



## Literatura em claro-escuro: as narrativas curtas de Ricardo Lísias

Júlio Valle\*

Embora o escritor Ricardo Lísias esteja se dedicando com maior assiduidade às narrativas longas – suas últimas publicações, *O livro dos mandarins* (2009) e *O céu dos suicidas* (2012), são ambos romances de maior fôlego –, a fase anterior de sua atividade ficcional caracteriza-se pela produção de narrativas curtas – contos e, especialmente, novelas. É desse primeiro conjunto de textos – *Cobertor de estrelas* (1999), *Duas praças* e *Anna O. e outras novelas* (respectivamente, 2006 e 2007) – que trataremos aqui, tentando sistematizar, nesse *corpus*, uma série de traços recorrentes, muitos bem identificados por Leyla Perrone-Moisés no posfácio à última das obras. Todos eles, de certo modo, reúnem-se sob uma mesma lei geral desse universo ficcional: nele, o leitor, mesmo prazerosamente, consegue mover-se apenas às apalpadelas, guiando-se de forma mais ou menos precária pelas zonas de claro-escuro formadas pelo texto.

Quem porventura ainda não tenha lido a obra de Ricardo Lísias pode ser induzido pelo parágrafo acima a uma falsa impressão de hermetismo. Nada mais enganoso. Um dos traços recorrentes da ficção de Lísias é a sua comunicabilidade imediata com o leitor. A sua linguagem é direta, fluente, coloquial. A frase, curta,

\* Doutor em Literatura Brasileira pela Unicamp, atualmente lecionando no ensino médio.

irmana-se à pequena extensão dos capítulos, imprimindo um ágil ritmo de leitura. A tudo isso, some-se um agudo senso de suspense – e estará configurada, também falsamente, a imagem de uma obra cuja fluência pode parecer quase complacente com o leitor médio.

Como, nessa prosa o mais das vezes simples e direta, aparentemente límpida – embora nem sempre, como veremos adiante –, dar à luz, sem perder a coerência, um universo turvo? E com que propósitos e efeitos investir nesse contraste? Um bom ponto de partida para a questão reside numa peça-chave dessa dinâmica: os personagens. De fato, como bem assinalou Leyla Perrone-Moisés, estamos diante de seres “encurralados e enlouquecidos”, situação que os irmana, malgrado as variações de sexo e classe social. E a galeria de perturbados é vasta. A moradora de rua, Maria, de “Corpo” e *Duas praças* (o primeiro parece ter sido o protótipo da posterior realização romanesca) e a professora universitária de “Dos nervos” reagem à sua inaptidão ao mundo com operações patológicas de fuga, no fundo, semelhantes. O tradutor de “Diário de viagem”, de gosto tão requintado e racional (“Um dos meus principais *hobbies*, além do jogo de xadrez, é o estudo das línguas” (Lísias: 2007, 61), declara logo no início do relato), irá, no capítulo nove, perpetrar uma inacreditável tradução do português para o português, naturalmente desastrada, com base numa aparentemente sólida e serena bagagem de lógica linguística. O excesso de cálculo, enfim, redundando em desrazão. O encapuzado da novela de abertura de *Anna O. e outras novelas* também dramatiza uma progressiva derrocada da sanidade mental, no que é acompanhado pelo psiquiatra do texto que dá título ao livro.

Ora, o comprometimento emocional desses personagens – que está na raiz do seu comprometimento intelectual e mesmo

cognitivo – espalha-se por vários níveis da composição narrativa da ficção de Lísias, interpondo uma densa camada de névoa entre o texto e o leitor. Isso se dá porque, apesar da fluidez estilística e da ágil dinâmica estrutural, o narrador dessas histórias, quando não é o próprio perturbado, é uma terceira pessoa muito aderente à perspectiva doentia do protagonista, oferecendo-nos um painel narrativo bastante rente àquele desvario de base (é o caso, por exemplo, do narrador dos capítulos dedicados a Maria, em *Duas praças* e “Corpo”, e do psiquiatra de “Anna O.”). Não há nenhum interesse, por parte de Lísias, em remover essa zona de cegueira da vista do leitor, em favor de uma segura base factual. Aliás, registre-se em tempo: essa zona de cegueira começa já a partir da recorrente ausência de nomes das personagens. Quando eles existem, ou são resolutamente comuns, como “Maria”, o que não deixa de ser um modo de não nomear (no sentido de distinguir), ou são reduzidos a migalhas – como o M. E. de “Anna O.” e os russos Ki e Ka de “Dois nervos”. A esse respeito, será instrutivo referir que, entre os títulos cogitados para o livro de estreia de Ricardo, *Cobertor de estrelas*, figurava um significativo *Sobrenome Rua*, cujo poder de síntese dispensa comentários. O conhecimento parcial do personagem, enfim, começa já a partir da mais básica definição de identidade. Nesse contexto, o caminho é remover, por si mesmo, o que deve ser removido para a leitura prosseguir com êxito e conformar-se com o resíduo irremovível remanescente dessas perspectivas comprometidas.

Tal composição dos personagens determina, também, o comprometimento da clareza de outras categorias narrativas, além do foco, como já ficou expresso. Submetidos à ótica desses seres “encurralados e enlouquecidos”, espaço e tempo por vezes também se

esfumam. É o que ocorre, com maior clareza, em “Capuz” e “Corpo”. Mas terá razão quem objetar que essa indeterminação está longe de ser generalizada. Parte de “Dos nervos” está claramente adstrita à partida de xadrez desenrolada em Moscou, nos anos da Perestroika; “Diário de viagem” descreve um itinerário aparentemente confiável da Holanda a Portugal. Por isso, a questão da relativa indefinição do espaço-tempo na ficção de Ricardo Lísias ficará mais bem desenvolvida se nos ativermos menos a uma indeterminação pura, como em Kafka, e mais a um *descentramento* narrativo, produto do uso cada vez mais frequente de enredos paralelos no corpo de uma mesma história. É o caso de *Duas praças*, “Corpo” e “Dos nervos”.

Neste último, ao lado do já citado enxadrista russo disputando, em 1991– ano da criação da Comunidade dos Estados Independentes (CEI) –, uma partida histórica em Moscou, há o relato precário em primeira pessoa da professora universitária especialista em Vieira, possivelmente no Brasil, sem determinação temporal mais clara. O movimento do leitor é inevitável: o que uma história tem a ver com a outra? Mais adstrita aos nossos propósitos imediatos, o que a Moscou da Perestroika ilumina o hipotético Brasil do século XX? A pergunta aponta para a necessidade de criar sentido por via da unidade, tão francamente abalada pela abrupta bifurcação narrativa. Aponta, enfim, para a necessidade de saber não o que está aqui ou lá, mas em ambos – ou seja, de descobrir aquilo que, de certo modo, suprime a peculiaridade de um dado espaço-tempo, por certo não gratuitamente posto em relação com outro, diverso. É como se, mais do que o lugar, uno e bem definido, valesse o *entrelugar*, permitindo-nos visitar a metáfora cunhada, com outros objetivos, por Silviano Santiago em famoso ensaio publicado no livro *Uma literatura nos trópicos*.

Estamos muitas vezes diante de uma percepção de mundo propícia ao alheamento total. Esses seres para os quais a fuga psicológica constitui uma possibilidade de sobrevivência – e que contaminam o narrado com o recurso de exceção – poderiam acabar estendendo o círculo de giz que delimita o mundo de cá, suportável, e o de lá, irrespirável, ao próprio relato. Se assim fosse, o muro estendido entre uma e outra dimensão restringiria o leitor à pura interioridade do protagonista, transformando-o em participante dessa forma de autismo. Dentro, porém, do claro-escuro típico das narrativas de Lísias, isso nunca chega a acontecer. Primeiro, por causa da linguagem. Mesmo quando despedaçada pela ansiedade nervosa do protagonista – e esse despedaçamento sintático já é um dos traços distintivos da sua obra –, ela nunca abdica da pretensão de inteligibilidade. Essa redução ao mínimo, como bem assinalou Leyla Perrone-Moisés, ao invés de obscurecer o discurso, aponta em geral para a sua obviedade, que chega mesmo a dispensar a completude sintática (2007, 201).

Não é a linguagem, contudo, a única responsável por impedir a extensão daquele autismo à compreensão do leitor, mas sobretudo a recusa, por parte do escritor, em tomar a perturbação das personagens em termos estritamente psicológicos, desvinculando-a da sua dimensão político-social. Por isso, mesmo testemunhando de perto o círculo de giz riscado por eles, nunca chegamos a perder o contato com o “mundo-jornal”. Aliás, mergulhamos numa zona insuspeitada desse mundo, que só pode ser provida pela ficção: a fase final de Pinochet, a morte de Salazar, o ativismo das mães da Praça de Mayo, a tortura policial e a agressão aos moradores de rua participam ativamente daquele universo intramuros, deixando a nu a precariedade do artifício psicológico de fuga.

Em termos literários mais amplos, o procedimento aponta para a distância da ficção de Ricardo Lísias em relação ao neonaturalismo de parte da literatura brasileira contemporânea, dentre cujos expoentes estão *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Capão Pecado*, de Ferréz. Como o rótulo poderá, talvez, despertar críticas, será o caso de estender-se um pouco nas justificativas de sua aplicação nesse contexto. Para isso, recorramos a uma conceituação proposta por Alfredo Bosi.

No artigo “Os estudos literários na era dos extremos”, o crítico identifica, na literatura brasileira contemporânea, a vigência de duas correntes opostas. A primeira seria a do *hipermimetismo*, espécie de “literatura-de-apelo, já que se trata de uma concepção de escrita como imediação, documento bruto ou entretenimento passageiro” (1999, 110); a segunda, seu contrário, a da *hipermediação* (“maneirismo pós-moderno feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes” (p. 112)). Aparentemente, pois, uma possível alternativa ao termo *neonaturalismo* seria *hipermimetismo*. Porém, insiste-se aqui no uso da primeira expressão por duas razões.

Em primeiro lugar, porque o crítico não fornece um único exemplo de livro ou autor representante da corrente hipermimética. Aliás, é sintomático que, no debate sobre crítica de intervenção e literatura contemporânea transcrito no terceiro número da revista *Rodapé* (dele participaram Iná Camargo Costa, José Antonio Pasta Jr., Paulo Arantes e Roberto Schwarz, sob a mediação de Iumna Maria Simon), uma das perguntas do questionário, previamente submetido aos debatedores, refira-se ao conceito de Bosi nestes termos: “Seria lícito empregar tal noção para descrever e avaliar a obra de prosadores como Paulo Lins, Ferréz, Marçal Aquino,

Fernando Bonassi, ou mesmo aqueles escritores mais dedicados ao relato das mazelas e taras da classe média (Marcelo Mirisola, André Sant’Anna)?” (2004, 14). Como se vê, o conceito, tal como está, corre o risco de perder aplicabilidade, dada a carência de maior especificidade teórica e de escopo.

Em segundo lugar, adota-se aqui o termo *neonaturalismo* porque o pressuposto de uma literatura sem mediação parece, por si só, discutível. O que seria exatamente isso? Ou, mais decisivamente, até que ponto isso seria possível? No que tal tendência contemporânea diferiria, por exemplo, do gosto modernista pelo flagrante, também motivado por um senso imagético simpático à imediaticidade? Mais amplamente, pode-se ainda perguntar: não haveria nada entre uma e outra polaridade, reduzindo-se assim a literatura à mera condição de reflexo de uma presumida “era dos extremos”?

Por tudo isso, este artigo insiste no termo *neonaturalismo*, com o qual se pretende ressaltar, tão somente, nas obras citadas, uma certa combinação de registro documental e crueza descritiva afins ao movimento do século XIX. E a ficção de Lísias, nesse nível, testemunha um sensível distanciamento em relação a essa corrente. Não apenas pelo espectro mais amplo e indiviso de categorias narrativas como espaço, tempo e personagens, mas também pela recusa em *registrar* os acontecimentos na referida acepção documental forte. O excesso de luz neonaturalista pouco se ajusta ao claro-escuro de sua ficção.

Esse distanciamento traz consigo uma consequência ideológica marcante, capaz de distinguir ainda mais a obra de Ricardo Lísias do filão neonaturalista. Nesse último, a denúncia dos podres sociais tende a sugerir a necessidade de ação em larga escala, so-

bretudo na órbita dos governos. O tráfico e a criminalidade na periferia são tomados, antes de mais nada, como aleijões decorrentes de anos e anos de descaso governamental, o que muito coerentemente, a partir dessa renúncia indevida, confere espaço à criação de Estados paralelos. Vigora, portanto, uma divisão clara entre os raios de ação individual e pública, com a ênfase muito acentuada recaindo sobre a segunda. Não obstante o tremendo mal-estar com que se desenvolve a leitura de títulos como *Cidade de Deus* e, sobretudo, *Capão Pecado* (produto, talvez, da originalidade do olhar de Ferréz, decorrente de um manejo de linguagem tão conatural àquele universo familiar ao escritor), o desconforto produzido pela ficção de Lísias tende a ser ainda maior. Aqui, os pequenos pecados do dia a dia cobram remissão em larga escala, atingindo em cheio o *hypocrite lecteur*. Não por acaso cumprem papel decisivo na sua obra as omissões das personagens. O psiquiatra de “Anna O.” sucumbe à pressão para atestar a insanidade de um ex-ditador sanguinário, colaborando para a sua impunidade. O porteiro de *Dois praças* testemunha dois atos de extrema violência e se cala para não pôr em risco o enxoval de casamento da filha.

Mas, no mesmo livro, há exemplo melhor e mais incisivo na figura de Bocage, professor universitário e chefe do Departamento de Espanhol, com o qual o narrador, em sua busca pelo paradeiro de Marita, é obrigado a tratar. O homem, de grande verve satírica e maledicente – donde o seu compreensível apelido –, vive a boicotar a busca do pós-graduando, ao mesmo tempo em que se diverte ridicularizando a mentalidade do orientador do rapaz, a seu ver colonizado pelo imperialismo norte-americano. Ou seja: Bocage concebe a ação política em larga escala, donde o seu desprezo pelas demandas concretas do jovem universitário.

A caracterização é rica não apenas porque ilustra a oposição em foco, mas também porque pode ser entendida como uma questão de geração (de um lado, o homem formado num ambiente de ideologias político-partidárias fortes; de outro, o jovem saído de uma época de crise dessas mesmas grandes linhagens). O tópico, a propósito, está na ordem do dia, como sugerem as considerações de Edward Said, fiando-se em Pierre Bourdieu, acerca da urgência contemporânea por um “intelectual coletivo” em vez do antigo “mestre-pensador”, cuja condição de “porta-voz autorizado de um grupo ou uma instituição” (2003, 37) parece ruir a olhos vistos. Bocage, nesse sentido, é um intelectual da velha guarda, para quem ainda vigoram ideias mestras cuja eficácia incontestável sufoca o empenho individual.

Além do dado geracional, o personagem ilustra, ainda, a questão da abstração da realidade – e do sofrimento – decorrente de uma introjeção dos vícios de pensamento da academia – aliás, uma das vítimas preferenciais da ficção de Ricardo. A política, nesse âmbito, reduz-se a mera teorização inconsequente, a um pensamento no fundo quase ornamental, desvinculado da práxis.

Nada mais natural, nesse sentido, do que um olhar atento ao corpo, como bem observa Leyla Perrone-Moisés. A ficção de Lísias, concreta no tocante à origem (os peditórios cotidianos) e à consequência dos atos políticos, dedica especial atenção à realidade psicológico-sensorial do sofrimento. Para fugir do frio, Maria imagina-se sem os membros. Para simular um funcionamento orgânico normal, o encapuzado impõe-se uma série de rotinas de forma a ludibriar a mente e o corpo. A política não tem existência meramente verbal, mas se corporifica fisiologicamente. O “entrelaçamento de dra-

mas individuais com questões de geopolítica” (2007, 199), identificado pela mesma ensaísta, também se ajusta a essa ótica atenta ao palpável, na medida em que conjuga espaço doméstico e mundo-jornal, como fica claro em “Diário de viagem” e “Anna O.”.

Deixemos, entretanto, as implicações ideológicas da literatura de Lísias, para voltarmos àquela peculiar dialética do claro-escuro. Já vimos o quanto de luz e sombra é despejado sobre o leitor – e o quanto dessa sombra decorre de uma cegueira psicológica defensiva das personagens. Porém, para surpreender o fenômeno em mais um de seus níveis de complexidade, restará ainda registrar quão frequente e importante é, nessa obra, o estatuto da procura.

A ausência – sintomaticamente, quase sempre insolúvel – é parte da incompletude fundamental da vida desses seres, em notável diálogo expressivo com a engrenagem estrutural de fundo. O pós-graduando de *Duas praças* sai no rastro de Marita – e fica a ver navios. O tradutor de “Diário de viagem” encontra, no fim, o túmulo do pai – apenas presumido, como quase tudo em Lísias... Mas falha na busca do – também presumido – mendigo brasileiro, alçada à busca subsidiária da busca principal, num bom exemplo do prestígio desse *topos*. Em “Capuz” e “Dos nervos”, a busca dá-se em nível inconsciente, o que só acentua a urgência da procura. No primeiro texto, o encapuzado busca pelo semelhante; no segundo, a professora anseia pela figura viril capaz de preenchê-la sexualmente. Em ambos os casos, a procura é irrevogavelmente frustrada, dado o débil e precário encontro simulado pelos recursos psicológicos de exceção. Essa conjugação de procura, espera e frustração, na obra de um inveterado leitor de Beckett, evoca, de maneira oblíqua, o espírito do autor irlandês. Todos eles, de algum modo, ficam esperando o seu Godot...

Ficou dito, linhas atrás, sem contudo receber o merecido relevo, que essa ausência se enquadra na estrutura de alguns dos textos de Lísias, sobretudo aqueles nos quais se dá uma bifurcação narrativa. Como é fácil deduzir, o tema da ausência condiz com uma estrutura, enfim, tendente ao vazio, dada a falta de conexão clara entre uma e outra história, no entanto partes de uma mesma novela. Essa situação aponta, com menor evidência, para uma estrutura em claro-escuro. Uma história ilumina a outra, dado o já mencionado impulso de criar unidade significativa, por parte do leitor, selecionando elementos e colocando, por si próprio, a primeira em função da segunda, e vice-versa. Mas essa iluminação, como sempre, é muito relativa, porque a independência temático-espaco-temporal de cada uma delas, associada à ausência de uma ponte alegórica explícita dispensada a sintetizá-las num todo homogêneo, cria o eclipse de uma pela outra.

Para se ter uma dimensão da radicalidade do processo, talvez seja instrutivo compará-lo ao verificado na obra de outro escritor contemporâneo brasileiro, na qual, até certo ponto, dá-se algo de semelhante. Refiro-me a Bernardo Carvalho. Também ele, um comentador do rastro, da procura. Dois de seus mais interessantes livros, *Nove noites* e *Mongólia* (2002 e 2003), versam sobre a busca, respectivamente, de uma verdade e de um desaparecido. Também ele, um praticante de linhas narrativas paralelas.

Em termos gerais, portanto, o mesmo jogo entre tema e estrutura pode caracterizar pelo menos parte da obra de Carvalho. Mas nela será muito mais adequado falar-se em multiplicidade de enfoque, ao passo que, na de Lísias, temos mesmo uma multiplicidade narrativa. No primeiro caso, vigoram relatos diversos, vinculados claramente, contudo, ao mesmo todo; no segundo,

apresentam-se relatos diversos cujo vínculo a um mesmo todo é, no máximo, um impulso do leitor e, portanto, apenas uma virtualidade textual.

Uma ideia mais concreta da diferença pode advir da novela *Duas praças*: podemos lê-la à Bernardo Carvalho, ou seja, interpretando os dois blocos narrativos – o do pós-graduando e o sobre Maria, em terceira pessoa – como perspectivas diversas de um mesmo todo: a busca por Marita, cujo desvio mental a teria abandonado à própria sorte pelas ruas da metrópole, agora como Maria. Mas nada impede que leiamos cada narrativa independentemente, Maria como Maria, Marita como Marita. Em outras palavras: a multiplicidade narrativa pode comportar uma leitura como multiplicidade de enfoque – revogando-se, porém, o caminho inverso. Nesse sentido, o processo de Lísias é mais radical, mais aberto e, como em vários outros aspectos, claro-escuro.

Essa dinâmica pode se espriar para a constituição dos narradores. Assim, em “Dos nervos”, a lucidez do enxadrista, vazada numa terceira pessoa igualmente lúcida, opõe-se à obscuridade da acadêmica (ironia em si mesma significativa). *Duas praças* põe lado a lado a clareza do jovem pós-graduando e um narrador-onisciente aderido às confusões patológicas de Maria. Em outros casos, a dissociação dá-se no interior de um único protagonista, por vezes também narrador. É ver, por exemplo, o caso do tradutor de “Diário de viagem”, cujo excesso de cálculo é um convite à desrazão. Ou mesmo, recuando para o livro de estreia de Lísias, *Cobertor de estrelas*, no qual as limitações da visão infantil, agravadas pelo analfabetismo contra o qual luta o garoto, sem muito sucesso, são ordenadas narrativamente por um narrador-onisciente, que lhes dá materialidade e inteligibilidade discursivas. Visto em retrospecto,

o procedimento parece quase um embrião da posterior multiplicidade narrativa da ficção de Ricardo Lísias.

O recurso, aliás, não tem nada de novo. Já Graciliano Ramos, com *Vidas secas*, publicado em 1938, valera-se de artifício semelhante, com o qual reagia às críticas de inverossimilhança no romance *São Bernardo*, em que a desenvoltura do narrador-personagem contradizia francamente a sua alegada imperícia e ignorância linguísticas. *Vidas secas*, a propósito, ilumina outros aspectos sobre o nosso autor. Lúcia Miguel Pereira notava, já no mesmo ano da publicação do livro, a situação ímpar do romance na literatura brasileira, por conferir complexidade psicológica inédita a seres até então relegados a meras caricaturas sociológicas (apud Candido: 1999, 102-108). Com isso, já a partir do final dos anos 1930, emaranhavam-se as conceituações tão enganosamente opostas de *romance social* e *romance psicológico*, que não obstante perduram até os dias de hoje, seja sob idênticos ou variados rótulos, seja operando subterraneamente como um direcionamento interpretativo apriorístico. Ora, depois dessas considerações sobre a obra de Lísias, naturalmente se deduz como pode ser frustrante insistir numa aplicação ortodoxa de tais categorias.

Outras fronteiras de prestígio crítico também se esfumam nesse contexto. O que dizer da oposição “popular X sofisticado”, numa obra que tão claramente se abre para o leitor quanto se fecha em outros níveis? Muito disso tudo passa por sua convicção clara quanto à relevância da função social da literatura, sobretudo no tocante ao seu poder de denúncia e resistência, o que pressupõe atenção à comunicabilidade. Entretanto, como já ficou registrado, parte dessa função social reside precisamente em se negar a tomar a literatura como mero entretenimento, donde os numerosos vazios e as estocadas desferidas contra a boa consciência do leitor.

Em tempo: o que dizer de outra oposição célebre, “nacional X estrangeiro”, esta uma franca herança modernista? Dadas as peculiaridades temático-estruturais da obra até o momento, tais fronteiras, se não chegam a perder pertinência, perdem ao menos muito de sua solidez referencial.

Discutir as implicações de qualquer uma dessas questões é tema para no mínimo outro artigo, e longo. Foge, portanto, ao escopo deste texto. Mas delinear os contornos do problema, além de indicar um possível desenvolvimento das ideias aqui propostas (e uma das atribuições da crítica, menos do que fechar questão, é saber passar adiante o bastão), aponta para a força inovadora da ficção de Lísias e para a necessidade de lê-la fugindo à caducidade analítica.

Robert Cumming definiu o claro-escuro como “efeitos de luz e sombra numa pintura, em particular quando estas formam um contraste dramático” (1998, 100). Transportar a definição para os domínios da literatura exige cuidado. Mas, tendo-se em vista o recorte e a análise norteadores deste texto, ela pode embasar uma boa metáfora da dinâmica própria da obra. Nela, à clareza e agilidade estilístico-estrutural corresponde um obscurecimento perceptual de base no nível das personagens e do narrador, extensível à própria dimensão espaço-temporal. Em contrapartida, há a recusa em tomar o autismo dessas personagens como cerramento e ciframento narrativos, conciliando-o, enfim, com o que se poderia chamar “mundo-jornal”, escancarado à vista de todos. Em nível mais especificamente estrutural, a multiplicidade narrativa cria um movimento recíproco, entre uma e outra história, de iluminação e eclipse, num jogo em que presença e ausência, portanto, bem se ajustam a uma ficção que tem dentre os seus motivos-chave o da

procura – em geral frustrada e, assim, tendente ao vazio. Em variados aspectos, portanto, ela encena precisamente um “contraste dramático” entre zonas de claro e escuro, cujas engrenagens agem expressivamente de modo eficaz, mantendo com rigor e constância, a par da tensão temática, a estrutural. Essa cenografia discreta e coesa explica, pelo menos em parte, o seu grande interesse e importância no panorama da literatura brasileira contemporânea.

**Referências**

- ARANTES, Paulo; COSTA, Iná Camargo; PASTA JR., José Antonio; SCHWARZ, Roberto; SIMON, Iumna Maria. “Crítica de intervenção”. *Rodapé*. São Paulo: Nankin, nº 3, 2004, pp. 11-33.
- BOSI, Alfredo. “Os estudos literários na era dos extremos”. In: AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/ USP, 1999, pp. 108-15.
- CANDIDO, Antonio. “50 anos de *Vidas secas*”. In: *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, pp. 102-8.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 1998.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LÍSIAS, Ricardo. *Cobertor de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Duas praças*. São Paulo: Globo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Anna O. e outras novelas*. São Paulo: Globo, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Posfácio”. In: LÍSIAS, Ricardo. *Anna O. e outras novelas*. São Paulo: Globo, 2007, pp. 195-205.
- SAID, Edward. “O papel público de escritores e intelectuais”. In: *Cultura e política*. Tradução de Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo, 2003, pp. 29-41.