

VIOLÊNCIA E DESUMANIDADE NO CONTO *ESPERANZA*, DE ANTÔNIO CARLOS VIANA.

Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva¹ (UFU)

Resumo:

*Nesta comunicação, o objetivo é analisar a desnaturalização da violência em **Esperanza**, conto que faz parte do livro **Cine Privê** (2009), de Antônio Carlos Viana, escritor sergipano premiado por diversas vezes no sul e sudeste do Brasil e herdeiro de uma tradição de contistas que valorizam o insólito. Mesmo apresentando indícios de que os impasses socioculturais presentes em seus contos se encontram relacionados a espaços geográficos marcados pela violência e pelo subdesenvolvimento, suas histórias ultrapassam a questão territorial para se lançar em uma dimensão que questiona a própria existência. Independentemente de fronteiras que separam, desqualificam e segregam os indivíduos, a questão que subjaz a condição de impotência, alienação, precariedade e, em alguns contos, de ingenuidade de seus personagens, é a urgência para detectar o quanto de humano resta em cada um deles (dos personagens) e, conseqüentemente, em cada um de nós, leitores.*

Palavras-chave: conto contemporâneo; violência; desumanidade

Contextualizar a temática da violência dentro do quadro geral da literatura latino-americana implica, antes de qualquer coisa, em uma análise das relações que se estabelecem entre ficção e realidade. No Brasil, sobretudo a partir dos anos 90 do século passado, os contistas desta década rotulados de “transgressores” se destacam não só pela densidade temática de suas produções, mas – e principalmente –, pela confluência dos mais variados estilos literários. Praticamente todos se dizem herdeiros de uma tradição de renomados autores do gênero, que, em suas obras, deixaram marcas definidoras de sucessivas gerações.

Antônio Carlos Viana não foge à regra; tanto é assim que, em aula inaugural do curso de pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária (UFU, 2010)¹ –, ao abordar a problemática classificação do conto brasileiro contemporâneo, abre mão de conceitos tradicionais da história, tais como **desenvolvimento** e **continuidade**, e opta pela linha dos “recortes temporais”, sobrelevando as principais tendências da produção literária nacional. Entre elas o contista sergipano destaca as seguintes vertentes: os herdeiros da introspecção, que seguem a linha de Clarice Lispector e Ligia Fagundes Teles; os herdeiros da violência urbana, na esteira de Ruben Fonseca e Dalton Trevisan; os herdeiros do insólito, na linha de Júlio Cortázar – e dela se depreende uma das principais características de seus contos, a **desnaturalização** do insólito, que abordaremos na análise do conto *Esperanza* –; os herdeiros do conto de dimensão regional e, finalmente, os herdeiros da oralidade.

Muito embora a produção de Viana atravesse as várias gerações dos chamados “contistas brasileiros contemporâneos”² – considerando que sua trajetória se inicia na década de 70 com a publicação do livro de contos **Brincar de Manja** (1974) –, é nas décadas de 80/90 e,

¹ A aula inaugural ministrada por Antônio Carlos Viana no curso de pós-graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia – abordou o mesmo tema tratado na comunicação **O conto brasileiro hoje**, apresentada durante a realização do II Senalic (UFS), 2010, e publicada nos **Anais** do evento.

² O termo “contemporâneo” é aqui utilizado no sentido empregado por Roland Barthes quando, em sua obra **O neutro**, diz: “O contemporâneo é o intempestivo”, ou seja, é aquele que, mesmo na diferença ou na defasagem em relação ao mundo circundante, desenvolve a capacidade de capturar o seu tempo e enxergá-lo.

principalmente, a partir das duas primeiras décadas deste nosso século que ele alcança o *status* de um dos mais fecundos contistas da atualidade. Dono de um raro talento para expressar com simplicidade e extrema agudeza as dores, as frustrações e os desejos inconfessáveis dos homens comuns, ele consegue, por meio de um meticuloso trabalho com a linguagem – que se apresenta econômica, enxuta, sem exageros ou trasbordamentos –, dar às situações vivenciadas por personagens quase invisíveis aos olhos da sociedade, a exata dimensão de uma realidade dura, hostil, onde violência e a desumanidade imperam enquanto símbolos de um poder e de uma justiça inalcançáveis e absolutamente incompreensíveis, pelo menos para os “desvalidos”³.

Identifica-se, portanto, na produção do Viana das últimas duas décadas, o compromisso com os acontecimentos de um mundo real, palpável e absurdamente desumano, haja vista que seus personagens são rebaixados e completamente desqualificados diante de situações em que os atos de violência praticados são vistos ou aparentemente assimilados como “normais”. Seu realismo, no entanto, não se confunde com o “realismo” espetacular e escandaloso de muitas produções da atualidade, na medida em que ele, no dizer de Karl Erik Schøllhammer em seu livro **Ficção brasileira contemporânea** (2009), expressa o “desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (SCHØLLHAMMER, 2009. p. 57). Esse efeito **afetivo e sensível**, que decorre de um trabalho de inovação das formas de expressão e das técnicas de escrita, “não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade narrativa” (SCHØLLHAMMER, 2009. p. 59).

Sendo assim, o realismo de Viana trata de dar, como resposta aos desafios enfrentados pela produção literária brasileira contemporânea, outra expressão da realidade; a sua, do modo como se apresenta ao leitor, em nada coincide com o realismo da grande mídia sensacionalista. Seus personagens experimentam situações devastadoras, principalmente no plano psicológico, emocional, e as marcas da violência, inclusive daquelas historicamente promovidas pelas grandes desigualdades socioculturais, aparecem subliminarmente em muitos de seus contos, instigando o leitor a descobrir no ponto de articulação entre os elementos composicionais de suas narrativas e os temas que servem de lastro às histórias mínimas, quase banais, o rigor de uma escrita visceralmente comprometida com a reflexão de importantes temas da atualidade.

Desprovidos de artifícios retóricos que os vinculem aos discursos políticos de protestos ou de reivindicação de direitos à cidadania, os personagens de Viana, indiretamente, tratam de resgatar a voz dos esquecidos pelos poderes legalmente constituídos e pela sociedade como um todo. Mergulhados em dramas íntimos, pessoais, frequentemente eles recorrem às lembranças da infância em busca de uma espécie de “elo perdido”, ou do exato momento em que a perda da inocência representa a passagem do mundo da fantasia para o mundo das provações e dos sofrimentos. As lembranças, quase sempre amargas, trazem à tona situações de grandes frustrações e de grandes impasses no plano existencial, sem que haja, por parte dos envolvidos, a percepção de uma lógica plausível que justifique a brutalidade de determinados acontecimentos.

A constatação de que o *nonsense*⁴ comanda as ações dos indivíduos submetendo-os a uma realidade em que os “mais vivos”, os “mais expertos” ou “os mais dissimulados” serão sempre os vitoriosos não auxilia na compreensão do jogo de forças que, em sociedade, se sobrepõe aos sonhos e aos projetos individuais. Nas histórias narradas uma onda de conflitos se instala levando os

³ Aqui, o termo “desvalidos” é uma referência direta ao livro de Francisco Costa Dantas, escritor sergipano, autor de obras consagradas pela crítica como **Desvalidos** (1993), **Cartilha do silêncio** (1997), **Coivara da Memória** (2001) e **Sob o peso das sombras** (2004).

⁴ Frase, linguagem, dito, arrazoado etc., desprovido de significação ou coerência; absurdo, disparate [...]. Conduta contrária ao bom senso. (HOUAISS, 2001).

personagens, sobretudo os protagonistas, à perplexidade e ao desatino, haja vista que todos os esforços para assimilar situações inusitadas resultam no incompreensível e, portanto, no intolerável fato do próprio existir.

Analisando a diversidade da produção literária brasileira contemporânea, Schøllhammer destaca a chamada “cultura traumática” em oposição à cultura moderna “do choque”, deixando às claras os efeitos que tanto uma quanto a outra produzem no leitor. Sobre a “cultura traumática”⁵, diz ele, ao retomar um importante estudioso do assunto:

Segundo Mark Selzer (1998), vivemos sob o impacto de uma “cultura da ferida” que se evidencia numa espécie de inversão da esfera pública, em que a intimidade privada é exposta como o interior de um casaco virado, exibida em público num constante curto circuito entre o individual e a multidão (SCHØLLHAMMER, 2009. p. 114).

Essa exposição da intimidade, em termos da produção literária, implica na reelaboração dos procedimentos narrativos, haja vista que novas técnicas, privilegiando sobretudo novas linguagens são colocadas em evidência, visando o total arrebatamento do leitor diante de cenas de grandes impactos ou de grandes constrangimentos. E ainda, sobre as técnicas utilizadas, comenta Schøllhammer:

Trata-se de um voyeurismo espetacular que se nutre do fascínio da exposição de atrocidades grandes e pequenas, de uma patologização da esfera pública que empaticamente é compartilhada em torno de feridas traumáticas; sofrimentos que, de alguma maneira, se coletivizam, pois se aglutinam e envolvem emocionalmente, num tempo em que o embrutecimento e a indiferença parecem atingir a esfera privada e a vivência particular (SCHØLLHAMMER, 2009. pp. 114-115).

Nos contos de **Cine Privê** (2009), de Viana, o leitor, colocado na condição de testemunha de situações íntimas, vexatórias, é também uma espécie *voyeur*. Graças à técnica narrativa de desconstrução de modelos socialmente padronizados, vários indícios de que uma ordem inversa aos acontecimentos naturalmente esperados provocará o desfazimento da integridade ética e moral do personagem, podem ser identificados do início ao fim da narrativa.

Vejamos em *Esperanza*, um dos contos que compõe o livro **Cine Privê** como, em concomitância com outros elementos composicionais da narrativa, a temática da desumanidade e da violência se articula com a chamada “cultura traumática” de que nos fala Schøllhammer, envolvendo o leitor estética e afetivamente no drama de seus personagens.

Esperanza

Em todas as línguas a palavra “esperança”, de imediato, assume conotações positivas. A ela atribui-se o “sentimento de quem vê como possível a realização daquilo que deseja”, como é o caso do personagem protagonista do conto em análise, e, ainda, “confiança em coisa boa; fé”; do ponto de vista religioso, esperança significa “a segunda das três virtudes básicas do cristão, ao lado da fé e da caridade”. Finalmente, “expectativa, espera; aquilo ou aquele de que se espera algo, em que se deposita a expectativa” (HOUAISS, 2001). No desdobramento da narrativa não acontece nada do que é esperado.

Logo no primeiro parágrafo, um narrador em terceira pessoa prepara o leitor para a descrição de cenas impactantes quando afirma: “Ele nunca tinha visto nada igual” (VIANA, 2009. p. 69).

⁵ A cultura traumática é uma cultura de interiorização do impacto, em que fica difícil discernir o exterior e o interior, a percepção e a fantasia, o físico e o psíquico e até mesmo a causa e o efeito (SCHØLLHAMMER, 2009. p. 115).

“Ele”, no caso, é Neguinho, personagem protagonista de uma história, à primeira vista, desimportante, narrada muito mais para confranger o leitor. Em seguida, uma série de acontecimentos promovem importantes desdobramentos que influenciam na perda do efeito fantástico⁶ da narrativa, incorporando, como resultado do confronto entre fantasia e realidade, um processo de desnaturalização do insólito – marca inconfundível dos contos de Viana. Diz o narrador:

Quando o apresentador do circo anunciava Esperanza Nacarenha, a rumbeira paraguaia, tudo escurecia. Primeiro se ouviam as maracas, depois um holofote assestava uma cortina, e ela vinha toda se requebrando, enlouquecendo os meninos. Neguinho só faltava pular da arquibancada (VIANA, 2009. p. 69).

Dançando e se insinuando para uma plateia, na sua maioria, de adolescentes, Esperanza Nacarenha, ainda que encoberta pela magia do ambiente circense, consegue atribuir materialidade e concretude aos devaneios de meninos como Neguinho, que por ela “seria capaz de tudo” (VIANA, 2009. p. 69). Afinal, afirma o narrador, “era ela, que lhe dava os sonhos mais firmes. Pena que, quando acordava, estava sozinho, no desamparo” (VIANA, 2009. p.69).

No primeiro parágrafo, portanto, além da descrição do espaço geográfico onde se desenvolve a trama – espaço característico de regiões subdesenvolvidas, periféricas e cercadas de todo tipo de precariedade –, vários são os indícios de que Esperanza Nacarenha, ao contrário do que sugere seu nome e sua profissão, aparece para desgraçar a vida dos habitantes do lugarejo e, principalmente, a de Neguinho. Quando surgia luminosa nas noites de espetáculo, a rumbeira paraguaia evocava um misto de encantamento e sensualidade no menino que passou a rondar o circo na ânsia de vê-la durante o dia. Envolvido pela aura de mistério que cercava tudo que dizia respeito à estrela do circo, ele se sentia cada vez mais determinado no seu propósito de encontrar sua *musa* cara a cara. Informado de que ela se hospedava em um hotel, na cidade,

Neguinho ficou inquieto. Tinha que descobrir o hotel de Esperanza. Queria ver, de perto, aquela mulher de cabelos de fogo, de saia aberta na frente, cheia de babados, sobre um shortinho que deixava à mostra duas pernas que nem precisava de luz para cegar (VIANA, 2009. p. 70).

Conseguir uma foto de Esperanza com a sua assinatura passou a ser uma questão de honra para Neguinho, afinal ele havia apostado com os amigos que realizaria tal façanha. Logo o menino se ocupou de estratégias infalíveis para dobrar a mãe e o irmão, que temiam pela sua segurança no trânsito entre o lugarejo e a cidade. Ir à feira no próximo sábado vender as cocadas que a mãe fazia, foi a melhor desculpa por ele encontrada para alcançar seu objetivo, haja vista que o dinheiro das vendas ajudava nas despesas da casa.

A narrativa vai se construindo em cima de um jogo de oposições. Além da contradição entre o que suscita o nome da rumbeira e o que ela realmente é, outras situações denunciam as estratégias utilizadas por Viana para envolver o leitor esteticamente e afetivamente na história de Neguinho. Diz o narrador: “quando o apresentador do circo anunciava Esperanza, tudo escurecia”; ela era iluminada, apenas, pelo holofote. A luminosidade de Esperanza, no entanto, é artificial e enganosa assim como tudo que dizia respeito ao ambiente fantasioso e espetacular do circo. Por esse motivo, Neguinho precisava vê-la durante a luz do dia. O lugarejo pobre em oposição às “casas boas” da cidade, também oferece pistas para que o leitor aos poucos conheça, de fato, quem é o protagonista.

⁶ A perda do efeito fantástico, segundo Tzvetan Todorov no seu livro **Introdução à literatura fantástica (1981)** ocorre na medida em que personagem e leitor deixam de “vacilar” diante da realidade que não se mostra mais ambígua, sobrenatural. A definição de “fantástico”, bem como os comentários acerca das categorias do “insólito”, do “estranho maravilhoso”, do “fantástico fantasmagórico”, entre outras, também foram extraídas desse mesmo estudo.

Algumas percepções de Neguinho revelam limitação e sentimentos de inferioridade devido às condições de extrema pobreza em que vivia. Já na cidade, olhando as casas boas e grandes, bem diferentes daquelas do lugar onde morava, o narrador deixa o leitor entrever um pouco da sua interioridade: “sonhava ter um dia uma casa assim, com banheiro limpo, chão de madeira em vez de barro batido, cortina nas janelas” (VIANA, 2009. p.70). O trajeto entre o lugarejo e a cidade também remonta, metaforicamente, a um rito de passagem; esse é o “caminho” que conduzirá Neguinho à descoberta de toda verdade sobre Esperanza e, conseqüentemente, à descoberta de um mundo sem sonhos e sem desejos infantis.

A descrição minuciosa do hotel e da cena de “uma mulher deitada na cama, de cabelos de fogo iguais aos de Esperanza, toda nua, com um homem, também nu, em cima dela” (VIANA, 2009. p. 71), mexeu com Neguinho, deixando-o paralisado. “Nunca tinha visto nada igual”, mais uma vez, afirma o narrador. Desatinado, coração acelerado e até com dificuldade de engolir, Neguinho sai do hotel e pega a bicicleta para tomar o rumo de casa, mas, diante do hotel, ele sabia que,

Precisava tirar aquilo a limpo, se aquela mulher era ou não Esperanza. A imagem dos dois na cama não saía de sua cabeça [...] Não era possível que aquela fosse mesmo Esperanza Nacarenha, ali descabelada, se sacudindo debaixo daquele homem (VIANA, 2009. p. 72).

Os sonhos de Neguinho começam a desmoronar quando, de volta ao interior do hotel, é surpreendido por uma mulher que, de acordo com sua intuição, “Era ela, a mulher, o fogaréu dos cabelos na porta do quarto” (VIANA, 2009. p. 72). Em seguida, ele viu que “O homem saiu logo depois, amarrando as calças. Era um homem muito alto, muito forte, parecia o Sansão que derrubava colunas na cena mais empoeirada do circo” (VIANA, 2009. p. 72).

Das cenas narradas pelo personagem protagonista decorrem as imagens mais contundentes do insólito. No entanto – e em continuação ao estabelecimento de um processo narrativo muito mais voltado para a exposição dos fatos do modo como eles verdadeiramente se apresentam –, o insólito se desnaturaliza e se torna *sólito*⁷. Sendo assim, a inicial “vacilação” do personagem não encontra a tal “adesão” do leitor da qual nos fala Todorov e que, segundo o filósofo e linguista búlgaro, é condição imprescindível de autenticidade do fantástico.

O inconsciente esforço de Neguinho para não admitir a verdade é exemplar da violência psicológica e emocional que agora se descortinava diante de seus olhos. As comparações entre a mulher do hotel e Esperanza Nacarenha são flagrantes da sua não aceitação dos fatos. O narrador, atento às mudanças de comportamento do personagem, registra tudo, dizendo:

Um alívio quando viu que, de Esperanza, a mulher só tinha mesmo a cor dos cabelos. Essa era um pouco mais cheia, as coxas moles rabiscadas de veias azuis. Estava um pouco pálida, os lábios descorados, como se tivesse saído de uma luta desigual. Vestia um short amarelo e uma blusa vermelha que deixava aparecer a barriga, com um umbigo largo e fundo (VIANA, 2009. p. 72).

Neguinho continua fazendo conjecturas que amenizam a sua frustração diante de tantas evidências. A mulher do hotel, apesar de cantarolar baixinho uma música que tocava muito no circo antes das funções começarem, não podia ser Esperanza Nacarenha. Em um último esforço para negar os fatos,

O menino olhava a mulher com o canto do olho para ver se não estava enganado, se ela era mesmo Esperanza, o escuro do picadeiro podia enganar muito bem

⁷ Particípio passado latino de *solere*, ‘estar acostumado’.

quando ela aparecia com os olhos atochados de pintura e os cabelos arrebanhados para trás, presos por um diadema de pedras brilhantes (VIANA, 2009. p. 72).

O leitor, que desde o início contabiliza provas de que a narrativa de Viana coloca ficção e realidade em um mesmo plano, não se surpreende quando a desordem do sobrenatural, primeiramente associada ao encantamento dos meninos pela rumbeira do circo e, principalmente, de Neguinho, é contrariada pelo retorno à ordem natural das coisas. No caso, a ordem natural é a tomada de consciência do personagem depois que passa por uma dolorosa experiência sexual com a mulher dos seus sonhos; experiência essa marcada pela decepção e pela perda da inocência.

Diante de uma profusão de sentimentos contraditórios Neguinho não esboça nenhuma reação. A mulher é quem toma a iniciativa. Sempre sorridente e brincalhona, o convida para ir até seu quarto no exato momento em que ele, já melancólico por causa de uma guarânia que tocava no rádio e tomava conta do hotel, se lembra de seu pai já morto e sente vontade de chorar. Intimidado e na dúvida se aquela era mesmo a mulher dos seus sonhos, Neguinho só reage depois que a mulher “deu-lhe um beliscão bem gostoso entre as pernas” (VIANA, 2009. p. 73). Dai por diante,

A mulher arriou o short e ele viu então que ela era todo fogaréu. Foi até ele, puxou-lhe o calção e elogiou seu corpo fornido nos trabalhos da olaria. Depois abriu bem as pernas e o puxou de um jeito confortável, bem diferente da Maria Montês, a louca da estrada que todo menino conhecia (VIANA, 2009. p. 73).

Encaminhando a narrativa para o seu final, o narrador, de súbito, provoca uma situação de grande impacto: no auge da relação amorosa com a mulher que “era todo fogaréu” Neguinho se lembrou da bicicleta do lado de fora do hotel e deu pulo. A mulher assustada soltou um palavrão e ele, mesmo se sentindo ferido pela reação dela, foi conferir se sua bicicleta e as cocadas da mãe, que ele não havia vendido uma sequer, ainda estavam lá. A bicicleta estava lá, mas faltavam algumas cocadas.

Dizer que Neguinho se sentiu ferido com o palavrão da mulher revela o lado romântico, ingênuo e até mesmo infantil do protagonista que, por um momento, se sentiu recompensado por toda aquela empreitada. O pior, no entanto, estava por vir. Quando Neguinho se preparava para ir embora, escuta a voz da mulher gritando qualquer coisa lá de dentro do hotel e logo o Sansão, que estava na saleta, salta para perto da bicicleta, puxa o guidão com força e diz: “A bicicleta fica” (VIANA, 2009. p. 74). Neguinho mal teve tempo de arrancar a cesta com o resto das cocadas e nem quis saber de olhar o homem colocando a bicicleta para dentro do hotel. “Foi tudo muito rápido. Ao pôr os pés na calçada, o sol parecia querer furar seus olhos. Nem sabia mais para que lado ficava a feira” (VIANA, 2009. p. 74).

Essas são as últimas palavras do narrador e são fundamentais para entender a dimensão da violência sofrida por Neguinho. A imagem do sol querendo furar seus olhos intensifica e potencializa ao máximo uma reflexão que, subliminarmente, perpassa toda a extensão do conto: a de que toda verdade esbarra na vulnerabilidade inerente à condição humana. Independente de ser Neguinho, o personagem protagonista que, ao tentar descobrir toda a verdade sobre Esperanza Nacarenha, esbarra em suas próprias limitações e impossibilidades, o leitor também se dá conta do lado violento e desumano das grandes revelações. Insidiosamente a vida cria falsas esperanças de que a verdade liberta. No entanto, o conto demonstra que a verdade, sobretudo quando ela vem muito rápida, cega e gera um completo desatino.

Considerações finais

A violência explícita, aquela praticada por Esperanza Nacarenha e seu parceiro Sansão, é simplesmente fator desencadeante de todo um processo associativo de causas e consequências que levam os indivíduos à perda de referências e, conseqüentemente, de valores que orientam suas ações

no mundo. No conto, Neguinho, que só tinha de seu os sonhos com a rumbeira do circo, depois que descobre toda a verdade a seu respeito, fica esvaziado de tudo; para ele nada mais fazia sentido e, por isso, perde até mesmo o rumo da feira. Quando o narrador, ao final do conto, deixa o personagem protagonista em um deplorável estado de perturbação emocional, psicológica, inclusive do ponto de vista espacial, ele finalmente consegue dar uma dimensão da violência e da desumanidade sofridas por ele e que foram praticadas não apenas por Esperanza e Sansão, haja vista que eles também são resultado de um conjunto de fatores que, em sociedade, acabam concorrendo para a omissão e para a convivência dos indivíduos em face de atos de extrema violência e desumanidade.

Referências bibliográficas

1. ANTÔNIO CARLOS MANGUEIRA VIANA

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

Em pleno castigo. São Paulo: HUCITEC, 1981.

O meio do mundo. Garibaldi, Rio Grande do Sul: Libras&Libras, 1993.

O meio do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

Cine Privê. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

“O conto brasileiro hoje”. 272. **Interdisciplinar.** Ano 5, v. 10, jan-jun de 2010, ISSN 1980-8879, pp. 271-282. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_11/INTER11_23.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2013.

2. GERAL

BARTHES, Roland. **O neutro.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

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

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

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

DANTAS, Francisco José Costa. **Os desvalidos.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor? (e outros ensaios).** Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

GINSBURG, Carlo. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In: _____. **Olhos de madeira:** nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- GOMES, Celuta Moreira. **O conto brasileiro e sua crítica.** (1941-1974). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977.
- HOHLFELDT, Antonio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual.** José Olympio, 1973.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo.** Tradução de Terezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP.: Manole, 2005.
- LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1970.
- ORTEGA Y GASSET. **A desumanização da arte.** Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves.** Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. **As estruturas narrativas.** Tradução de Leila Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. **Introdução à narrativa fantástica.** Disponível em: <<http://groups-beta.com/group/digitalsource>>.

ⁱ Autora

Maria Ivonete Santos SILVA, Profa. Dra.
Universidade Federal de Uberlândia (UFU).
E-mail: missilva@ufu.br