

## LEITURA, QUALIDADE LITERÁRIA EM QUESTÃO E CONSTRUÇÃO DE REPERTÓRIO

*Suzi Frankl Sperber<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Discute-se, neste artigo, o percurso de atribuição de valores às obras literárias e as implicações decorrentes de diferentes pontos de vista. Ancorado em teóricos como Benjamin (1980), Adorno (1980), Eco (1970) e em pesquisadores da Estética da Recepção, como Jauss, o artigo também reflete sobre a inadequação de se apresentar a um grupo de leitores um produto cultural de um só tipo, nível e linguagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leitura, qualidade literária, construção de repertório

**Abstract:** In this article we discuss the value attributed to literary works and the consequences deriving from different viewpoints. Based on theoreticians such as Benjamin (1980), Adorno (1980), Eco (1970) and several researchers from the Aesthetics of Reception, such as Jauss, we also discuss the inadequation of presenting a cultural product of a single kind, language and level to a specific group of readers

**Keywords:** Reading, literary quality, repertoire construction

Uma importante questão para os estudos literários é a do valor.

Atribuir valor a obras de arte ocorreu desde a Antiguidade. Pautava-se sobre normas, é verdade, que deixavam pouco espaço para variações e rupturas. Mesmo então, contudo, a calidez da recepção variava segundo critérios que não eram obrigatoriamente os de um valor abstrato - beleza ideal - ou independente dos humores do público.

Durante a Idade Moderna (em que a Estética refletiu ativamente sobre esta atribuição de valor) o mecenato e os favores da Corte se apresentavam como modo de mensurar o valor. Apesar deste arbítrio, na medida em que a arte reconhecida pertencia às classes dominantes (e a outra não contava), parece que houve poucos conflitos a respeito da questão do valor. É no século XX, com a ampliação dos meios de difusão da informação e cultura, que o objeto arte se torna acessível a um público que antes não era levado em conta. Os novos meios de multiplicação das obras (e da informação) abriram um novo horizonte que muito preocupou críticos, teóricos e filósofos. Conhecido por muitos estudiosos da área da literatura é o ensaio de Walter Benjamin "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade". Diz ele:

Durante séculos um pequeno número de escritores encontrava-se em confronto com vários milhares de leitores. No fim do século passado, a situação mudou. Mediante a ampliação da imprensa, que colocava sempre à disposição do público novos órgãos políticos, religiosos; científicos, profissionais, regionais, viu-se

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria Literária; Professora da UNICAMP.

um número crescente de leitores – de início ocasionalmente – desinteressar-se pelos escritores.<sup>2</sup>

A garantia de uma tribuna para manifestar queixas, protestos, expressão de experiências pessoais ou profissionais, indiferenciou autor e público, tirando do autor a aura de feiticeiro, de ser especial, porta-voz por excelência de seu povo. Diz Benjamin, ainda, que

entre o autor e o público a diferença está em vias de se tornar cada vez menos fundamental. Ela é apenas funcional e pode variar segundo as circunstâncias. Com a especialização crescente do trabalho, cada indivíduo, mal ou bem, está fadado a se tornar um perito em sua matéria, seja ela de somenos importância, e tal qualificação confere-lhe uma dada autoridade.<sup>3</sup>

Diversos críticos e pensadores do século XX refletem sobre este fato. Benjamin concluiu, a partir de considerações como a inicial, que "a competência literária não mais se baseia sobre formação especializada, mas sobre uma multiplicidade de técnicas, e, assim, ela se transforma num bem comum" .

Diferentes aspectos perturbam seu Autor:

- 1.cultura como bem comum (virtualmente acessível) a opressores e oprimidos, dominadores e dominados, aristocratas (alta burguesia) e proletariado, cultos e incultos;
2. indiferenciação entre escritores e escrevedores (expressão cunhada por Roland Barthes, para designar aqueles que escrevem e fazem da palavra a sua matéria-prima e primeira – os escritores – diferentes dos escrevedores, que escrevem para comunicar algo, sendo a palavra um instrumento da informação);

## 1 Indiferenciação entre autor e público

Umberto Eco teoriza este conflito, apontando para o confronto entre apocalípticos e integrados. Os apocalípticos seriam os intelectuais que se vêem como "*os últimos dos mohicanos*", isto é, como os últimos representantes de uma cultura fadada à queda provocada pela cultura de massa e que, por isto, dão seu testemunho extremo da cultura (passada) e, entre choro e ranger de dentes, contemplam a avalanche da indústria cultural e da globalização. Os integrados seriam os intelectuais que consideram que a indústria cultural e a globalização colocam os bens culturais à disposição de todos (ou de muitos mais), tornando leve e agradável a absorção das noções e a recepção de informações<sup>4</sup> .

---

<sup>2</sup>BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade", in BENJAMIN, HORKHEIMER, ADORNO, HABERMAS. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980 ("Os Pensadores"), p. 18.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 18-19.

<sup>4</sup> ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 8-9. *idem*, p. 49

Diz Eco:

O erro dos apologistas é afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, segundo uma ideal homeostase do livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações.

O erro dos apocalípticos – aristocráticos – é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente porque é um fato industrial, e que hoje se possa dar cultura subtraída ao condicionamento industrial<sup>5</sup>.

## 2 A indústria cultural e a sua recepção

Na medida em que o sentimento elevado, a emoção exclusiva se torna acessível para a massa, a reprodução parece ser perturbadora de uma ordem estabelecida, certa e boa: a do privilégio do conhecimento e do gozo estético.

Mas pior e mais sério se apresenta o impasse diante do novo produto cultural, chamado por alguns como cultura de massa e por Adorno como indústria cultural.

A indústria cultural, feita especificamente para a massa, talvez pelo fato de envolver *massa*, conotada pejorativamente, foi toda ela vista como idêntica ao *Kitsch*, ou à arte trivial. Precisamos avaliar se a crítica e o susto decorrem de características de valor das obras, ou de temor do diferente. Duhamel, em 1930, já depois da produção de filmes de D. W. Griffith (sobretudo os da década que vai de 1910 a 1920), ou a produção de Eisenstein (até 1925 produziu seus filmes mais importantes, salvo *Ivã o terrível*), ou de Charles Chaplin (lembremo-nos que a sonorização dos filmes principia em 1930 e uma parte importante de sua obra é anterior a esta data), por exemplo, fala do cinema:

Trata-se de uma diversão de párias, um passatempo para analfabetos, de pessoas miseráveis, aturdidas por seu trabalho e suas preocupações... um espetáculo que não requer nenhum esforço, que não pressupõe nenhuma implicação de idéias, não levanta nenhuma indagação, que não aborda seriamente qualquer problema, não ilumina paixão alguma, não desperta nenhuma luz no fundo dos corações, que não excita qualquer esperança a não ser aquela, ridícula, de, um dia, virar *star* em Los Angeles"<sup>6</sup>.

Esta seria a postura apocalíptica. Mas por que haveria tal espanto? Ou escândalo? E tal resistência ao novo?

---

<sup>5</sup> Idem p. 49.

<sup>6</sup> DUHAMEL, Georges. *Scènes de la vie future*. Paris, 1930, p. 58, apud BENJAMIN, op. cit., p. 25.

Suponho que a origem provenha de novo conceito antropológico de cultura surgido no século XX. A concepção de cultura até o século XVIII abrangia apenas a produção *das e para* as classes dominantes. A produção oral, as respostas estéticas populares, não entravam em cogitação. O conceito de cultura mais abrangente, de repente valorizou formas de expressão (das classes populares) até então desprezadas ou esquecidas. Por isto é que no século XX existe o repentino confronto entre a produção da e para a elite e a produção para e da plebe, ou massa.

Diz Aldous Huxley:

Os progressos técnicos (...) conduziram à vulgarização (...) As técnicas de reprodução e o uso das rotativas dos jornais permitiram uma multiplicação da imagem e da escrita que ultrapassa todas as previsões. A instrução obrigatória e o relativo aumento de níveis de vida criaram um público muito grande, capaz de ler e se valer da leitura e das imagens. A fim de satisfazer a tal demanda, foi necessário organizar uma indústria importante. Mas o dom artístico é uma coisa rara: resulta disso (...) que por todos os lados a produção artística, em sua grande parte, foi de pouco valor. Mas, hoje, a percentagem de fracassos, no conjunto da produção artística, em sua grande parte, ainda é maior do que nunca...<sup>7</sup>

Pelo menos nos textos acima citados fica explícito o temor infundido pelo novo. A perda da exclusividade intelectual, o aumento quantitativo do público alfabetizado e pelo menos relativamente letrado, levam Huxley, Duhamel e outros não mencionados, mas existentes ou existidos, então e muito depois, a desvalorizar o produto cultural, já que em suas cabeças o receptor cultural é inferior, de menor valor. A relação direta entre produto e consumidor é tão assustadora, para nós, hoje em dia, como a fácil estigmatização do público, relacionando de forma direta e preconcebida formação com capacidade intelectual e estas com a capacidade econômica. A concorrência que aponta é intolerável.

No ensaio de Walter Benjamin, já mencionado, transparece sua preocupação com a reprodução da obra de arte. "A mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próximo local onde se encontra"<sup>8</sup>

A preocupação em definir o valor de algum modo relacionado com o público ao qual se dirigia aponta para um preconceito negativo com respeito à plebe. A análise das obras da indústria cultural passou bastante mais por este perfil, do que obrigatoriamente pela análise das obras. É o caso de uma afirmação como:

Dá-se às massas a ilusão de que exprimem seus direitos através de dois recursos:

<sup>7</sup> BENJAMIN 1980: p. 19, nota 20. DUHAMEL, Georges. *Scènes de la vie future*. Paris, 1930, p. 58, apud BENJAMIN, op. cit., p. 25.

<sup>8</sup> idem, p. 7.

1. conseguindo diversão ilusória e equívoca, porque não exige esforço de atenção, nem propicia associação de idéias, ou provoca inquietações e indagações;
2. dando a ilusão de que tais vozes representam seu projeto de ascensão social, de resolução psicológica etc., de que tais vozes exprimem seus desejos e direitos e, pois, os representam.

Quando, ao falar de indústria cultural, se tem usado a palavra *massas*, é termo que não designa classe social – e é conotado como excludente – e não includente. Designa "todos os outros que não *eu* e os de meu grupo de apoio"; e ainda "os que são ignorantes, insensíveis, incapazes de juízo crítico" porque provenientes de uma situação sócio-econômica-cultural miserável. Por extensão, para "estes outros que não eu e os de meu grupo", serve e é aceito qualquer produto cultural e são aplicáveis com vantagem tais colocações que os desqualificam como correntes intelectuais e profissionais para aquele de quem emana este tipo de fala.

Não há, neste comportamento, um projeto perverso declarado e consentido. Há, isto sim, a interferência de diversos e diferentes fatores, a saber:

### 1. Indiferenciação de nível cultural

Os níveis culturais não correspondem a classes sociais. A classe dominante não gosta necessariamente do produto cultural do nível *high brow*, assim como o inverso também não é verdadeiro. Os três níveis - *high, middle e low brow* - não correspondem nem obrigatoriamente a valor, nem a três graus de complexidade.

### 2. Indiferenciação de produção e recepção

Todas as obras – e todos os autores – fazem um esforço comunicativo. Só o mecenato garante a indiferença do produtor e do texto pelo grande público (ou pelo menos a desnecessidade de querer atraí-lo), o que, como disse Silviano Santiago, também leva à falta de compromisso da obra e do autor com um público vasto. Entretanto, mais sério que este problema é outro. É a tendência à maniqueização da teoria e da crítica, que estende ao coletivo todas as características únicas.<sup>9</sup> Por aí, a literatura *high brow* seria só isto e destinada a um único tipo de público. A literatura trivial (*Kitsch*) teria características que definiriam simultaneamente ela e o leitor. Nesta linha, quando se fala de características, pensa-se estigmas. Daí a vergonha em admitir o gosto por certo tipo de arte, porque o gosto por certo tipo de arte identificaria o indivíduo de modo direto e inequívoco. "Dize-me o que lês e dir-te-ei quem és". Só que as coisas não são nem tão diretas, nem de uma mão só. E é preciso falar em *momentos de recepção* diferentes entre si. Todo e qualquer leitor tem diversos e diferentes *momentos de recepção*, podendo gostar e mesmo precisar de objetos culturais de naturezas e níveis diferentes e eventualmente opostos entre si, sem contradição de seus critérios estéticos, nem esquizofrenia. Hoje, fim do

---

<sup>9</sup> O presente artigo foi escrito há trinta anos. Hoje existe quase que temor contrário: o medo das dicotomias – mesmo que estas sejam enunciadas como recurso didático, e que este uso é esclarecido como tendo esta exata finalidade.

primeiro decênio do séc. XXI, a indiferenciação de critérios no mundo todo – e não só no Brasil – tem dificultado a reflexão sobre critérios de valor – até porque o valor não é mais moeda de troca. Há prêmios de todo tipo, que levam ao enaltecimento de trabalhos, ensaios, estudos, obras literárias, mas como o mais forte critério de valor, hoje, é o de vendas, confundem-se critérios e mesmo anseios dos escritores e ensaístas.

### 3. Indiferenciação entre literatura, leitura e texto

O conceito de literatura é anterior (menos moderno) e mais abrangente que o de texto e leitura. O texto poderá ser ficcional ou não. Fala-se em literatura primária e secundária, em que a primária é a ficcional e a secundária, a de estudo, referencial. Os estudos sobre leitura poderiam limitar-se ao momento de aquisição da capacidade de leitura alfabética – ou de letramento, como se diz nos últimos tempos. Porque, para além dos momentos iniciais de aprendizagem propriamente da leitura (e do alfabeto), já temos por um lado o leitor, por outro o autor e o texto propriamente dito, que é trabalhável com conceitos provenientes dos estudos literários (e estilísticos). A "modernização" e especialização dos estudos levou à perda da noção de valor.

Os textos que correspondem ao mais alto valor literário pretendem comunicar-se com seus leitores, sim, mas para além do esforço comunicativo exprimem pelo menos:

1. uma visão global autêntica do universo que tematizam, distinguindo o produto do meio que o veicula (TV, por exemplo);
2. um diálogo com a cultura de seu tempo, sem vê-lo como monólogo autoritário;
3. um diálogo com a tradição cultural anterior local, nacional e estrangeira.

A referência ao diálogo remete a reflexão para a estética da recepção. A rigor, poderíamos considerar, em termos da estética da recepção, que cada obra conta com três horizontes de expectativa: o da produção (do autor); o da obra; o da recepção (do leitor, ou público).

A comunidade literária não se converte em diálogo senão a partir do momento em que o intérprete, conhece e reconhece a alteridade do texto no horizonte de suas próprias expectativas. A alteridade do texto sai, antes, da relação produção-recepção. Fazer intervir aqui, como é moda hoje, as noções de emissor e receptor, é o mesmo que nivelar toda a distinção entre simples informação e comunicação literária<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>. JAUSS, H.R. "Sur l'expérience esthétique en général et littéraire en particulier". Entretien avec Charles Grivel. In *Revue des sciences humaines*, n° 177: 10.

Este texto de H. R. Jauss sublinha a diferença entre as duas oposições: produção-recepção e emissor-receptor. Produção-recepção refere-se ao produto, à obra. Para que a obra seja avaliada e valorizada é preciso levar em conta a história, a tradição, eliminar tudo o que, na obra literária, ultrapassa a mera informação.

"A teoria da informação supõe comumente um código idêntico tanto do lado da emissão, como do lado da recepção. A comunicação literária começa, ao contrário, com a indiferenciação dos códigos (...) "<sup>11</sup>, que implica a tripla alteridade do texto: alteridades do mundo do outro, de um mundo de um tempo longínquo, de uma cultura estrangeira, das quais não há nenhum intermediário melhor do que a experiência estética. Em meio a estas alteridades, contudo, a mais específica da arte é a que foi expressa por Marcel Proust:

A única viagem verdadeira, o único banho da juventude, não consistiria em ir em direção a paisagens novas, mas em ter outros olhos, em ver o universo com os olhos de um outro<sup>12</sup>.

### 3 Valor estético e ideologia

Pensadores como Benjamin e Adorno definem a obra de arte a partir de um conceito de valor que separa a produção artística do comum das produções culturais industrializadas. Não esqueçamos que a razão e necessidade de distinção entre estes dois tipos de produção é de que a *Heimatliteratur*<sup>13</sup> mencionada por Adorno<sup>14</sup> era exatamente um produto da indústria cultural que visava fazer esquecer e mesmo confundir o leitor a respeito do passado nazista e anti-semita. Mas generalizou-se a diferença entre a indústria cultural e outro tipo de produção cultural. A partir do parâmetro da diferença - e do temor da concorrência, por que não? - foi avaliada a indústria cultural. Assim é que nasceram os apocalípticos e os integrados dos quais falou Umberto Eco.

---

<sup>11</sup> idem: 10.

<sup>12</sup> "O narrador" in BENJAMIN, HORKHEIMER, ADORNO, HABERMAS. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980 (Os Pensadores).

<sup>13</sup>. A *Heimatliteratur* foi traduzida como "arte localista", confundida com a literatura regionalista brasileira, o que está errado, induzindo a incompreensão deste texto, que tem referências históricas e culturais muito marcadas - e datadas. A *Heimatliteratur* é fenômeno da década de 50, posterior à fase de produção cultural que critica o nazismo, denunciando o horror de seus crimes. A nova fase de produção cultural, de reconciliação do povo com a sua terra e política, visa justamente o esquecimento da história recente, que impedia ou dificultava o sentimento de pertencência, a aceitação de uma identidade nacional. Ela é localista, ou regionalista na medida em que enaltece o bairrismo. Mas é um "localismo" entre enaltecido e saudosista, enternecido consigo mesmo, em que a unidade da narrativa (escrita ou filmada) interessa menos que esta emoção, construída em cenas comovidas consigo mesmas, com música local, descrições de paisagens locais que representam o Paraíso Perdido reencontrado, casais que andam de mãos dadas e com uma frase emblemática "*Es wird alles wieder gut*" ("Vai dar tudo certo", ou melhor "Tudo vai voltar a estar como d'antes"), essência desta produção cultural e deste período da história alemã.

<sup>14</sup> ADORNO, T.W. "Posição do narrador no romance contemporâneo", *In Benjamin e outros*, 1980: 270.

Tendo em vista que a indústria cultural por um lado é julgada a partir destes paradigmas de valor estético e, por outro, a partir dos parâmetros da recepção, existe uma tendência atual a considerar que as obras de arte, sendo julgadas pela instituição (academia, crítica, universidade), são avaliadas através do olhar ideológico elitista, autoritário e aristocrático. Assim sendo, diz a tendência, o modo de deselitizar é considerar todas as obras, independentemente do conceito de aura (criado por Walter Benjamin), como esteticamente semelhantes. Por isto, tanto faria trabalhar no ensino fundamental ou médio com a literatura nacional ou mundial, ou com textos dos jornais quotidianos, ou a literatura trivial, dentro da qual se enquadra boa parte da produção da literatura infanto-juvenil. Ora, este avesso da moeda faz parte do mesmo sistema, sendo, também esta, uma postura elitizante, já que oculta um currículo (formação, cultura, noções estéticas, repertório) que permite a estes críticos (ou teóricos da literatura) propor a semelhança – conhecendo a diferença estética. Eliminar critérios de valor na formação do ser humano impede a formação de critérios, o conhecimento de recursos estilísticos (de linguagem), construindo o sofisma de que o valor estético é igual à tradição, enquanto que a indústria cultural equivale à ruptura. O sofisma também leva à indiferenciação entre níveis culturais, entre níveis de qualidade, de informação, estéticos.

A indiferenciação de obras justificada pelo sofisma apontado, feita em nome de uma ideologia de esquerda, tem um pressuposto também ideológico: o de que os receptores que precisam deste sofisma não entenderiam mesmo obras sofisticadas, porque essas, aprovadas pela instituição (e crítica), seriam demasiado difíceis, complexas para tais receptores, cuja "realidade" (leia-se: "realidade mental, intelectual" escondidinha por trás da declarada, explícita enunciação de "realidade econômica") não lhes daria condições para apreciá-las. Se levarmos em conta que há momentos de recepção diferentes no mesmo ser humano, que não há relação entre espécie de obra e classe social, apresentarmos a um grupo de leitores um produto cultural de um só tipo, nível, linguagem, é em si empobrecedor e mantenedor de um estado de coisas cultural, intelectual, mental e, por extensão, ideológico e social. A possibilidade de desenvolvimento pleno do ser humano depende de que sejam supridas suas necessidades, também as culturais, sendo ampliados os seus horizontes.

Tais considerações me levam a ver que a ideologia de esquerda que ampara o comportamento descrito, produz o mesmo efeito almejado pela ideologia de direita: manter o acesso ao conhecimento mais elaborado (que facilita o acesso ao trabalho melhor remunerado) ao menor número possível de cidadãos. E ainda que no intervalo das obras de literatura trivial – ou pelo menos no intervalo existente entre obra e leitura – possa haver algo ainda não analisado – e mais rico do que acreditaram tanto apocalípticos como integrados – trabalhar com o valor estético, com todos os limites que ele possa apresentar, incluindo veleidades pessoais, abarcando grande diversidade de tipos de produção cultural, sem exclusões, representa avanço, respeito ao cidadão, desenvolvimento cultural e pessoal e garantia da descoberta da diferença – eliminada pelo rolo compressor que representa o

trabalho, fundamentalmente na escola de primeiro e segundo graus (a atual escola fundamental), apenas com textos da literatura industrial (trivial, jornalística, referencial). A convivência com o mesmo, o semelhante, o indiferenciado, cria o horror ao diferente, facilitando a estigmatização do grupo leitor até por ele mesmo, quando descobrir que para além dos objetos culturais semelhantes existe um outro universo, que se apresentará tanto mais estranho e incompreensível quanto distante de seus hábitos e da estigmatização a ele aplicada – e que absorveu. A verdadeira liberdade de comunicação, que implica leitura, produção e construção dos próprios critérios de gosto e de valor, advém da construção de um repertório o mais vasto possível, o mais diferenciado, que revelará ao leitor o que mais corresponde ao seu universo interno – que sem dúvida recebeu influências de muitas naturezas.

#### 4 Depois do valor, a função

Estudos como os de Elm, Leibfried, Ter-Nedden<sup>15</sup> vêm a parábola (e a fábula) a partir da perspectiva do autor. É mais produtivo partir do Barthes de *Mythologies*<sup>16</sup>, que distingue as perspectivas do produtor, do leitor e da obra. O desejo de convencer o leitor da verdade daquilo sobre que se fala, a necessidade de *ensinar*, existe (ou tende a existir) por parte do autor, sem dúvida. Por esta perspectiva, a crítica precisaria revelar tais intenções ao leitor, para que ele se defenda. Mas o mesmo objeto, as formas simples, sejam elas a parábola, a fábula, o chiste, o provérbio, a saga, o mito, o conto de fadas ou outra, pode ser contemplado por outro lado. O leitor não se contemplará como vítima, objeto da ação do autor, mas conhecerá *como* produzir uma obra semelhante, passando a sujeito da tarefa. Para isto precisa aprender a função – e o efeito – do instrumento que deverá incorporar e aperfeiçoar: a palavra e as formas. Só depois de conhecer este efeito – exercitando-o pela leitura e pela escrita – na diversidade de variações temáticas e de estilos, terá condições de exercer *pour cause* a sua crítica. A pergunta não será "o que quer dizer isto", mas "como consigo tal efeito". Formas e recursos de linguagem constituirão um repertório que ajudará o cidadão não só a reagir, mas a agir também, por seu lado.

---

<sup>15</sup> ELM, Theo. "Die Rhetorik der Parabel. Historische Modelle". In ELM, Theo e HIEBEL, Hans Helmut (eds.). *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, pp. 9-41. LEIBFRIED, Erwin. "Fabel. Parabel. Leben und Tod." *In idem* pp. 42-57. TER-NEDDEN, Gisbert. *In idem*, pp. 58-78.

<sup>16</sup> BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

**REFERÊNCIAS**

- ADORNO, T. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo", In BENJAMIN, HORKHEIMER, ADORNO, HABERMAS. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980 (Os Pensadores).
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade", In Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980 ("Os Pensadores").
- DUHAMEL, Georges. *Scènes de la vie future*. Paris, 1930.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ELM, Theo. "Die Rhetorik der Parabel. Historische Modelle". IN ELM, Theo e HIEBEL, Hans Helmut (eds.). *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- JAUSS, H. R. "Sur l'expérience esthétique en général et littéraire en particulier". Entretien avec Charles Grivel. In *Revue des sciences humaines*, n° 177.
- LEIBFRIED, Erwin. "Fabel. Parabel. Leben und Tod." In ELM, Theo e HIEBEL, Hans Helmut (eds.). *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- TER-NEDDEN, Gisbert. IN ELM, Theo e HIEBEL, Hans Helmut (eds.). *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.