

AS MEMÓRIAS DE SI: A SUBJETIVIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Pauliane Amaral (paulianeamaral@gmail.com)

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil

Rauer Ribeiro Rodrigues (rauer.rauer@gmail.com)

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil

Resumo: Em recente pesquisa feita pelo jornal *Folha de São Paulo*, críticos apontaram os “enredos centrados no eu”, frequentemente narrados em primeira pessoa, com temas ligados, mais ou menos explicitamente, à vida do escritor, como predominantes na produção literária nacional dos últimos anos. Frente a essa proclamada maré de ficção autobiográfica que invade o cenário da ficção brasileira contemporânea, discutimos os fundamentos desse diagnóstico analisando a “retomada do eu” em quatro autores: Luiz Vilela, Cristovão Tezza, Ivana Arruda Leite e Alciene Ribeiro Leite, a fim de verificar se a autorreferência usurpou o lugar dos debates de relevância social e política na atual produção literária brasileira.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Subjetividade. Autobiografia.

SELF-MEMORIES: SUBJECTIVITY IN CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE

Abstract: In recent research published by *Folha de São Paulo*, critics pointed out that “plots focused on the self”, usually narrated in first person, with themes connected more or less explicitly to the author’s life, are prevailing in recent Brazilian literature. Considering this pervasive wave of autobiographical fiction, which invades the scenery of Brazilian contemporary fiction, we propose to discuss the validity of this prognosis, analyzing the “recovery of the self” in four Brazilian writers: Luiz Vilela, Cristovão Tezza, Ivana Arruda Leite and Alciene Ribeiro Leite, to verify whether self-reference has overpowered debates of politics and social relevance in contemporary Brazilian literature.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature. Subjectivity. Autobiography.

Artigo recebido em 30 jun. 2014 e aceito em 24 jul. de 2014.

A *Folha de S. Paulo* (ALMEIDA, 2014) ouviu críticos e acadêmicos e concluiu: “os enredos centrados no ‘eu’, frequentemente narrados em primeira pessoa, com temas ligados, mais ou menos explicitamente, à vida do escritor, são predominantes na produção nacional dos últimos anos”. A leitura da antologia *O conto brasileiro contemporâneo* (PARDO; RUFFATO, 2011) parece referendar tal conclusão. Nesse volume, uma seção do conto de Bernardo Carvalho metaforiza o movimento do eu ególatra que açambarca em si, senão o universo, todos os sujeitos com os quais contracena. O objetivo deste artigo é discutir esse fenômeno a partir da ficção de dois escritores brasileiros contemporâneos com mais de 60 anos, que trazem em sua bagagem o testemunho da mudança no cenário literário nacional desde os anos 1960/1970 até nossos dias, e de duas escritoras, uma que trata da condição feminina nos anos 1970 e outra que volta seu olhar para (a condição feminina) o feminino nos anos 2000. Assim, veremos a ficcionalização do **eu** em Cristovão Tezza, Luiz Vilela, Alciene Ribeiro Leite e Ivana Arruda Leite. Entre o coletivo e o particular, a obra desses escritores é simultaneamente anterior e contemporânea à dos jovens escritores do início do terceiro milênio e parecem desenvolver uma relação anacrônica com a novíssima ficção confessional. A partir desses autores investigamos a pertinência de enquadrar obras de gênese autobiográfica, com enredos centrados nas memórias de si, na chamada autoficção.

Algumas palavras sobre a “autoficção”

Grande parte das narrativas de si na literatura contemporânea são estudadas a partir do rótulo “autoficção”. Esse neologismo teórico, criado por Serge Doubrovsky em 1977 para classificar seu romance *Fils*, espalhou-se por outros continentes e hoje beira o *status* de gênero literário. Doubrovsky defende que “na autoficção o autor deve dar seu próprio nome ao protagonista” (HIDALGO, 2013, p. 12).

No campo da teoria, o estudo da autoficção desdobra-se entre os partidários de Doubrovsky, que tentam delinear as fronteiras da “autoficção”, impondo (ao termo) limites a fim de fortalecer o termo conceitualmente, e os que acreditam que a literatura – sobretudo a realista – sempre teve no resgate dessas memórias de si o seu grande tema.

Controverso na própria França, o conceito de autoficção, quando transposto para a literatura brasileira, parece ganhar forma tão diversa que torna ainda mais problemática qualquer sedimentação conceitual. A artificialidade do termo é, involuntariamente, demonstrada pelos seus próprios defensores. Luciana Hidalgo, por exemplo, insiste em buscar em Lima Barreto um exemplo de “pioneirismo autoficcional” no Brasil:

[...] ao partir do eu, de suas questões mais íntimas, Lima Barreto denunciou questões sociais, raciais e políticas coletivas. Ao unir vida e obra, o autor quebrou os rígidos códigos ficcionais de sua época, sendo recusado pela crítica, que não perdoou a *virulência verbal com a qual ele expunha traumas e práticas históricas nacionais* – no seu caso, eram coincidentes. (HIDALGO, 2013, p. 229, ênfase acrescentada)

Certamente, em vários pontos o projeto literário de Lima Barreto se aproxima do de autores contemporâneos que propõem realizar literatura confessional centrada no resgate das memórias de si. A obra de Lima Barreto, por exemplo, contém muito de sua trajetória pessoal, sua condição de mulato letrado que vivia na tênue fronteira entre a marginalidade e a elite intelectual do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX. Parece-nos que o problema seja usar, de maneira transhistórica, um termo forjado para designar uma “nova” forma de escrever na literatura.

O escritor Daniel Galera entende que não só na autoficção, mas também na ficção, “[é] impossível apontar o limite exato que separa autoficção e ‘pura ficção’. A maioria dos autores seria incapaz de fazê-lo” (GALERA, 2013, s.p.). A pertinência em mostrar traços de autoficção, na obra de um escritor do início do século XX, não está em propor uma nova classificação de sua obra, mas em lançar sobre ela um novo olhar e mostrar que o que se alardeia como novidade na ficção brasileira contemporânea não é tão novo assim.

Falta substrato político na literatura brasileira de hoje?

Da consideração de que a ficção brasileira contemporânea centra-se em um **eu** ególatra de voz monofônica, deriva a certeza de que se trata de uma literatura alheia aos temas políticos e sociais, que soterra uma memória histórica para representar a voz elitizada de seres satisfeitos em suas necessidades de subsistência e complacentes com a ordem existente no

país e no mundo. Em outras palavras: confirmando-se esse quadro, uma literatura de denúncia, que “expunha traumas e práticas históricas nacionais” – para nos valermos da expressão de Hidalgo 2013, p. 229) –, nos moldes de Lima Barreto, dificilmente surgirá nas páginas de um escritor contemporâneo. Como aponta Luís Augusto Fischer, em nossos dias “[...] são bem mais raros os casos de escritores que lidam com obstáculos realmente duros em sua trajetória” (ALMEIDA, 2014). A explicação sociológica de Fischer é ratificada pelos resultados de pesquisa coordenada por Regina Dalcastagné que analisa 258 romances brasileiros publicados entre 1990 e 2004. A pesquisa apontou que

[...] os personagens do romance brasileiro são homens, de classe média e moram em cidades, e negros, mulheres, velhos e pobres têm pouca ou nenhuma voz. Em números: 62,1% dos personagens são homens; 79,8% dos personagens são brancos (contra 7,9% negros e 6,1% mestiços); 73,5% dos personagens negros são pobres. (STRECKER, 2005)

Para o escritor Marçal Aquino, os resultados da pesquisa

[...] confirmam que, em boa medida, toda literatura é um testemunho de seu tempo, já que, de um modo geral, a realidade dos personagens examinados não é nem um pouco diferente do que se passa no real concreto. (STRECKER, 2015)

Ora, esse “seu” que testemunha sua contemporaneidade é um enunciador da classe média, branco, etc. Já quando Lima Barreto nutria sua literatura com denúncias, ele respondia a uma demanda de seu tempo e, sobretudo, à sua condição de intelectual pobre e mulato que sofria preconceitos de cor e de classe. Em contraposição, muitos escritores contemporâneos se voltam cada vez mais para temas como o absurdo que emana do real e a solidão ligada ao individualismo que predomina em nossa sociedade de consumo.¹ Trata-se, pois, de ficção realista, urbana, com personagens calcados na objetividade mimética de homens brancos da classe média, encenando dramas existenciais do “real concreto” – uma concretude que, na maioria dos casos, é distante do universo social díspar e multifacetado da sociedade brasileira dos nossos dias –, assim como da denúncia que contesta a memória social, política e econômica do país. Nesse quadro, a

memória de si predomina sobre a memória histórica, compartilhada, coletiva, social.

O projeto confessional de Cristovão Tezza

Desde que alcançou sucesso com *O filho eterno*, em 2007, Cristovão Tezza tornou-se figura constante em programas televisivos e feiras literárias no Brasil e em outros países. O enredo do romance trata da vida de um homem que corre atrás do sonho de ser escritor quando vê sua vida afetada para sempre ao se tornar pai de uma criança com Síndrome de Down.

Esse enredo é a própria história de vida do escritor, que tem um filho com a mesma síndrome. Fora o trecho autobiográfico, a empreitada literária de Tezza deve seu sucesso às opções formais do autor: a estrutura narrativa feita em retrospectiva não linear, permitindo que o discurso do narrador aproxime vários tempos e espaços na diegese (o início do casamento, a vida acadêmica, a experiência em Portugal e na Alemanha e os anos que se seguiram ao nascimento de Felipe, o filho eterno do título), criando um complexo mosaico da personagem principal; e a estratégia do narrador – falar de si utilizando a terceira pessoa.

Esse modo de narrar, por si só, cria uma distância entre o autor implícito, o narrador e a personagem. Em *O filho eterno*, a voz na terceira pessoa também parece, por vezes, (se) fundir-se à da primeira, reforçando a sensação de simultaneidade de tempo na narrativa. Assim como os pontos de vista do **eu** e do **ele** se aproximam, o presente quase sempre é visto à luz do passado e do futuro. É graças à onipresença do narrador, com a qual temos acesso às vergonhas e preconceitos do pai, que o autor constrói uma narrativa confessional em que os segredos do **eu** são desvendados por meio do **ele**.

Para Luciana Hidalgo, em *O filho eterno*, há “um jogo pontuado por uma sutileza muito bem construída, que revela um diálogo íntimo e ao mesmo tempo lúcido e quase esquizofrênico entre *eu* e *ele*” (HIDALGO, 2013, p. 228).

Tezza dá uma pista sobre os efeitos desse modo de narrar ao comentar a trilogia autobiográfica de J. M. Coetzee – *Infância* (1998), *Juventude* (2002) e *Verão* (2009) –, em que o autor sul-africano também reconstrói as memórias de si a partir da voz de um **ele** e não um **eu**:

Esse modo de ver a si mesmo é um método. Porque, mais do que construir uma trama romanesca, o que ele [Coetzee] deseja é investigar, do modo mais frio, exato e sem complacência, o que acontece com as *peessoas (entre as quais, ele mesmo)* quando submetidas ao duro convívio umas com as outras ou à *estressante presença da realidade social em torno*. (TEZZA, 2010, ênfase acrescentada)

É exatamente esse o caminho percorrido em *O filho eterno*, no qual o entrelaçamento de vozes se conjuga ao tema e ao espaço narrativo, criando *sui generis* polifonia. A busca dessa voz particular, que permite ao narrador não só se ver a certa distância, marca o projeto literário de Tezza. Inserido por diversos estudiosos² no que se denomina “autoficção”, *O filho eterno* é, pelo sucesso de sua empreitada estética, um marco da ficção confessional na literatura brasileira contemporânea. Parece-nos que, para Tezza, que nem conhecia o termo quando escreveu sua obra que foi qualificada de autoficção,³ o rótulo pouco acrescenta para a compreensão do livro.

Quando ao diálogo entre a memória privada e a social na obra de Tezza é notável, quando colocamos lado a lado *O filho eterno* e seu último romance, *O professor* (2014), emerge a crescente presença de dados sócio históricos do Brasil dentro da história particular das personagens principais dessas narrativas. Uma das explicações para essa mudança pode estar no caráter declaradamente não-autoficcional desse último romance.

A ficção autobiográfica de Luiz Vilela

Apontada em pesquisas acadêmicas e pela crítica jornalística especializada, a marca autobiográfica na obra de Luiz Vilela é traço pujante de sua poética – pautada na transformação de cenas cotidianas em arquétipos –, de tal modo que tal procedimento dá ao banal a densidade de casos exemplares. Entre os trabalhos, que abordam o autobiográfico na obra de Vilela, destacamos as dissertações “A função-autor no roman à clef”, de Pauliane Amaral (2013), “O eu e a máscara em *O choro no travesseiro*, de Luiz Vilela”, de Maria Rita de Oliveira Wider (2007), e “Ficção e história em *Os novos*, de Luiz Vilela”, de Rosana da Silva Araújo (2013).⁴ O escritor Miguel Sanches Neto, em “O romancista Luiz Vilela” (2008), também percebe a repetição do movimento cíclico da vida do escritor (que sai da cidade do interior para morar na cidade grande e depois retorna à terra natal) em algumas de suas personagens.

Além do conteúdo narrativo, na tese “Fases do conto de Luiz Vilela”, Rauer Ribeiro Rodrigues (2006) aborda, no campo do discurso, a questão do autobiográfico na obra de Luiz Vilela, ao teorizar sobre a presença de uma voz autoral extradiegética no interior da ficção do escritor, afirmando que, em alguns momentos e em algumas narrativas, surge “uma voz não discursivizada, que emula uma voz extradiegética” (RODRIGUES, 2006, p. 219), que “constrói a literariedade e o sentido ideológico na ficção de Luiz Vilela” (p. 221). Nessa perspectiva, a subjetividade está presente no próprio discurso, extrapolando a simples retomada das memórias de si na ficção.

Uma amostra da presença do autobiográfico em Vilela é o romance *O inferno é aqui mesmo* (1979). Nessa narrativa, Vilela parte de sua experiência como jornalista no extinto “Jornal da Tarde” para criar um irônico e implacável *roman à clef*. Algumas personagens, construídas à imagem e semelhança daqueles que trabalhavam no jornal ao lado de Luiz Vilela, soaram tão cruéis na época do lançamento do livro que levou Leo Gilson Ribeiro, que anos antes escrevera no mesmo *Jornal da Tarde*, em um artigo intitulado “Ler Vilela? Indispensável”, a dizer que o livro não era um romance, mas sim uma “vingança pessoal cheia de chavões”.⁵ Passada a comoção do período de seu lançamento, a leitura do romance proporciona ao leitor de hoje, além de boas risadas, a impressão de que alguns tipos que compunham a redação do fictício “O Vespertino”, infelizmente, ainda vivem em muitos de nossos jornais.

Contista considerado um mestre desde seu primeiro livro, em 1967, Luiz Vilela é, assim como Cristovão Tezza, um realista. O substrato clássico de sua literatura ganha novos tons ao associar, por exemplo, o chiste e epifania, ao abordar o tema da desilusão que permeia as relações humanas.⁶ Assim como Tezza, Coetzee e outros escritores realistas, Vilela busca muito do que escreve em suas experiências íntimas, resgatando as memórias de si, sejam elas observadas ou vividas.

Sua condição de escritor branco e de classe média, dotado de um olhar cético e impassível, ressoa em suas personagens e nos espaços por onde elas trafegam. Grande parte das personagens do escritor mineiro se encaixa no tipo “homem branco de classe média”, apontado por Dalcastagnè como predominante na literatura contemporânea brasileira. Sob diversos aspectos, portanto, a autorreferência se desenvolve na obra

de Luiz Vilela a partir de personagens e situações que emulam a vida do próprio autor.

A subjetividade na obra de Luiz Vilela não está só em sua retomada de experiências pessoais, mas também na representação social da predominância de uma figura masculina forte, seja intelectualizada, como é o caso do protagonista de *O inferno é aqui mesmo*, ou com ares de brutalidade, como os homens dos contos “Nosso dia” (*Tremor de terra*, 1967) e de “Cadela” (*O fim de tudo*, 1973). O homem, na literatura de Vilela, seja narrador ou personagem, é sempre portador da palavra final. Ele carrega a chave da ironia, da epifania e do chiste que marcam a obra do autor. Se essa figura do homem como sexo forte, dominante, ainda está viva no imaginário do brasileiro contemporâneo, a mulher, que teve sua voz sempre abafada, ganha espaço e novos sentidos quando abordada na literatura de algumas escritoras brasileiras contemporâneas.

A consciência do feminino, em Alciene

Alciene Ribeiro Leite⁷ nasceu em 23 de novembro de 1939 na Vertente das Cabaças, região da Fazenda do Pântano, em Ituiutaba, MG, também terra natal de Luiz Vilela, que nasceu em 31 de dezembro de 1942. Não concluiu na adolescência o estudo secundário, antigo ginásio, correspondente hoje ao segundo ciclo (6º, 7º, 8º e 9º anos) do Ensino Fundamental, tendo começado a trabalhar como caixa de loja. Voltou aos bancos escolares em 1967 e fez o Curso Normal, concluído em 1971. Em seguida, cursou História, licenciatura que concluiu em 1975, aos 37 anos. É mãe de três filhos.

Ao lado da trajetória doméstica, como mãe, e da trajetória escolar e acadêmica retomada, foi líder estudantil, fundou grêmios, criou jornais, militou em teatro amador e presidiu um Centro de Estudos que recebeu o nome de Sérgio Buarque de Hollanda. A retomada dos estudos, que iniciou em Ituiutaba, prosseguiu em Belo Horizonte, para onde se mudou acompanhando o marido, Rodolfo Leite de Oliveira, eleito deputado estadual, e foi concluída com o retorno da família para Ituiutaba. Em seguida, de 1977 a 1982, assinou colunas em diversos jornais da cidade e foi Chefe da Divisão de Cultura, período no qual implantou e realizou diversas atividades culturais, entre as quais periódicas feiras do livro, palestras com escritores e lançamento de livros.

Segundo Nelly Novaes Coelho (2002, p. 32), Alciene é “[f]igura dinâmica no meio cultural mineiro, [e] recebeu vários prêmios literários

significativos”. Entre esses prêmios, estão o Prêmio “Coleção do Pinto”, para literatura infantil, o Prêmio “Galeão Coutinho” da União Brasileira de Escritores de 1978, por seu primeiro livro de contos, e o Prêmio “Cidade de Belo Horizonte” de 1988, pelo romance *Nos beirais da memória*. Sua obra apresenta “estilo mineiro fluido e denso, aderido ao visível e concreto[,] mas arraigado na problemática humana, gerada pelas contradições da sociedade moderna” (COELHO, 2002, p. 32). Por seu lado, o *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros* anota:

Segundo Elza Maria Ribeiro Rodrigues Marques, no *Suplemento Literário* (1985)⁸, a importância da escritora consiste em ratificar a cada publicação “sua posição no cenário de ficcionistas contemporâneos, pela capacidade lúcida em criar e transmitir fatos, que bem poderiam estar na vida de muitos leitores”. (DUARTE, 2010, p. 37)

Em *Eu choro do palhaço* (contos), em uma espécie de prefácio, a autora defende: “Considero a literatura uma queda de braço com a vida” (LEITE, 1978, p. 7); em seguida, afirma que o papel da literatura é de denúncia, “a serviço do homem”, constituindo-se “retrato escrito de um determinado momento da evolução histórica da sociedade”, com a ressalva de que a literatura “[n]ão soluciona”, embora “apont[e] certas condições opressoras do homem”. O credo estético ressurgiu na última capa do segundo livro da autora, *O João Nosso de toda hora* (contos):

João aqui é o ser oprimido, carente, explorado; o que, de um modo ou outro, é violentado no seu legítimo direito à felicidade. [...] Não proponho soluções, que não compete à literatura solucionar. Apenas pretendo apontar a sujeira. O resto não é comigo, é conosco. João ou Zé da Silva, não importa, [a] dor do ser humano não se modifica ao sabor de um registro em cartório, nem na ausência dele. [...], o homem-gente é meu objeto de trabalho. (LEITE, 1982, 4ª capa)

Nos dois livros, muitas personagens femininas, “de pequena a mulher” (LEITE, 1978, p. 13), de prostitutas a donas de casa, de esposas fiéis a viúvas contratando programas, de mães abandonadas a amélias como aquela que, após a festa de vinte anos de casamento,

O pássaro bateu asas no peito.

[...]

Nada mais conta, senão o pacto com a consciência.
Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 12, n. 1 (2014), p. 85-105.

Data de edição: 27 jun. 2014.

Abriu a porta e ganhou a rua. (LEITE, 1978, p. 94)

No conto “Assepsia”, a protagonista, em discurso indireto livre, registra “uma revolta surda contra o cabresto das aparências, mas tinha medo de assumir a ruptura com o destino que lhe puseram às costas” (LEITE, 1982, p. 41), e, em paralelo à constatação, salpica a narrativa com episódios de carência afetiva; ao fim, após e tendo por pretexto exame ginecológico e das mamas, comemora – tomando sozinha uma cerveja – as apalpadelas que recebeu do médico, enquanto “Lá fora um cão late monótono”, no fecho simbólico, irônico, reiterativo da narrativa. Em “Corpo”, a mulher faz *strip-tease* como se se masturbasse, e no “Em razão da dor”, além da onisciência, há um olhar sobre o incesto pela perspectiva do pai viúvo que se insinua para a menina órfã, que assumiu as tarefas domésticas da mãe morta, no fecho do conto: “Ela fez que sim com a cabeça e envelheceu dez anos. Ele forçou um sorriso que enrugou os cantos dos olhos, quebrando-os quase com ruído” (LEITE, 1982, p. 70). A subjetividade íntima do feminino transborda a cada conto nas metáforas, na voz da mulher ou no discurso indireto que focaliza o mundo a partir do interesse e do sentimento femininos.

“Lar doce lar” encena casal entediado com a rotina do casamento e filhos pequenos: na recusa dela para o sexo, ele se masturba, pensa em se separar e se pergunta “Como pude gostar dela um dia?”, para se responder: “Não tem sentido a existência sem objetivo nenhum, mas há os meninos. Agora é envelhecer assistindo eles caminhando para um destino igual” (LEITE, 1982, p. 85). A percepção da escolha sartreana do próprio destino, presente em algumas narrativas e mesmo em títulos como no conto “Por obra e graça de mim mesmo” (LEITE, 1982, p. 104-107), esboroa na má-fé das conveniências social, familiar e profissional, ainda que haja aguda consciência da situação feminina por parte das protagonistas, inclusive as ainda crianças.

Quanto a essa consciência que não se transforma em ação redentora, embora haja contos em que as protagonistas rompem com suas “clausuras”, vejamos mais um conto: “Alforria para as hortênsias” (LEITE, 1987, p. 3-6). Uma mulher idosa, “para espanto [...] da família [...], estica o cordão umbilical a fronteiras desusadas, afrouxa a ditadura doméstica”, no momento em que “[s]ubstantivo feminino, singular, simples, concreto, a mulher enfim se sabe”, e então “[a]possa-se de si mesma, ao grito de independência”. Na

casa nova da qual toma posse, a mulher se renova: “Aqui governa Hortênsia Primeira, mãe alforriada por tempo de serviço”. Lembra-se do marido, morto cinco anos antes, da recente missa de lembrança do morto, dos problemas (“dívidas, acertos, negócios escusos”) da herança. Vive “sexualidade adormecida”, mas sente, aos quarenta e cinco anos, que vai novamente desabrochar. Lembra-se de aventura e mistério de certo adultério que se deixou viver, mas o rememora como decepcionante. No mais, fechou os olhos aos “escorregões de Bernardo”: “O que ela não fez em holocausto à tranquilidade? Fingiu ignorância, treinando solidão que a viuvez tornou fato e as conveniências de terceiros fardo”. No Dias das Mães pede para ficar só, mas o “batalhão” de “[m]enino, cachorro e gente em vistoria da casa, reconhecimento e posse, briga e latido” rompe sua paz. Todos ficam à televisão; ela prepara café e iguarias e depois se refugia no quarto, para descobrir que um recém-nascido, menino/homem, “já no exercício do cinismo”, molhara sua colcha nova. Retorna para a cozinha, e nesse espaço do exercício diário da escravidão feminina, a narrativa se encerra, presentificando a dor: “Cata as sobras do domingo, dia das mães, e espera, torcendo o avental, que se deem ao respeito” (LEITE, 1987, p. 6). Nesse conto, até o menino, pequeno macho ainda nos cueros, se torna um cínico que gera mal-estar e serviços no – é o que nos diz Alciane a cada novo conto – suplício cotidiano, renovado a cada dia, no holocausto em que a vida familiar enterra as mulheres.

A condição feminina “doidivana”

No conto “A quinta carta”, que integra o livro *Ao homem que não me quis*, Ivana Arruda Leite (2005) agrega diversos elementos formais e temáticos vistos na literatura brasileira contemporânea, como a metaficção e a intertextualidade. Porém, o que nos interessa aqui é investigar como a personagem e narradora de Ivana Arruda Leite reflete a subjetividade particular de uma mulher contemporânea, subvertendo o código da memória machista, em especial o que diz respeito ao “príncipe encantado”.

Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo, Ivana Arruda Leite publicou seu primeiro livro – a coletânea de contos *Histórias da mulher do fim do século – em 1997. Desde então, vem construindo uma sólida carreira de ficcionista, publicando também uma novela e dois romances. A autora possui, desde 1997, um blog no endereço www.doidivana.wordpress.com. Aos 62 anos,*

Ivana consegue dialogar não só com uma tradição literária com a qual poucos escritores contemporâneos na faixa dos 25 aos 40 anos tiveram contato, como também se vale do espaço virtual para manter contato com os leitores e divulgar seu trabalho.

Eis, integralmente, o conto, ou miniconto, “A quinta carta”:

Certa vez uma cartomante me disse que eu não demoraria a encontrar o homem da minha vida. Eu o reconheceria de imediato. Nós nos casaríamos, moraríamos numa casa com gerânios na janela e teríamos um casal de filhos. O Grande Sacerdote, a quinta carta na casa sete, garantia isso. Dias depois, eu descia distraída a avenida Rebouças quando vi ao meu lado o Grande Sacerdote numa Belina branca. Sem dúvida, era aquele o homem por quem esperei a vida inteira. Podia adivinhar-lhe o corpo, o cheiro da pele, a voz. Nós nos casaríamos, moraríamos numa casa com gerânios na janela e teríamos um casal de filhos. Avancei em ziguezague no meio dos carros tentando alcançá-lo, mas o Grande Sacerdote deu seta e entrou à direita na Capote Valente. Foi assim, por uma fração de segundos, que eu perdi o homem da minha vida. O destino sempre cumpre o que promete, mas o trânsito nem sempre ajuda. (LEITE, 2005, p. 23)

Após informar as previsões da cartomante, a narradora-protagonista assegura que “dias depois” estas se realizarão, ou melhor, quase se realizarão. Até a sentença “Nós nos casaríamos, moraríamos numa casa com gerânios na janela e teríamos um casal de filhos”, o devaneio místico de futuro certo e ideal dá forma ao relato. A narradora se vale de imagens como “a casa com gerânios na janela” e “o Grande Sacerdote, numa Belina branca” (uma evidente alusão ao cavalo branco do príncipe encantado) para criar uma atmosfera de conto de fadas.

Esse clima onírico é interrompido quando o sonho dá espaço à vida real e o Grande Sacerdote, em sua Belina branca, vira à direita na rua Capote Valente e some para sempre da vida da narradora. Coroando seu infeliz destino, ela lança mão de um provérbio feito para si: “O destino sempre cumpre o que promete, mas o trânsito nem sempre ajuda”. A sentença autoirônica é sintomática da postura indiferente e algo *blasé* dessa mulher quanto à realização ou não da profecia da cartomante.

O conto de Ivana é recheado de referências intertextuais. Ao colocar uma cartomante no enredo a autora dialoga com o bruxo do Cosme Velho e seu famoso conto “A cartomante”. Na história de Machado de Assis, a

ambiguidade permeia a narrativa em meio ao desmonte quanto à previsão da cartomante. Já a personagem de Ivana não tem dúvidas sobre a eficácia da cartomancia, assegura que “o destino sempre cumpre o que promete” (p. 23) e, se o destino visto pela cartomante não se cumpre, “é culpa do trânsito”.

Resgatando um tema trabalhado por Machado de Assis e, antes dele, eternizado por Mallarmé em “Um lance de dados”, Ivana dá nova roupagem ao problema do homem que tenta conter o acaso incerto do futuro. Mesmo que o seu destino não se tenha cumprido como anunciou a cartomante, a narradora do conto – desde “[s]em dúvida, era aquele o homem por quem esperei a vida inteira” até “[o] destino sempre cumpre o que promete” – deixa clara sua convicção na infalibilidade da leitura da sorte. Em “A quinta carta” não interessa saber se o destino se cumpre ou não, mas qual a postura da mulher frente ao futuro que lhe escapa.

A placidez com que a narradora informa sua má sorte, “Foi assim, por uma fração de segundos, que eu perdi o homem da minha vida”, remete a outra personagem famosa da literatura brasileira, a Macabéa de *A hora da estrela* (1977), novela de Clarice Lispector. Macabéa, tão crente como a personagem de “A quinta carta”, sai da consulta com a cartomante e vê sua sorte realizada ao encontrar sua estrela, a estrela de uma Mercedes-Benz guiada por um belo homem que a atropela e mata. O destino não foi tão cruel com a personagem de Ivana, que se limita a ver o príncipe encantado passar, mas segue a vida, relegando ao trânsito a culpa de sua má sorte.

Assim como a esposa de “Nosso dia”, de Luiz Vilela, que tenta criar um jantar romântico para comemorar – com o abrutalhado marido – seu aniversário de casamento, a personagem de “A quinta carta” é uma sonhadora. Enquanto a primeira tenta escapar da sua triste realidade matrimonial, refugiando-se em passado idealizado, a segunda se apega à certeza do futuro incerto. Considerando as diferenças formais de abordagem e o fato de o conto de Ivana Arruda Leite ser narrado pelo ponto de vista de uma mulher, é notável a distância das visões que os dois contos trazem sobre o gênero feminino.

Mesmo vendo seu sonho se esvaír, quando o homem de sua vida vira na Capote Valente⁹, a narradora de “A quinta carta” não perde o otimismo e segue sonhando com seu bom destino. Em “Nosso dia”, as expectativas da esposa em ter uma noite especial não correspondem às expectativas do marido. Ao final da narrativa, quando se dá conta de que

seus esforços foram em vão, ela se volta contra o marido, emergindo de seus devaneios românticos e se calando após a sentença final do homem.¹⁰

A narradora de “A quinta carta” renega a realidade da previsão não cumprida e segue sonhando. Nesse conto há ironia no sonho, há ironia na crença no destino e há ironia no intertexto, em que a memória de toda uma representação do universo feminino é reavaliada. A proximidade entre a visão de mundo e linguagem que irmanam da narradora com a Ivana/Doidivana formada em sociologia e “antenada” com os anos 2000, mostra como, para essa autora, falar de si é falar da condição da mulher do século XXI na sociedade ocidental contemporânea, ainda que em cenário da periferia do capitalismo globalizado. Há, em suma, no conto, o transbordar de uma subjetividade de gênero ligada à condição feminina da escritora, à sua condição intelectual e a seu intimismo de mulher.¹¹

Que ficção não é autobiográfica?

Para Luiz Costa Lima, um dos equívocos da autoficção é supor que “a ficção – como consolidação verbal de um ato fictício – seja absolutamente isenta de traços biográficos ou extraídos da realidade” (ALMEIDA, 2014). Podemos dizer que toda literatura é autobiográfica na medida em que aproxima uma visão de mundo particular a temas universais, como o egoísmo do homem que transparece no choque causado pelo nascimento de um filho especial que constitui o enredo do romance de Cristovão Tezza, as intempéries da relação conjugal, exemplificadas pelo conto de Luiz Vilela, a impotente consciência de si vivenciada pelas mulheres dos contos de Alciene Ribeiro Leite, e a distância entre o ideal e o real, presente no conto de Ivana Arruda Leite.

Na retomada das memórias de si, muitos escritores contemporâneos encontram sua voz literária ao pensar o real através do surreal. O porquê dessa escolha fica claro na fala de Verônica Stigger, escritora brasileira da novíssima geração: “O absurdo parece surreal, mas vem da realidade” (FLÁVIO, 2014).

Há pouco ou quase nada de novo nos temas abordados pelos escritores brasileiros de hoje. O apontamento de Stigger, por exemplo, nos remete à famosa frase de Mark Twain: “A verdade é mais estranha que a ficção porque a ficção é obrigada a se ater às possibilidades e a verdade não”¹². Se o tema não é novo, qual é a novidade na recente literatura brasileira?

Mesmo a opção formal de Tezza, que combina na narração a primeira e a terceira voz, é menos uma invenção do que uma continuidade de procedimentos centenários. Há, talvez, um sopro de novidade no rearranjo que coloca autor, personagem e narrador em planos menos definidos, mais miscíveis.

Em *O pacto autobiográfico*, Phillipe Lejeune defende que o caráter ficcional ou não de um texto decorre da relação referencial entre nome de autor, personagem e narrador. No caso do romance autobiográfico, Lejeune diz que “[...] o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (2008, p. 25, ênfase acrescentada).

Se seguirmos tal receita, tomaríamos grande parte dos livros citados por Luciana Hidalgo, em que não há correspondência entre nome de autor e personagem, como romances autobiográficos e não autoficções. Para Hidalgo, o contexto favorável de liberdade é o que permite que “esse ‘eu’ muito reprimido na história, [possa] enfim se revelar e se assumir, sem repressão” (ALMEIDA, 2014). Desconfiamos que esse “se assumir” e essa “revelação” dos oprimidos, ou por parte deles, esteja superestimada, já que, como vimos, grande parte da ficção brasileira ainda é protagonizada pelo homem branco de classe média. Logo, é difícil visualizar uma nova estética organizada sob o nome “autoficção” e que tenha como uma de suas balizas trabalhar uma ferida histórica causada pela repressão. Existem alguns casos, mas esses, a exemplo do de Lima Barreto, são singulares e talvez insuficientes para sustentar a afirmação. O que permanece indubitável é que o texto ficcional tem por referência incontestável seu tempo, seu lugar, seu autor reconstruído como narrador, como personagem ou como instância supra-narrativa.

O substrato político do eu

Retomemos, quanto à relação entre as chamadas autoficções ou ficções autobiográficas e um suposto apagamento do substrato político na literatura brasileira contemporânea, o ensaio “Notícia da atual literatura brasileira” citado no artigo da *Folha de S. Paulo* por Marco Rodrigo Almeida (2014). Nesse ensaio, de 1873, Machado de Assis analisa o caráter nacionalista da literatura brasileira: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é

certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. Durante a 2ª Bienal do livro de Brasília, que aconteceu no começo de 2014, a jovem escritora Luisa Geisler “falou do individualismo e solidão [da] nova geração de escritores” como “uma realidade que sempre existiu, mas hoje é mais explícit[a]” (FLÁVIO, 2014). Uma rápida visada no universo dos jovens de hoje mostra uma tendência para a superexposição nas redes sociais e certa predileção pelas relações virtuais em vez das reais, situação que, combinada com o pouco contato com os pais, que passam cada vez mais tempo no trabalho ou no trânsito, fragmenta ainda mais a identidade pessoal e social dessa nova geração. O espaço coletivo e suas memórias se confundem com a o espaço do privado e essa queda de limites ressoa na literatura brasileira contemporânea.

Abordar esse individualismo através de uma escrita que joga com a *performance* é, talvez, ser “homem do seu tempo e do seu país”. Vejamos, por exemplo, o microconto de Daniel Galera: “Botei uma sunga pra apavorar” (FREIRE, 2004, p. 21), cuja compreensão parece não residir no substrato literário, mas no conhecimento de informações extra-literárias acerca do autor e sua vida.¹³

O perigo é não ir além, não transcender a exposição performática, achando que dela surgirá sem esforços o sentimento íntimo que transcende tempo e espaço. De certo modo, a superexposição midiática endossa essa prática e coloca em destaque as narrativas que exploram essas memórias de si, inclusive as de cunho social, as memórias que se referem ao todo, à nação. No mais das vezes, essa literatura trata de uma problemática distante do teclado que bloga, que se expõe, que se confessa, que — umbigocentricamente — lamenta dores, curte sonhos, devaneia freudianismos. Trata-se, a julgar por Almeida (2014), de um vírus altamente contagioso, tal alienação, e ele se expande por todo o sistema literário nacional.

Ao abordar o conto brasileiro do século XXI, diz Rinaldo de Fernandes:

Nota-se uma variedade de formas no conto, que vai do minimalismo ao realismo brutal, passando pela vertente intimista (ainda nas pegadas de Clarice Lispector), pela narrativa fragmentária ou mesmo experimental. O conto tem narrado situações típicas do homem contemporâneo — como,

por exemplo, a violência ou mesmo a penúria, a miséria brasileira — de forma aguda, veemente. (FERNANDES, 2010, p. 11)

Professor universitário, crítico literário e tendo organizado três antologias (entre 2006 e 2008) de contos brasileiros contemporâneos, Fernandes vê, nesse panorama, o realismo brutal, o minimalismo, o intimismo, a narrativa fragmentária e a experimental. No artigo, ao elencar as vertentes atuais do conto nacional, assim as nomeia:

1) a da violência ou brutalidade no espaço público e urbano; 2) a das relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e não raro em situações também de extrema violência, física ou psicológica; 3) a das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro; 4) a dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista; 5) a das obras metaficcionalis ou de inspiração pós-moderna. (FERNANDES, 2010, p. 11).

O crítico conclui a enumeração, assegurando que o que “une todas essas vertentes é o olhar cruel e irônico sobre as situações configuradas” (FERNANDES, 2010, p. 11). Aqui temos um panorama plural, diferenciado, que diverge daquele circunscrito por Almeida (2014), com a ressalva de que Fernandes anotara, em sua proposta taxonômica, haver linha intimista. Parece-nos aceitável que o intimismo, essa memória de si, perpassasse parte de cada uma das vertentes formalmente descritas, como ocorre quanto à ironia, “que os nossos melhores contistas herdaram de Machado” (FERNANDES, 2010, p. 11).

No quadro “O bombeiro (90 graus)”, do conto “Quatro movimentos progressivos do calor”, Bernardo Carvalho (2011) descreve certa voz que, entre escombros do incêndio, clama por socorro. O bombeiro segue “em sua descida aos infernos” e, para acalmar a voz que o ouve, conta sua história de vida. Avança entre o fogo e a fumaça, para o meio do calor, e, ouvindo a voz que o chama, “de repente, dá-se conta de que, na realidade, é a voz que está lhe contando a história, que a voz é sua e que, portanto, sua história termina ali” (CARVALHO, 2011, p. 56). Vemos, pois, o outro se tornar o eu, a alteridade tornar-se o próprio narrador, no movimento em que o eu incorpora em si todos os demais sujeitos da cena narrativa.

O volume em que este conto está, *O conto brasileiro contemporâneo* (PARDO; RUFFATO, 2011), foi publicado em Santiago de Compostela (Galiza, Espanha), em português, para compor um panorama da literatura atual que se faz no Brasil. São 21 autores, dos quais sete são mulheres. De maneira geral, há poucos entretchos dialogados, há alguns com experimentos da linguagem ou da estrutura narrativa, e há em torno de 33% de contos cuja focalização se dá pela intimidade do protagonista, e a maioria deles é narrado em primeira pessoa ou por uma terceira que atua como um **eu** narrador. Ironicamente, o **outro** está se tornando o **eu**, assumindo os cordéis narrativos, justificando ao menos em parte a aparente prevalência do confessional na literatura brasileira de nossos dias. Mas, diante das narrativas de Tezza, Vilela, Alciene e Ivana percebemos que o biográfico que se insinua, variável e múltiplo, não configura o conceito de autoficção, denominação provavelmente demasiado específica para os casos examinados; além disso, as narrativas de Tezza, Vilela, Alciene e Ivana apresentam debates éticos que configuram, cada um ao seu modo, e de modo diverso daquele de Lima Barreto, engajamento político, a presença dessa memória coletiva, que parece ausente nas narrativas centradas no **eu** que proliferam na atual quadra.

Notas

¹ Ver GALERA (2013) e FLÁVIO (2014).

² Ver FAEDRICH (2014) e HIDALGO (2013).

³ “A palavra ‘autoficção’ só entrou na minha vida recentemente, quando li alguns textos críticos sobre o meu livro [*O filho eterno*]. Ao escrevê-lo, não tinha nenhuma imagem prévia da autoficção como gênero” (AQUINO, 2014, s.p.).

⁴ Dissertações disponíveis em: < <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html>>. Acesso em: 28 abr. 2014. Em ARAÚJO (2013), ver em especial, p. 33-34.

⁵ Ver SANCHES NETO (2012) e “O autor e sua obra”. In: VILELA, Luiz. *O inferno é aqui mesmo*. São Paulo: Círculo do livro, 1987, p. 232; e “Biografia de Luiz Vilela” em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/noticias.html>>.

⁶ Sobre a relação entre chiste e epifania em Luiz Vilela ver PEREIRA (2010).

⁷ As informações inéditas, em especial quanto às datas dos eventos biográficos, nos foram informadas pela escritora por e-mail em 28 de abril de 2014. Muitas das informações estão em COELHO (2002) e em DUARTE (2010).

⁸ *Suplemento Literário do Minas Gerais* n. 974, de 1º de junho de 1985. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=20097406198510>>. Acesso em: 29 abril 2014.

⁹ O nome da rua, verossímil com o mapa de São Paulo, permite em si diversos significados, estudo cuja semiose vai além dos limites definidos para este estudo.

¹⁰ Ver a análise do conto em RODRIGUES, 2006.

¹¹ Segundo Nelly Novaes Coelho (1993, p. 15), tratando de maneira geral da literatura brasileira feminina das últimas décadas do século XX, “sem dúvida, podemos falar em uma *literatura feminina* e em uma *literatura masculina*, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelecem profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher”.

¹² A frase é do início do capítulo XV do livro *Following the Equator* (1897). No original “*A Truth is stranger than fiction, but it is because Fiction is obliged to stick to possibilities; Truth isn't*”; a tradução é nossa. Tanto a frase de Twain quanto a de Stigger têm por substrato a bi-milenar *Poética*, de Aristóteles.

¹³ Ver mais em SOUZA; RODRIGUES, 2011.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marco Rodrigo. *Instinto de subjetividade. Folha de S. Paulo*, 23/02/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/153449-instinto-de-subjetividade.shtml>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

AQUINO, Vanessa. Gênero da autoficção vira tendência na literatura contemporânea. *Correio Braziliense*, 13/01/2014. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/01/13/interna_diversao_arte,407518/genero-da-autoficcao-vira-tendencia-na-literatura-contemporanea.shtml>. Acesso em: 23 abr. 2014.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Ática, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

DUARTE, Constância Lima (org.). *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS,

2014. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

FERNANDES, Rinaldo. O conto brasileiro do século XXI. *Rascunho*, maio 2010. Disponível em < http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2011/12/Book_121.pdf>, acesso em 30 abril 2014.

FLÁVIO, Lúcio. Nova geração da literatura nacional levam cotidiano e angústia às obras. *Folha de S. Paulo*, 13/04/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/04/1440129-nova-geracao-da-literatura-nacional-levam-cotidiano-e-angustia-as-obras.shtml>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

GALERA, Daniel. Superando a autoficção. *O Globo*, 27/01/2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285#ixzz2zkm8qOh4>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

HIDALGO [1], Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: Estudos Neolatinos*, 2013, 15 (Fev-Jun). Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027017014>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

HIDALGO, Luciana. A imposição do eu. *Rascunho*, 162, Curitiba, out. 2013. p. 12-13. Disponível em: < http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Rascunho_book_162.pdf >. Acesso em: 22 abr. 2014.

LEITE, Alcione Ribeiro. “Alforria para as hortênsias”. *Ficções – contos inéditos*, n. 2, 1987.

_____. *Eu choro do palhaço*. Belo Horizonte: Comunicação, 1978.

_____. *Nos beirais da memória*. Prefeitura de Belo Horizonte, 1988.

_____. *O João nosso de toda hora*. Belo Horizonte: Comunicação, 1982.

LEITE, Ivana Arruda. *Ao homem que não me quis*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

PARDO, Carmen Villarino; RUFFATO, Luiz (orgs). *O conto brasileiro contemporâneo*. Galiza: Laiovento, 2011.

PEREIRA, Londina da Cunha. *O chiste epifânico em Luiz Vilela*. Campo Grande, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 volumes. Tese (Doutorado - Estudos Literários) - FCL-Ar, UNESP. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan. Disponível em: < <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/p/fortuna-critica.html> >. Acesso em: 28 abr. 2014. [Também disponível na Biblioteca da UNESP].

SANCHES NETO, Miguel. O romancista Luiz Vilela. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, Vol. 0, N. 31, jan. 2008. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2028/1600>>. Acesso em 24 abr. 2014.

_____. Um Escritor na Biblioteca: Luiz Vilela. *Cândido* (Jornal da Biblioteca Pública do Paraná), nº 16, Curitiba, novembro 2012, p. 4-9. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=160>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

_____. O romancista Luiz Vilela. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 201-215. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3111.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2014.

SOUZA, F. M.; RAUER, R. R. “A ascensão do microconto brasileiro no início do século XXI. In: Seminário Internacional ‘Microcontos e outras microformas’”, 2011, Braga, Portugal. *Anais do Simpósio Internacional*. Braga, Portugal: Centro de Estudos Humanísticos - Universidade do Minho, 2011. p. 7.

STRECKER, Marcos. Forno, fogão e favela. *Folha de S. Paulo*, 23/10/2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2310200508.htm>. Acesso em: 26 abr. 2014.

TEZZA, Cristovão. Inaptidão para a felicidade. *Folha de São Paulo*, 27/06/2010, Ilustríssima, s.p. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2706201004.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

_____. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *O professor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

VILELA, LUIZ. *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

_____. Um escritor na Biblioteca. Depoimento, intermediado por Miguel Sanches Neto. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=160>>. Acesso em: 31 jul. 2014.