 2. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 69-91.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura (através de textos comentados)*. 15.ed. São Paulo: Ática, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. 6<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Coleção Virando Séculos, v. 7.

SIMON, Luiz C. S. *Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística. In: *D.E.L.T.A*, v.6, n<sup>o</sup> 1, 1990, p. 55-82.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 05/03/2012 E APROVADO EM 23/04/2012.