



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

A AUSÊNCIA DO NARRADOR E O PROTAGONISMO DAS PERSONAGENS EM “O QUE CADA UM DISSE”, DE LUIZ VILELA: ENTRE CORTES E ENQUADRAMENTOS

Pauliane Amaral (UFMS)

Resumo: O protagonismo do discurso direto como estratégia narrativa pode ser visto como uma das marcas da obra de Luiz Vilela, transpassando grande parte de seus contos, romances e novelas. Analisar a forma de organização e apresentação do discurso das personagens é o ponto de partida para nossa proposta de leitura do conto “O que cada um disse”, que integra a coletânea *Você verá* (2013). Nesse conto, o diálogo entre as personagens se dá apenas à medida que seus depoimentos surgem lado a lado, quando essas personagens se reportam a um mesmo interlocutor. Porém, além do interlocutor, enunciado apenas por inferências coletadas nas pistas dadas pelo discurso de cada personagem, há nesse conto o que Rauer Ribeiro Rodrigues chama, na tese *Faces do conto de Luiz Vilela* (2006), de “narrador ausente”, quando há o apagamento de qualquer marca de enunciação do narrador. A ausência do narrador, subsumido pelo testemunho, gera um efeito de sentido *sui generis*: permite às personagens representarem, através de suas falas, diferentes esferas sociais, gêneros, faixas etárias etc., gerando o que Mikhail Bakhtin denomina heterodiscurso. A estrutura da narrativa desse conto dialoga, por sua vez, com a linguagem cinematográfica, quando transforma o leitor em espectador, omitindo a presença do narrador em sua função de mediador. Mas o “narrador ausente” desse conto funciona menos como um diretor que orienta a ação dos atores/personagens e mais como um montador, que seleciona o que será exibido ao espectador/leitor, valendo-se de recursos de linguagem compartilhados pelo cinema, a exemplo dos elencados por Marcel Martin em seu clássico livro *A linguagem cinematográfica* (1955). Assim conjugadas, a força da oralidade da “língua comum” de cada personagem, acrescida da ausência de um narrador nos moldes convencionais e o uso de recursos da linguagem cinematográfica marcam não só uma escolha estética, como um posicionamento ético do autor-criador.

Palavras-chave: Bakhtin; Heterodiscurso; Linguagem cinematográfica; Narrador ausente; Narrador-montador.

Exímio criador de diálogos literários, Luiz Vilela soube explorar diversas estratégias de conversação em seus contos, romances e novelas. Essas estratégias têm origem na observação do autor de situações reais de conversação e depois são trabalhadas no texto literário, como explicou o próprio Luiz Vilela em entrevista: “A oralidade nos diálogos é

obtida, de início, pela observação da realidade, mas, depois, há todo um trabalho de depuração, de recriação e de lapidação” (VILELA *apud* FOGAÇA, 2014, s.p.).

Além da origem inerente à observação de situações cotidianas, o diálogo literário construído por Luiz Vilela em narrativas em que o narrador se ausenta, deixando com que a conversa entre as personagens conduza o fio da narrativa, é fundamental a presença do silêncio que entrecruza cada ato de enunciação e permite que o autor-criador arquitete elipses nascidas do jogo entre o mostrar e o esconder.

Rauer Ribeiro Rodrigues, na tese *Faces do conto de Luiz Vilela* (2006), analisa os contos em que são apagadas todas as marcas de enunciação do autor-implícito, a exemplo de “Catástrofe” e “Confissão”¹, dando a esse narrador o epíteto de “narrador ausente”. No entanto, acreditamos que essa designação torna-se redutora quando aplicada à narrativa do conto “O que cada um disse”, em que podemos vislumbrar a escolha de determinados cortes visando uma montagem à maneira cinematográfica, feita pelo que chamaremos aqui de narrador-editor, denominação que remete ao processo de corte e junção de planos. Ainda sobre a proposição dessa nova categoria de narrador, é importante ressaltar que o narrador deste conto funciona menos como um diretor que orienta a ação dos atores/personagens e mais como um editor, que seleciona o que será exibido ao espectador/leitor.

A diferença fundamental é que o diálogo entre as personagens dos contos “Catástrofe” e “Confissão” se dá em um movimento contínuo, quando duas personagens, que dividem o mesmo tempo e espaço, conversam. No entanto, em “O que cada um disse” as falas de cada personagem constituem blocos distintos, que são aproximados na medida em que o leitor nota que essas vozes se reportam ao mesmo interlocutor – um jornalista que as está entrevistando – e que essas falam sobre um mesmo acontecimento: um homem de reputação aparentemente idônea que mata a mulher e os filhos, e depois comete suicídio.

Considerando a macroanálise do texto, em que tentamos localizar o contexto histórico e geográfico dos fatos narrados a partir dos dados encontrados na fala de cada personagem (PRETI, 2005, p. 265-266), notamos que as escolhas do narrador-editor privilegia uma diversidade heterodiscursiva da qual emerge a polifonia desse conto. Para Mikhail Bakhtin, o heterodiscurso é o “[...] *discurso do outro na linguagem do outro*, que

¹ Das coletâneas de contos *A cabeça* (2002) e *Tremor de terra* (1967), respectivamente.

serve à expressão refratada das intenções do autor” (BAKHTIN, 2015, p. 113, grifos do autor).

Bakhtin propõe a distinção entre autor-criador do autor-pessoa para diferenciar a figura externa do artista de sua função estética e organizadora na obra literária. É o autor-criador que sustenta a personagem e seu mundo, retendo algo da consciência e valores éticos do autor-pessoa. Para Bakhtin, a relação entre autor-criador e autor-pessoa se baseia em um fluxo contínuo de troca de valores, pois

[n]o ato artístico [...] a realidade vivida (já em si atravessada por diferentes valorações sociais, porque a vida se dá num complexo caldo axiológico) é transposta para outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores” (FARACO, 2005, p. 38).

Pensando em níveis de complexidade axiológica que vão do exterior ao interior da obra, podemos dizer que o autor-pessoa se desdobra em um autor-criador, instância com o qual manterá uma relação de troca e dependência, e possibilitará a criação de um narrador-montador, que organizará e dará sentido às vozes que constituem o discurso do conto “O que cada um disse”.

Tratando da inserção de outros gêneros discursivos (carta, diário, confissão, biografia etc.) no romance, Bakhtin entende que todos esses gêneros inserem suas linguagens no texto romanesco, “estratificam sua unidade linguística” e “aprofundam a sua natureza heterodiscursiva” (BAKHTIN, 2015, p. 109). Levando em conta a estrutura do conto de Luiz Vilela, inferimos que a inserção do domínio discursivo da entrevista jornalística em “O que cada um disse” acentua a oralidade dessa narrativa e confere à mesma uma enganosa aparência de espontaneidade, contida no depoimento de cada personagem.

O efeito de sentido deste conto é semelhante ao do filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, em que um mesmo evento é visto e apresentado por diferentes pontos de vista². Gérard Genette também se refere ao filme de Kurosawa quando trata da “frequência narrativa” no livro *Discurso da narrativa* (1995). Analisando as relações de frequência (ou, mais simplesmente, de repetição) entre narrativa e diegese, Genette destaca a possibilidade de “*contar n vezes aquilo que só se passou uma vez*”. A esse tipo de frequência ele dá o

² A referência ao filme foi dada pelo próprio escritor em entrevista coletiva concedida durante o 3º Seminário do GPLV – Grupo de estudos Luiz Vilela, realizado em Ituiutaba nos dias 28 e 29 de janeiro de 2015.

nome de *repetitiva*, quando “[...] o mesmo acontecimento pode ser contado várias vezes, não só com variantes estilísticas, como é o caso em Robbe-Grillet [*La Jalousie*], mas ainda com variações de ‘ponto de vista’, como em *Rashomon* ou *O som e a fúria*” (GENETTE, 1995, p. 115).

Retomando as categorias de ponto de vista narrativo propostas por Jean Pouillon no livro *O tempo no romance* (1974) – visão “com”, visão “por detrás” e visão “de fora” –, Tzvetan Todorov aborda os *aspectos* da narrativa pormenorizando as possíveis maneiras pela qual a história é percebida pelo narrador. Assim, esmiuça a possibilidade da forma de visão “com”, na qual o narrador sabe tanto quanto as personagens (Narrador = Personagem), dando a um dos desdobramentos dessa forma de visão o nome de *visão estereoscópica*, quando diferentes personagens contam ou veem o mesmo acontecimento. Para Todorov, esse tipo de visão confere complexidade ao fenômeno descrito, ao mesmo tempo em que “as descrições de um mesmo acontecimento nos permite concentrar nossa atenção sobre a personagem que o percebe, pois já conhecemos a história” (TODOROV, 2011, p. 248-249).

Pode-se perceber que o conceito de visão estereoscópica mostra-se insuficiente para compreendermos a estrutura da diegética de “O que cada um disse”, já que a tensão da narrativa é mantida até o fim, quando é revelado ao leitor o evento sobre o qual cada personagem dá sua versão. Essa tensão só se torna possível graças à montagem paralela do que chamaremos de planos-depoimentos, feita pelo narrador-editor. Assim, mais uma vez, a literatura desafia a rigidez dos quadros e esquemas teóricos, mostrando sua capacidade de se reinventar.

Quanto ao tempo da diegese, é importante notar que tanto em *Rashomon* quanto em “O que cada um disse” o que está sendo narrado no presente da enunciação refere-se a um evento acabado: é uma narrativa *in ultima res*. A diferença essencial entre essas duas narrativas é intrínseca à materialidade em que cada uma é construída: a película e o papel, nos quais se desenvolvem a linguagem cinematográfica e a linguagem do texto literário. Além disso, as várias versões sobre o crime no filme de Kurosawa são introduzidas por uma moldura clara: dois homens contam a um terceiro sobre as diferentes versões de um mesmo crime. Essa moldura introduz no filme uma técnica narrativa que surgiu primeiramente na pintura e se estendeu às outras artes ao longo do tempo: o *mise en abyme*,

em que uma narrativa secundária é incorporada a uma narrativa primária, podendo ter em relação a essa uma *função explicativa*, uma *função temática* ou estar relacionada ao “papel do *acto* narrativo hipodieético³ na diegese primária ([como] é o caso bem conhecido das *Mil e uma noites*).” (AGUIAR E SILVA, 2004, p. 763).

A técnica do *mise en abyme* também é fundamental para o ritmo narrativo de “O que cada um disse”. Antes, porém, ateremo-nos a alguns elementos essenciais da linguagem cinematográfica, apresentados no estudo clássico de Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica* (2005), a fim de observar como Luiz Vilela incorpora procedimentos próprios dessa linguagem – como os conceitos de plano e montagem – para intensificar o contraste entre as vozes das personagens, na qual repousa a matriz polifônica desse conto.

No início do seu estudo sobre a linguagem cinematográfica, Martin tece um paralelo entre o cinema e a linguagem poética, dizendo que tal aproximação é possível porque, nessas duas formas de arte, “as palavras da linguagem prosaica se enriquecem com múltiplos significantes potenciais” (MARTIN, 2005, p. 25). Como já destacamos, Luiz Vilela, em diversos momentos de sua obra, soube se valer da linguagem coloquial para criar uma gama de possibilidades narrativas.

Enquanto a imagem cinematográfica está amparada na “atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada” (MARTIN, 2005, p. 27), na literatura, o processo de formação de imagem, mesmo que seja assentado em um referencial concreto, passa por uma série de mediações, que passam pela sua concepção pelo autor, sua materialidade textual (através de meio impresso ou digital), até sua formação na mente do leitor. Assim, podemos dizer que, se comparada ao cinema, a literatura apresenta uma complexificação no processo de formação da imagem. Por isso, podemos dizer que um texto (bem) escrito exige mais do leitor para a construção de seu significado do que um filme exige de seu espectador.

³ Aguiar e Silva adota o termo hipodiegese, de Mieke Bal, em detrimento ao termo metadiegese, de Gérard Genette, justificando que “o prefixo *meta* possui um significado bem preciso na linguagem da lógica – significa “uma atividade que tem por objeto uma atividade da mesma classe” –, que não se adequa necessariamente a toda a narrativa secundária embebida numa narrativa primária. Em contrapartida, o sufixo *hipo*, significando dependência, aplica-se adequadamente a qualquer narrativa secundária, pois esta, pelo menos pragmática e sintaticamente, está sempre subordinada a uma narrativa primária (sob o ponto de vista semântico, em certos casos, a questão afigura-se-nos diferente e exigirá análise particular)” (AGUIAR E SILVA, 2004, p. 763).

Na composição da linguagem cinematográfica há uma dialética interna (personagens, cenário, etc.) que se associa à dialética externa (relação das imagens entre elas; montagem) e gera o sentido pleno do filme. Considerando esses termos, observa-se que em “O que cada um disse” se destaca uma dialética externa, principalmente no que se refere à montagem, que Marcel Martin considera o fundamento da linguagem cinematográfica.

Para Christian Metz, a montagem faz do filme um tipo singular de discurso e possibilita a “construção de uma inteligibilidade por meio de ‘aproximações’ diversas” (METZ, 2011, p. 216). Ao refletir sobre o processo de montagem a partir de uma escala hierárquica de escolhas, vemos que um ou mais planos compõem uma cena, é que o plano não é mais que a porção do filme entre dois pontos de montagem. Por isso, em nossa proposição de leitura do conto “O que cada um disse” chamamos cada depoimentos de planos-depoimentos, que podem conter dentro de si um diversidade de cenas, em uma complexa fusão entre tempo e espaço, possibilitada através da técnica do *mise en abyme*.

Se o cinema se baseia em *escolha e ordenação* para chegar ao que Martin chama de “densificação do real” (MARTIN, 2005, p. 32), podemos dizer que tal densificação no conto de Luiz Vilela é dada pela justaposição de vozes – que gera a camada polifônica da narrativa. A elipse, tanto no cinema quanto nas outras artes, é fundamentalmente uma escolha: “O cineasta, como o dramaturgo e o romancista, escolhe os elementos significantes e ordena-os numa obra” (MARTIN, 2005, p. 97). No cinema, a elipse se dá através da planificação, quando há a supressão dos pontos mortos ou inúteis da ação. Em “O que cada um disse” não existe ponto morto e nenhum elemento pode ser tomando como aleatório. Há, por exemplo, o depoimento em que um entrevistado não se compadece com o acontecimento violento, dizendo:

“[...] Isso acontece todo dia lá no meu bairro e ninguém diz nada nem quer saber por quê. Nem nenhum repórter vai lá fazer perguntas. Se vai, é repórter de polícia. Agora vem um bacana e faz o que fez e fica todo mundo aí: por quê? por quê? Ora, por quê... Foda-se, porra. A gente tem mais é que comemorar. Esses caras só sabem explorar a gente. Eles lá no bem e bom e a gente aqui pastando, comendo capim” (VILELA, 2013, p. 23).

Nesse plano-depoimento, podemos encontrar marcas heterodiscursivas que têm como efeito ressaltar a origem socioeconômica de um homem que se indigna com a atenção

dada a um crime apenas porque ele foi cometido por um homem de diferente extrato social, enquanto na sua comunidade outros crimes são tratados com descaso pelas autoridades e não ganham qualquer repercussão midiática.

O contraste entre os falantes (identificamos a voz de um psicanalista, de um jardineiro, de um empresário, de um dono de banca de jornal, etc.) induz a compreensão da montagem dos planos-depoimentos como uma montagem paralela. Christian Metz explica que,

[n]a montagem paralela (exemplo: o rico e o pobre, a alegria e a tristeza), as ações aproximadas não têm entre elas nenhuma relação pertinente quanto à denotação temporal, e esta defecção do sentido denotado abre a porta a todos os “simbolismos”, para os quais a montagem paralela é um lugar privilegiado (METZ, 2011, p. 212).

Cada plano-depoimento, de fato, carrega não só uma visão sobre um crime bárbaro, mas também simboliza uma visão de mundo que está relacionada com a condição sociocultural de cada depoente. Essa condição é explicitada pelos índices heterodiscursivos, a exemplo da palavra “bacana”, encontrada no depoimento citado – uma gíria utilizada para se referir a alguém com poder aquisitivo.

Martin diz que “o *movimento* é certamente o caráter mais específico e mais importante da imagem filmica” (MARTIN, 2005, p. 28, grifo do autor). No conto de Luiz Vilela, o ponto de vista a partir do qual o leitor tem acesso aos depoimentos das personagens é o ponto de vista do jornalista que, como uma câmera estática em seu eixo, testemunha o que cada um diz. O dinamismo da narrativa se dá através da focalização de cada personagem, que apresenta uma visão diferente da mesma história, que insere cenas passadas em lugares e tempos distintos, gerando o efeito de *mise en abyme*, e assim cria movimento dentro de cada plano. O *mise en abyme* é visto, por exemplo, no depoimento em que uma senhora, refletindo sobre o acontecimento trágico do homem que mata a mulher e depois se mata, lembra um ditado popular que ouvia nos seus tempos de escola:

“Sabe, meu filho? Você é jovem ainda, mas aprenda uma coisa: o ser humano é como uma floresta: você olha de fora, e a floresta é aquela maravilha; mas você entra, e lá dentro você dá com onças, cobras, escorpiões... É assim, meu filho, o ser humano é assim. Por fora, uma coisa amável; por dentro, uma coisa terrível. Ou, como dizia a cartilha da escolha, nos meus tempos de menina: por fora, bela viola; por dentro, pão bolorento. De forma que esse acontecimento não me surpreende tanto. [...]” (VILELA, 2013, p. 20-21).

Assim, cada bloco narrativo de “O que cada um disse” constitui um plano determinado por uma unidade de tempo e de lugar, que pode conter em si uma ou mais cenas. Outro exemplo de plano-depoimento que desenvolve uma narrativa em *mise en abyme* é o depoimento que encerra o conto, quando há um deslocamento psicológico da personagem no tempo e espaço. Traçando um paralelo com a narrativa primária, o entrevistado conta a história de um tio seu, que morava em uma fazenda e que um dia saiu atirando em tudo o que apareceu pela frente. Ainda nesse depoimento, há a citação do depoimento do empregado do tio, uma testemunha ocular, que aparece em aspas dentro da fala do depoente (o sobrinho), dando mais uma volta no espiral desse relato e constituindo um *mise en abyme* que se liga à narrativa primária por uma função temática. Segundo Mieke Bal, essa função temática do *mise en abyme* pode se instituir por “[...] relações de similitude ou de contraste, muitas vezes mediante significados simbólicos e alegóricos, entre aqueles mesmos eventos” (BAL *apud* AGUIAR E SILVA, 2004, p. 763).

Como a formação da(s) imagen(s) que compõe(m) cada cena não depende, como ocorre no cinema, da materialidade dada pela visão de determinado espaço ou pessoa no ecrã, as elipses entre um plano e outra se completam à medida em que ocorre a leitura desses planos-depoimentos, quando o leitor alinha e sobrepõe as informações encontradas na fala de cada personagem. A montagem paralela de “O que cada um disse” é composta por cortes bruscos, aumentando o contraste entre as personagens que imaginamos pertencer à diferentes esferas sociais, como no segundo depoimento, em que a personagem diz “Eles vinham aqui, à capela da irmandade; eles preferiam vir aqui a ir à catedral” e finaliza seu depoimento dizendo “Estamos muito chocadas” (VILELA, 2013, p. 19). Aqui o cenário está dado e podemos inferir pelo gênero da flexão verbal que o jornalista entrevista duas religiosas, provavelmente duas freiras. Assim, explorando os elementos deixados pelo narrador-editor em cada cena, o próprio leitor completa o processo de montagem da narrativa.

Notamos também uma profusão rítmica⁴ conferida pela montagem dos planos-depoimentos no conto. Isso é possível graças à variação no tamanho de cada depoimento, sendo que um deles apenas sintetiza o espanto do entrevistado: “Quem? Como é? Você está

⁴ Um dos tipos de montagem identificados por Serguei Eisenstein é a montagem rítmica. Ver quadro completo em MARTIN, 2005, p. 186.

brincando...” (VILELA, 2013, p. 20). Essa fala, ainda no início do conto, ajuda a formar a tensão na narrativa.

A cada plano-depoimento, o leitor tem acesso a uma nova camada da psicologia do homem que assassina esposa e filhos. Entre as cenas-depoimentos mais extensas do conto está a final, em que há um adensamento sobre as questões que podem levar um homem a cometer um crime sem nenhum motivo aparente. Outra cena extensa é construída pela fala do jardineiro, que conta da vez em que a foi prestar serviços na casa da família acometida pela tragédia e diz que a dona da casa pareceu se insinuar para ele em uma camisola transparente. Esse depoimento deixa evidente que havia algo de errado com aquela família, além de explicitar a identidade do interlocutor como um jornalista, como no momento em que a personagem diz “Mas não vai pôr isso no jornal, não, hem?” (VILELA, 2013, p. 22).

Conclusão

Se pensarmos, juntamente com Bakhtin, que o heterodiscurso “serve à expressão refratada das intenções do autor” (BAKHTIN, 2015, p. 113), uma leitura do conto “O que cada um disse” nos mostra que a montagem paralela, colocando lado-a-lado cenas distintas (sejam elas feitas a partir de plano estático, ou instaurando dinamismo entre cenas através do recurso do *mise en abyme*), faz surgirem vozes contrastantes que criam uma narrativa polifônica. Com esse tipo de montagem, o narrador-montador mostra que os dramas insondáveis da alma humana alcançam todas as esferas sociais, gêneros, cores e credos, e que seu lado mais obscuro pode ser visto tanto nas ações de um empresário bem-sucedido, como nas de um simples fazendeiro recluso, à exemplo da história contada no último plano-depoimento.

Vimos que a narrativa do conto “O que cada um disse” dialoga com a linguagem cinematográfica, quando transforma o leitor em espectador, omitindo (com exceção dos créditos iniciais, que no livro equivaleria ao nome do autor impresso na capa do livro) a presença do narrador como um mediador, um intermediário entre as escolhas do autor-criador e a fruição do leitor, estreitando ao máximo a distância entre essas duas instâncias narrativas. Prosseguindo com a analogia, comparamos os blocos narrativos do conto com os

planos de um filme que, montados em determinada sequência, dão ao leitor instrumentos para apreender as camadas profundas da história.

Podemos remeter o ato da edição, em que se selecionam trechos da fala de cada personagem, ao momento do próprio exercício de criação, àquele momento em que o autor-criador decide o que é essencial ou não ao seu texto. Assim conjugados, a força da oralidade da “língua comum” de cada personagem, a ausência de um narrador nos moldes convencionais⁵ e o empréstimo de recursos da linguagem cinematográfica constituem não só uma escolha estética, como um posicionamento ético do autor-criador, que faz pulsar no texto diferentes vozes sociais através do heterodiscurso presente em cada plano-depoimento que compõem as camadas polifônicas desse texto. Por isso, podemos dizer que a dissonância encontrada nas vozes dessas personagens surge do contraste entre cada “língua comum”, ou seja, do contraste entre a linguagem falada e escrita em determinado círculo.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8ª ed. 16ª reimpressão. Coimbra: Almedina, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I – a estilística*, 1. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

FOGAÇA, Zaqueu. Luiz Vilela explica a influência do cotidiano em seu novo livro, “Você Verá”. *Saraiva conteúdo*. 10 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/55620>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Org. Maria Alzira Seixo. Trad. Fernando Cabal Martins. Lisboa: Vega, 1995.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: Roland Barthes et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. ed. 7. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

⁵ Aqui pensamos nas categorias propostas por Gérard Genette em 1972 no livro *Figures III: narrador heterodiegético, autodiegético e homodiegético*.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL/UNESP, Araraquara, SP, 2006. 2 v. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan. Disponível em http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bar/33004030016P0/2006/rodrigues_rr_dr_arafcl.pdf >, acesso em 09 set. 2016.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: Roland Barthes et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. ed. 7. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

VILELA, Luiz. *Você verá*. Rio de Janeiro: Record, 2013.