

Três momentos do *roman à clef* na literatura brasileira: uma leitura a partir do cronotopo bakhtiniano

Pauliane Amaral

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)
Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil
paulianeamaral@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v45i3.635>

Resumo

Esse trabalho toma como ponto de partida o ensaio “Formas de tempo e de cronotopo do romance” (1937-1938), de Mikhail Bakhtin, para esboçar uma genealogia do *roman à clef* a partir da análise de romances brasileiros pertencentes a diferentes momentos de nossa história literária: *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto; *O inferno é aqui mesmo* (1979), de Luiz Vilela; e *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto.

Palavras-chave: espaço; literatura brasileira; Mikhail Bakhtin; tempo; teorias da narrativa.

Three moments of *Roman à Clef* in Brazilian Literature: a view from Bakhtin’s Chronotope

Abstract

This paper takes as starting point the essay “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” (1937-1938) by Mikhail Bakhtin to sketch a genealogy of the *roman à clef* from the analysis of Brazilian novels belonging to different moments of Brazilian literary history: *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) by Lima Barreto, *O inferno é aqui mesmo* (1979) by Luiz Vilela, and *Chá das cinco com o vampiro* (2010) by Miguel Sanches Neto.

Keywords: brazilian literature; Mikhail Bakhtin; narrative theory; space; time.

Introdução

Gênero romanesco cujas bases foram lançadas ainda no século XVII por Madeleine de Scudéry, o *roman à clef* é compreendido usualmente como um romance em que pessoas e eventos reais aparecem sob nomes fictícios¹. Acompanhando a evolução do próprio romance, esse gênero romanesco é caracterizado também por retratar, por meio de seu tom satírico, a moral vigente em determinada época através de personagens que constituem, em última análise, uma diversidade de tipos morais.

No Brasil, o *roman à clef* ganhou destaque na passagem do século XIX para o século XX, com a publicação de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto e de outros livros, hoje datados e um pouco esquecidos dentro da historiografia literária, como *A esfinge* (1911), de Afrânio Peixoto². As narrativas desses dois romances do início do século passado trazem acontecimentos e personagens

¹ Acepção usual, encontrada em dicionários como *The Oxford dictionary of literary* (2008) e *Dicionário de termos literários* (2002).

² Ver Hallewell (2005).

inspiradas em pessoas conhecidas de determinado círculo social. Essa apropriação de dados reais constitui uma das marcas da vitalidade do *roman à clef*. Exemplos mais recentes de *romans à clef* publicados no Brasil são: *O inferno é aqui mesmo* (1979), de Luiz Vilela, a fadada empreitada de Mino Carta em *O castelo de âmbar* (2000) e *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto. Quanto ao livro de Mino Carta, há quem diga que a publicação não passe de uma biografia romanceada e nem pode mesmo ser considerada um romance³.

Empreendemos uma análise dos *romans à clef* *Recordações do escrivão Isaias Caminha* (1909), *O inferno é aqui mesmo* (1979), e *Chá das cinco com o vampiro* (2010), a fim de verificar as cisões e continuidades em narrativas tão díspares cronologicamente. Para isso, recorreremos ao conceito de cronotopo, apresentado por Mikhail Bakhtin no ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica” (1937-1938), publicado no Brasil no livro *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (2014).

O cronotopo é “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 2014, p. 211), na qual “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Bakhtin, em seu ensaio, se atém a três tipos de cronotopos a que chama de “fundamentais”. São os cronotopos do: romance grego ou sofista (século II ao século IV), do romance de aventuras e provações e, por último, do romance biográfico e autobiográfico. Observamos neste trabalho as considerações a respeito desse último cronotopo, já que o *roman à clef*, por reconhecidamente retratar pessoas e situações extraídas da vivência do autor-indivíduo, pode ser considerado um desdobramento do romance biográfico e autobiográfico.

Nossa proposição é de que, com o passar do tempo, o caráter passageiro de narrativas que serviam preponderantemente para expor pessoas conhecidas de determinado círculo social, desmascarando sua índole e revelando suas idiossincrasias em retratos satíricos, deram espaço a narrativas que não só apresentam uma rica construção de personagens-tipo⁴, mas tecem uma ampla crítica social a partir da exposição dos meandros de uma de suas esferas, que usualmente constitui um microcosmos de uma organização social em um tempo-espaco específico. Assim, o *roman à clef*, ao longo de seu percurso, une a trajetória particular do indivíduo (personagem protagonista, que geralmente também é um narrador autodiegético) à crítica dos costumes sedimentados em determinado meio social.

³ Ver FRANÇA, Euler de. Mino Carta vai reescrever o Evangelho. Livros, *Revista Bula*, 17/08/2011. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/livros/mino-carta-vai-reescrever-o-evangelho>>. Acesso em: 26 jul 2015.

⁴ “Podendo considerar-se uma subcategoria da *personagem*, o *tipo* pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o *mundo real* com que estabelece uma relação de índole mimética” (LOPES, 1988, p. 223). Nessa definição de *tipo* há uma relação intrínseca entre a personagem do universo ficcional e seu modelo no mundo não-ficcional, assim como ocorre no *roman à clef* – quando as características de pessoas conhecidas podem ser vistas nas personagens e fatos representados na ficção.

A estrutura do *roman à clef*

Consideremos atentamente a definição de *roman à clef* dada pela Enciclopédia Britânica:

Real, as opposed to imaginary, human life provides so much ready-made material for the novelist that it is not surprising to find in many novels a mere thinly disguised and minimally reorganized representation of actuality. When, for the fullest appreciation of a work of fiction, it is necessary for the reader to consult the real-life personages and events that inspired it, then the work is a *roman à clef*, a novel that needs a key. In a general sense, every work of literary art requires a key or clue to the artist's preoccupations⁵.

Nessa definição do verbete *roman à clef* notamos uma preocupação em ressaltar que toda a criação literária, em último caso, sempre representará algo do mundo real, seja através da exposição dos sentimentos dos homens que o habitam ou pelos espaços pelos quais transitam esses homens. Assim, o que definiria um “romance com chave” seria a necessidade de o leitor buscar fora da narrativa as pessoas que se escondem por detrás das personagens, para só assim ter uma fruição completa do texto ficcional. Ora, essa definição já traz em si um paradoxo, à medida que sabemos que o texto literário só pode existir como objeto esteticamente autônomo, sem que necessite dos andaimes do mundo real para sustentá-lo. Preferimos pensar que as chaves, em um bom *roman à clef*, serão sempre um elemento secundário, visto que se trata de uma obra ficcional por excelência. O que as chaves podem proporcionar ao leitor é um elemento a mais, que intensificará na malha textual o efeito irônico da sátira presente nesse tipo de romance.

Se um *roman à clef* não resistiu ao tempo, como nos parece ser o caso de *A esfinge*, de Afrânio Peixoto, é porque dificilmente se sustentava sem suas chaves, sem o conhecimento do contexto no qual viveram as personagens. Essa dependência entre o universo real e o ficcional evidencia uma fratura na própria autonomia necessária em toda obra de ficção. É interessante notar que o romance de Afrânio Peixoto foi um *best-seller* na época de seu lançamento, no Rio de Janeiro do início do século XX, bem aceito também entre os críticos literários da época. Para Laurence Hallewell, em *O livro no Brasil: sua história* (2005), o atrativo de *A esfinge* está,

[...] em grande parte, no fato de retratar a sociedade carioca contemporânea. *Canaã* [de Graça Aranha] tratava da vida no campo; Machado de Assis e Lima Barreto haviam retratado a pequena burguesia urbana; Aluísio Azevedo havia escrito um romance proletário (*O cortiço*). Em *A esfinge*, porém, encontrava-se o elegante mundo da alta sociedade: políticos, diplomatas e salões aristocráticos. *O tema do romance, uma análise um tanto superficial da psicologia feminina como algo fundamentalmente inescrutável* – daí seu título – tornou-o particularmente atraente para o público feminino, além da adicional atração de ser um *roman à clef*. (HALLEWELL, 2005, p. 287, grifo nosso).

⁵ Tradução livre minha: “A vida humana real, em oposição à imaginária, fornece tanto material ao romancista que não é surpresa ver em muitos romances uma mera e minimamente reorganizada representação da realidade. Quando, para uma maior apreciação de um trabalho de ficção, se torna necessário ao leitor saber quais foram as pessoas e os eventos da vida real que inspiraram essa ficção, aí temos um *roman à clef*, um romance que precisa de uma chave. Em sentido geral, todos os trabalhos literários pedem uma chave ou pista para as elucubrações do artista”. In: <<http://kids.britannica.com/oscar/article-51005>>. Acesso em: 28 de jul. 2015.

É possível que a fragilidade de um tema tão datado como a “psicologia feminina como algo fundamentalmente inescrutável” tenha contribuído para o que romance caísse no ostracismo, mas, certamente, a forma como foi desenvolvido o tema tem sua parcela de culpa nesse esquecimento.

Lima Barreto, escritor contemporâneo de Afrânio Peixoto, percorreu caminho inverso a este quando lançou o romance *Recordações do escrívão Isaias Caminha* (1909). O escritor mulato viu a crítica literária e os jornalistas (principais alvos de sua narrativa ácida) receberem sua obra com uma indiferença dissimulada. Hoje, no entanto, o livro é reconhecido como uma das grandes obras da literatura brasileira.

Estudos aprofundados sobre o *roman à clef* são escassos, tanto em língua portuguesa como em língua estrangeira. Um raro exemplo é o artigo “Roman à clef” (1995), de Debby Applegate, em que a autora mostra como a popularização do romance durante meados do século XIX nos Estados Unidos, bem como o surgimento das primeiras estratégias de marketing editorial, coincidiu com o grande interesse pela publicação de *romans à clef*. Applegate exemplifica esse processo analisando a recepção dos leitores e dos críticos aos *romans à clef* de Fanny Fern (pseudônimo da escritora Sarah Willis Eldridge Parton), comparando-a com a recepção do seu contemporâneo Herman Melville. A popularidade de Fern pode ser demonstrada pelo fato de a escritora também ter sido a colunista de jornal mais bem paga em todo os Estados Unidos no ano 1855. A análise de Applegate não traz uma definição clara do que seria o *roman à clef*, atendo-se mais aos modelos de circulação, valorização, atribuição e apropriação de discursos na obra literária – um dos aspectos do que Michel Foucault define como “função-autor”⁶.

Voltando ao Brasil, o próprio Lima Barreto, em defesa feita na época do lançamento de *Recordações do escrívão Isaias Caminha*, traz uma visão particular do que constituiria o *roman à clef*:

A força dos romances dessa natureza [...] reside em que as relações do personagem com o modelo não devem ser encontradas no nome, mas na *descrição do tipo*, feita pelo romancista de um só golpe, numa frase. Dessa forma, para os que conhecem o modelo, a *charge* é artística, fica clara, é expressiva e fornece-lhes um *maldoso regalo*; para os que não o conhecem, recebem o personagem como uma ficção qualquer de um romance qualquer e a obra, em si, nada sofre. Com o recurso, porém, de simples pseudônimos transparentes, o trabalho perde seu *quid* artístico, passa a ser um panfleto comum e os personagens, sem vida autônoma e sem alma, simples títeres ou fantoches. (BARRETO⁷ *apud* BARBOSA, 1988, p. 155, grifo nosso).

Esse “maldoso regalo” de que fala o autor é inerente à crítica social presente no *roman à clef*, mas não é exclusividade desse gênero romanesco. Por sua vez, a polêmica que acompanha habitualmente o lançamento de um *roman à clef* se deve, sobretudo, a representação irônica de pessoas que gozam de certa notoriedade pública. Vale lembrar que, quando surgiram, na França do século XVII, os *romans à clef* de Madeleine de Scudéry traziam representações ficcionais de pessoas conhecidas da corte de Luís XIV.

⁶ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

⁷ Publicado no jornal carioca ABC em 1921 sob o título de “Um livro desabusado” *cf.* BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. 7. ed. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, p. 155.

Corroborando a visão de Lima Barreto, podemos dizer que um *roman à clef* que tenha como objetivo central apenas o choque provocado pela crítica circunstancial, acaba esgotando suas possibilidades de leitura assim que o leitor dispõe das chaves. Por isso, tecer uma crítica sócio-política contundente, que se estrutura a partir do *microcosmo* em que atuam as personagens, torna-se essencial à longevidade desse tipo de romance.

Podemos relacionar o aspecto da perpetuidade ou não de um *roman à clef* ao seu caráter satírico, visto que a sátira trabalha com os signos atuantes em determinado tempo e espaço com uma dupla funcionalidade: representativa e avaliativa. Para quebra dessa perenidade é “preciso que a causa do ataque satírico persista ao longo das transformações sociais” (MOISES, 2002, p. 413).

Se prezar apenas pelo tema, deixando a forma em segundo plano, ou mantiver uma relação artificial entre tema e forma, a narrativa do *roman à clef*, assim como de qualquer tipo de romance, sofrerá uma fratura irreparável. Essa fratura separa um bom romance de um ruim. Entre as estratégias de representação, a forma como se estrutura o tempo e o espaço é um dos aspectos iminentes da malha romanesca.

Coincidentemente, os livros de Lima Barreto e Luiz Vilela têm como cenário principal uma redação de jornal. Já o livro de Miguel Sanches Neto conta com uma estrutura em que é possível ver a personagem dividida entre o espaço privado de sua casa paterna e, posteriormente, de seu apartamento, e as ruas de Curitiba e outros espaços onde o protagonista trava contato com os representantes do universo intelectual da cidade de Curitiba. Nos três romances, os espaços – públicos ou privados – surgem à medida que a personagem os recorda, em um processo de presentificação. Assim, podemos dizer que nesses *romans à clef* o cronotopo está associado ao tempo da memória do indivíduo e o espaço está relacionado com os modelos reais que inspiraram a narrativa ficcional. É fácil ver traços da cidade de São Paulo do fim dos anos 1960 na narrativa do jornalista Edgar em *O inferno é aqui mesmo*, a velha Curitiba em que vaga o escritor Dalton Trevisan, representada por espaços anacrônicos como a Confeitaria Schaffer e a Livraria do Chain, na narrativa de *Chá das cinco com o vampiro* e, por fim, na narrativa mordaz de *Recordações do escritor Isaias Caminha*, vemos uma cidade do Rio de Janeiro sofrendo com bruscas mudanças urbanísticas, tentando, à força de uma política higienizadora, transformar-se em uma Paris tropical nos primeiros anos da República.

As personagens também assumem grande importância no *roman à clef*, pois são elas que carregam as chaves que permitem ao leitor decifrar quem é quem. Sua configuração é limitada, de certa forma, pelo modelo real, mas sua existência deve ser independente do referencial em que se baseia. Em *Contraponto* (1928), *roman à clef* de Aldoux Huxley, temos um panorama da cena intelectual inglesa pós Primeira Guerra Mundial. Aqui, além dos pares de Huxley (Middleton Murry, Katherine Mansfield, D. H. Lawrence e Frieda Lawrence, entre outros), temos a anacrônica personagem Maurice Spandrell, moldada a partir da imagem de Charles Baudelaire. Nihilista, Spandrell traz consigo os traços do *ennui*, o sentimento baudelaireano de que não há sentido na vida. Essa personagem ilustra, no quadro arquitetado por Huxley, a liberdade que o autor tem de aproximar modelos reais do exercício imaginário, colocando-os lado a lado, ou mesmo fundindo-os.

Madeleine de Scudéry era conhecida por transpor personagens e costumes conhecidos da corte francesa para tempos longínquos – a Antiguidade clássica. Assim, a escritora pretendia criar uma distância entre os modelos reais e sua representação ficcional. Esse truque pueril implica colocar em plano secundário o espaço e o tempo da ação no romance; mas, como veremos, o cenário por onde circulam as personagens e a forma como são vistos pelo narrador são fundamentais na estrutura do *roman à clef*. Empreendemos agora uma análise centrada nos aspectos tempo e espaço a partir das observações feitas por Mikhail Bakhtin no ensaio “Formas de tempo e de cronotopo do romance”, a fim de ilustrar as formas de cronotopo em *romans à clef* publicados no Brasil em três períodos distintos.

A formação do cronotopo no *roman à clef*

Para Bakhtin, a questão do cronotopo perpassa a própria questão dos gêneros literários, pois a determinação de um gênero é dada “justamente pelo cronotopo, sendo que na literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 212). Estudando os três métodos fundamentais de assimilação artística do tempo e do espaço no romance, Bakhtin vê sua formação ainda na Antiguidade. Essencialmente, o teórico se aterá a esse período, fazendo outros estudos mais específicos que também se valem do conceito de cronotopo, como “O romance de formação e a sua importância na história do realismo”⁸, em que trata especificamente do *bildungsroman*.

O teórico russo distingue dois tipos principais de biografias na Antiguidade: a *platônica* e a *retórica*. A primeira, como se vê pelo nome, se manifestou com mais veemência nas obras de Platão e traz em seu bojo o *topoi* da metamorfose mitológica, em que o caminho de vida do indivíduo em busca do conhecimento faz com que o “tempo biográfico real [seja] quase totalmente dissolvido no tempo ideal e mesmo abstrato dessa metamorfose” (BAKHTIN, 2014, p. 251). Esse caminho passa pela “ignorância presunçosa, pelo ceticismo autocrítico e pelo conhecimento de si mesmo para o verdadeiro conhecimento (Matemática e Música)” (BAKHTIN, 2014, p. 251).

A biografia do tipo retórica tem como base o discurso civil, fúnebre e laudatório do *encomium*, que determinou a “primeira autobiografia antiga – o discurso de defesa de Sócrates” (BAKHTIN, 2014, p. 251). O cronotopo real desse tipo de biografia era a praça pública (a *ágora*), onde se realizava a “exposição e recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil” (BAKHTIN, 2014, p. 252). Nessas práticas da Antiguidade “não havia e não podia haver nada de íntimo-privado” (BAKHTIN, 2014, p. 252), pois “[a] unidade do homem e a sua autoconsciência eram puramente públicas”⁹ (BAKHTIN, 2014, p. 252). Um exemplo dessa extroversão do homem clássico pode ser visto nos heróis de Homero, que “expressam seu sentimento de forma muita brusca e ruidosa. Particularmente, impressiona como eles choram e soluçam frequente e ruidosamente” (BAKHTIN, 2014, p. 253), explica Bakhtin.

É notável que a forma de organização da sociedade grega ressoe nas formas de escrita (em que se encontram as biografias e autobiografias) vigentes nessa sociedade.

⁸ Publicado em BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

⁹ Outra reflexão importante sobre o espaço público e privado na Antiguidade é feita por Hannah Arendt em *A condição humana* (2015), especialmente no capítulo “Os domínios público e privado”.

Hoje, em uma sociedade pautada cada vez mais na lógica da exposição midiática e na fluidez das relações humanas, é impossível pensar a biografia e a autobiografia sem levarmos em conta as questões suscitadas pela discussão sobre a fronteira entre o espaço público e privado na vida do homem contemporâneo.

Em romances autobiográficos contemporâneos, como é o caso de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, as vozes da primeira e da terceira pessoas chegam a se entrecruzarem, emulando a consciência de indivíduo que sabe que deve olhar para si mesmo como um outro e somente assim retomar a experiência cotidiana/pessoal dentro do objeto estético.

Bakhtin ressalta que o desaparecimento da ideia clássica de homem se concretizou de vez com o surgimento da esfera íntima própria do homem moderno:

No homem privado, na sua vida privada, surgiram muitas esferas e objetivos, cuja natureza não era pública (esfera sexual e outras), e dos quais apenas se falava na intimidade da alcova e em termos condicionais. A imagem do homem tornou-se múltipla e composta. (BAKHTIN, 2014, p. 254).

É perceptível que essa fragmentação do indivíduo surgida a partir da Idade Média acompanhará o homem até a contemporaneidade.

O teórico russo encerra seu estudo sobre as formas de biografias e autobiográficas antigas refletindo sobre as tradições biográficas greco-helênicas, que teriam dois modelos principais: o *enérgico*, baseado no conceito aristotélico de energia fundamentado na ideia de que “[a] existência e a essência total do homem não constituem um estado, mas uma ação, uma força ativa, [uma energia]” (BAKHTIN, 2014, p. 258), de que são exemplares as biografias de *Vidas paralelas*, de Plutarco; e o *analítico*, em que a “série biográfica temporal está quebrada: sob uma mesma rubrica são reunidos os momentos de épocas diferentes da vida” (BAKHTIN, 2014, p. 259). O principal representante desse tipo de biografia é Suetônio e sua *Vidas dos doze césores*.

O *roman à clef*, por compreender em sua estrutura uma crítica a determinada esfera social que logre de notoriedade, joga com o espaço público, mostrando como a imagem social de um indivíduo pode contrastar com sua imagem privada, revelando o jogo de máscaras que se esconde atrás dos valores morais de cada época. A representação do espaço público, assim, pode ser vista como essencial para o *roman à clef*, tanto em suas formas de circulação, quanto em suas estratégias de representação.

Tratando do processo de privatização do homem e da sua vida, iniciado ainda na Antiguidade, Bakhtin nota três modificações fundamentais para o surgimento de uma “expressão autobiográfica de uma *autoconsciência solitária*” (BAKHTIN, 2014, p. 260):

- (01) a possibilidade de representação satírico-irônica ou humorística de si ou da própria vida, em sátiras ou diatribes;
- (02) a banalização da heroificação, da glorificação e da autoglorificação que resultaram na valorização das formas retóricas íntimas, principalmente na narrativa epistolar;
- (03) a valorização de um tipo estoico de biografia, a difusão das conversas consigo mesmo que constituem o solilóquio de Santo Agostinho em suas *Confissões*.

Bakhtin ressalva que “apesar desses novos elementos, a terceira modificação permanece consideravelmente público-retórica”, pois, “[o] homem verdadeiramente solitário, como aparece na Idade Média, [...] ainda não existe aqui” (BAKHTIN, 2014, p. 262).

Nos *romans à clef* analisados neste trabalho verificamos a presença dessas três mudanças que impulsionaram uma consciência (auto)biográfica solitária ainda na Antiguidade, em especial a que diz respeito à representação satírico-irônica da vida e à banalização da heroificação.

O roman à clef brasileiro em três tempos

Recordações do escrivão Isaias Caminha (1909), de Lima Barreto

Lançado no início do século XX, o romance *Recordações do escrivão Isaias Caminha* faz uma crítica ao universo jornalístico do Rio de Janeiro da época ao acompanhar a trajetória de Isaias Caminha. O romance é narrado por um narrador autodiegético que constitui um *alter ego* do próprio escritor Lima Barreto, que foi colaborador no jornal *Correio da Manhã* – modelo real que inspirou o fictício jornal *O Globo*. As personagens jornalistas que povoam a redação do jornal desse *roman à clef* também foram inspiradas em colegas de redação do escritor.

Na época de seu lançamento, o livro foi recebido com hostilidade entre os contemporâneos de Lima Barreto, como conta o biógrafo do escritor, Francisco de Assis Barbosa:

[...] a recepção de Isaias caminha, quer na imprensa, quer na crítica, seria mais uma decepção a acrescentar às muitas outras que o escritor vinha sofrendo desde a adolescência. Sem amigos na direção de jornais de prestígio, poucas foram as notas que apareceram registrando o aparecimento do livro. (BARBOSA, 1988, p. 147).

A narrativa, que começa com Isaias Caminha ainda jovem, tomando a decisão de continuar seus estudos na cidade do Rio de Janeiro e apagar as desvantagens de ser mulato ao conquistar o título de doutor, mostrará não apenas os preconceitos sofridos pelo protagonista durante seu percurso, como trará um retrato da mediocridade da cena jornalística e intelectual do Rio de Janeiro do início do século XX.

Até o capítulo XVIII – quase na metade da narrativa –, acompanhamos uma série de desventuras que transformam o jovem Isaias Caminha numa espécie de mendicante. Sua situação econômica só será alterada graças à intervenção do jornalista Gregoróvich Rostóloff, que o convida para visitá-lo na redação do jornal *O Globo*, no qual Caminha acaba empregado na função continuísta. A partir desse ponto, o narrador autodiegético se empenha em descrever a rotina de trabalho dos colegas da redação, quase se neutralizando na narrativa.

Ao fim da narrativa, depois de desveladas as máscaras das personagens, Isaias faz uma avaliação de sua trajetória, revelando desconforto com suas escolhas: “[...] Lembra-me de que deixara toda minha vida ao acaso e que a não pusera ao estudo e ao trabalho com a força de que era capaz. Sentia-me parasita, adulando o diretor para obter dinheiro.” (BARRETO, 1995, p. 166).

O “prefácio” *Breve notícia*, que antecede a narrativa de Isaias Caminha, quebra a cronologia do romance e revela o futuro do escrevente. A voz de Lima Barreto surge no “prefácio” quando fala sobre os desdobramentos na vida do “colega” Isaias Caminha, que “[e]nviuvou sem filhos, enriqueceu e será deputado” (BARRETO, 1995, p. 20). Lima Barreto encerra sua intervenção avaliando que, na sua opinião, Isaias “está vestindo a túnica de Néssus da Sociedade” (BARRETO, 1995, p. 20), em uma metáfora da ilusão representada por uma vida de aparente felicidade oferecida pela sociedade. Talvez seja no desvelar do destino da personagem Isaias Caminha e do escritor Lima Barreto que reside a maior distância entre o criador e seu *alter ego*.

O desfecho do romance – com o escrivão vestindo a túnica de Néssus da sociedade, como que derrotado no seu projeto de denúncia da ignorância e hipocrisia – contrasta com a postura combativa assumida pelo narrador durante toda a narrativa. Talvez seja essa a mais evidente fratura desse romance, a que o próprio autor se referia como “um livro desigual, propositadamente mal feito, brutal por vezes, mas sincero sempre” (BARRETO *apud* BARBOSA, 1988, p. 139).

O cronotopo real do *roman à clef* *Recordações do escrivão Isaias Caminha* está nas pessoas, espaços e eventos que inspiraram a criação dessa narrativa. Sem dificuldades, o leitor consegue sentir a tensão de uma cidade do Rio de Janeiro em processo de higienização urbana no episódio que trata da tentativa de se estabelecer o uso obrigatório de sapatos e as consequências desastrosas resultantes dessa sanção. O período em que se desenvolve a narrativa do romance é claro e bem demarcado, assim como nos outros *romans à clef* aqui analisados. Essa parece ser a primeira constante na estrutura do *roman à clef* (herdada, por sua vez, da própria estrutura do romance autobiográfico): há uma necessidade de correspondência entre o cronotopo real e o tempo e espaço nessas narrativas. Mesmo em um romance em que o tempo surge entrecortado, como um mosaico – como é o caso de *Chá das cinco com o vampiro* –, é possível verificar um percurso cronológico em que testemunhamos vinte anos da vida do protagonista.

É também dessa ligação entre o mundo real e o mundo representado que surgirão as chaves do *roman à clef*. Mesmo que pouco saibamos hoje sobre o aspecto físico da redação do jornal *Correio da manhã*, são notáveis as coincidências existentes entre a descrição da função desse jornal feita pelo biógrafo Francisco de Assis Barbosa e a descrição do fictício *O Globo*, na narrativa de Lima Barreto. Sobre o *Correio da manhã*, Barbosa elucida que o *Correio da manhã* era “o mais desabusado órgão da imprensa carioca” (BARBOSA, 1988, p. 114):

Apareceu a denunciar negociatas, atacando de rijo os figurões da política, os comendadores das Ordens Terceiras, quebrando enfim todos os tabus da época. Aquele *panache* a princípio chocou, estabelecendo contraste vivo com a timidez e covardia dos jornais que até então “orientavam” o que se convencionou chamar de “opinião pública”, submissos aos interesses políticos e comerciais deste ou daquele grupo. (BARBOSA, 1988, p. 114).

No romance, a descrição feita por Isaias Caminha do jornal *O Globo*:

[O] jornal pegou. Trazia novidade: além de desabrimento de linguagem e um franco ataque aos dominantes, uma afetação de absoluta austeridade e independência, uma colaboração dos nomes amados do público, lembrando por esse aspecto os jornais

antigos que a nossa geração não conhecera. O Rio de Janeiro tinha então poucos jornais, quatro ou cinco, de modo que era fácil ao Governo e aos poderosos comprar-lhes a opinião favorável. Subvencionados, a crítica em suas mãos ficava insuficiente e covarde. [...] O aparecimento d'*O Globo* levantou a crítica, ergueu-a aos graúdos, ao presidente, aos ministros, aos capitalistas, aos juizes, e nunca houve tão cínicos e tão ladrões. (BARRETO, 1995, p. 85).

Mais do que o aspecto físico, é, sobretudo, na similaridade de suas características editoriais, nos motivos de seu sucesso junto ao público e na sua função pseudo-crítica, que podemos aproximar o jornal fictício do *Correio da manhã*. Além da redação, outros espaços por onde transita o protagonista do romance são representativos de uma determinada época: a pensão Jenikalé, os cafés e confeitarias da Rua do Ouvidor, importantes pontos de encontro dos intelectuais da época.

A descrição do cortiço localizado próximo à casa em que Isaias vai morar depois que começa a trabalhar no jornal é significativa quanto à função do espaço na narrativa desse *roman à clef*. Aqui, o espaço surge como um índice de historicidade, em que o narrador vê refletida a própria trajetória do país, do Império aos primeiros anos da República:

[A]tualmente, os dois andares do antigo palacete que ela fora estavam divididos em duas ou três dezenas de quartos, onde moravam mais de cinquenta pessoas.

O jardim, de que ainda restavam alguns gramados amarelcidos, servia de coradouro. Da chácara toda, só ficaram as altas árvores, testemunhas da grandeza passada e que davam, sem fadiga nem simpatia, sombra às lavadeiras, cocheiros e criados, como antes o fizeram aos ricos que ali tinham abrigado. Guardavam o portão duas esguias palmeiras que marcavam o ritmo do canto de saudades que a velha casa suspirava; e era de ver, pelo estio, a resignação de uma velha e nodosa mangueira, furiosamente atacada pela variegada pequenada a disputar-lhe os grandes frutos, que alguns anos antes bastavam de sobra aos antigos proprietários.

Houve noite em que como que ouvi aquelas paredes falarem, recordando o fausto sossegado que tinham presenciado, os cuidados que tinham merecido e os quadros e retratos veneráveis que tinham suportado por tantos anos. Lembrar-se-iam certamente dos lindos dias de festas, dos casamentos, dos aniversários, dos batizados, em que pares bem-postos dançavam entre elas e os lanceiros e uma veloz valsa à francesa.

À noite, quando entravam aqueles cocheiros de grandes pés, aqueles carregadores suados, o soalho gemia, gemia particularmente, dolorosamente, angustiadamente... Que saudades não havia nesses gemidos dos breves pés de meninas quebradiças que o tinham palmilhado tanto tempo! (BARRETO, 1995, p. 126-127).

O espaço antropomórfico do cortiço que fora um palacete nos tempos de antanho mostra como o olhar do narrador pode aproximar dois tempos distantes e exemplifica um recurso que será visto em outros romances de Lima Barreto, a que Osman Lins nomeou de “ambientação”. É importante notar que Lins distingue espaço de ambientação. O espaço seria um elemento *limitado, demarcado, físico* e a ambientação diria respeito à *forma como tal espaço foi construído* (ponto de vista, focalização etc.). Portanto, para compreendermos o espaço recorreremos ao nosso conhecimento do mundo, e para percebermos a ambientação é preciso um conhecimento sobre a arte narrativa e os recursos discursivos empregados pelo autor.

Osman Lins distingue três formas de ambientação a partir de análise dos romances de Lima Barreto:

A “ambientação franca”, que se caracteriza pela introdução pura e simples do narrador. Nesse tipo de ambientação cria-se um hiato na ação, uma profunda interrupção do fluxo narrativo, tanto no narrador heterodiegético como no narrador autodiegético. No caso desse último, no entanto, Lins nota que pode impor-se um “certo dinamismo a um motivo estático” (LINS, 1976, p. 81), aproximando a ambientação franca da reflexa. Essa ambientação forma blocos que ocupam, por vezes, vários parágrafos.

A “ambientação reflexa”, em que “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem” (LINS, 1976, p. 82). Esse tipo de ambientação é característica das narrativas em terceira pessoa, quando o narrador transfere à personagem a percepção do ambiente. “A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior” (LINS, 1976, p. 83).

E, por fim, a “ambientação oblíqua ou dissimulada” – cujo nome foi inspirado na descrição da famosa personagem de Machado de Assis – na qual a personagem deve ser ativa, isto é, deve haver um “enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976, p. 83.) “[A]tos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos” (LINS, 1976, p. 84).

O excerto que trata do cortiço é um exemplo de ambientação reflexa, em que a personagem (narrador autodiegético) é quem sente o espaço, em uma percepção interiorizada desse espaço. É na forma de ambientação, mais do que os espaços em si, que surgirá o tom crítico do *roman à clef*. Delimitado por seu modelo real, esses espaços são re-significados à medida que um novo olhar (do narrador ou das outras personagens) é lançado sobre eles.

***O inferno é aqui mesmo* (1979), de Luiz Vilela**

Também ambientado em uma redação de jornal, o romance *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela, tem como narrador autodiegético o jornalista Edgar, que se muda de Belo Horizonte para trabalhar na redação de *O Vespertino*, fictício jornal inspirado no famoso *Jornal da Tarde*, que durante os anos 1960 e 1970 foi conhecido pelas reportagens feitas nos moldes do *new journalism* e pelo espírito combativo de sua linha editorial.

Luiz Vilela trabalhou na redação do *Jornal da Tarde* por algum tempo, antes de seguir exclusivamente a carreira literária. A polêmica também marcou o lançamento do livro, que foi chamado por um crítico de “vingança pessoal”. Ao contrário de Isaias, que apresenta ao leitor a trajetória de sua formação familiar e intelectual antes de se mudar para a capital Rio de Janeiro, conhecemos a psicologia da personagem Edgar à medida que se defronta com os colegas jornalistas da redação do jornal paulistano. Nada sabemos sobre sua vida pregressa, a não ser que também era jornalista em Minas Gerais. Ao fim da narrativa, quando se demite do jornal e retorna rumo à cidade natal, antes de

seguir em viagem para o exterior, notamos que a personagem fecha um ciclo de experiência¹⁰.

A atmosfera que marca a chegada e a partida do protagonista da cidade de São Paulo marca o ciclo da experiência vivida por Edgar. Quando se muda para a cidade, a chuva é constante:

Cheguei em São Paulo debaixo de chuva. Fizera um ótimo tempo durante quase toda viagem, mas nas proximidades de São Paulo o tempo foi mudando, o céu estava escuro e a temperatura fria. Mais na frente já era chuva, uma chuva miúda, o asfalto da estrada molhado. Na cidade os prédios estavam encharcados e as ruas tinham um aspecto sombrio. (VILELA, 1983, p. 32).

Ao fim da narrativa, ao se dirigir com Vanessa para um bar, depois de uma visita a um amigo internado em um manicômio, o clima também é de chuva. A mesma chuva acompanhará a última relação sexual entre Edgar e Vanessa, em meio a uma floresta de eucaliptos.

Em *Recordações do escrivão Isaias Caminha* as características das personagens são dadas pelo narrador e as primeiras suas impressões em pouco diferem de suas futuras constatações¹¹. Mais sutil, o caráter das personagens em *O inferno é aqui mesmo* se revela aos poucos, ao longo da narrativa, à medida que o narrador convive com elas. Nesse romance rico em diálogos, as contradições entre o que fazem e o que falam as personagens ajudam o leitor a moldar seu caráter e dispensam juízos dados pelo narrador.

O próprio título do romance carrega uma metáfora que correlaciona o espaço do inferno com a imagem que o narrador tem da cidade de São Paulo. Em um momento de epifania, Edgar explica a relação:

Àquela noite custei a dormir; não sentia a menor necessidade de dormir; parecia-me mesmo que jamais voltaria a dormir como antes. Minha cabeça estava mais acesa do que nunca, pensando sem parar. Uma das coisas que eu pensei foi sobre o inferno. Eu já não tinha mais religião e fazia tempo que eu não pensava mais nessas coisas. Àquela hora eu pensei. Eu pensei: o céu eu não sei se existe, mas o inferno eu sei: o inferno existe — o inferno é aqui mesmo. Só que ele não era como ensinavam: no inferno não havia fogo; ao contrário: o inferno era frio, terrivelmente frio; e não havia também choro, nem rilhar de dentes, nem gritos; havia silêncio e imobilidade: o inferno era totalmente silencioso e pavorosamente imóvel. O inferno era parecido com a morte. (VILELA, 1983, p. 154).

Para Miguel Sanches Neto, em “O romancista Luiz Vilela” (2008), a personagem que se sobrepõe à cidade de São Paulo é Vanessa, uma mulher extremamente atraente e fria, que atrai Edgar à redação do jornal, antes mesmo que ele a veja, como revela o narrador ao fim do romance: “foi por causa dela que eu tinha vindo; não por causa do salário ou de qualquer outra coisa; foi por causa dela, por causa daquela mulher que eu nunca tinha visto, que eu apenas sabia chamar-se Vanessa, e que era linda” (VILELA, 1983, p. 194).

¹⁰ Sobre esse movimento cíclico do protagonista de *O inferno é aqui mesmo* ver Sanches Neto (2008).

¹¹ Veja-se, como exemplo, as primeiras e últimas impressões de Isaias Caminha sobre a personagem Raul Gusmão (inspirada em João do Rio) em Barreto (1995, p. 33, 35 e 123).

A narrativa do cotidiano de Edgar e de seus colegas de redação acompanha a representação da própria cidade de São Paulo, uma cidade que ao mesmo tempo em que abriga a todos, a todos trata com indiferença. Para Sanches Neto (2008), São Paulo é representada como uma cidade onívora, assim como a personagem Vanessa.

Vanessa sai com qualquer um, é adorada por todos, aceitando esta alternância constante de parceiros assim como a cidade ignora os dramas de seus habitantes. Edgar vê como algo sem sentido a sua ida para São Paulo, uma vez que a mulher que o atraía não consegue amar ninguém por estar sintonizada com a lógica da cidade. (SANCHES NETO, 2008, p. 211).

A trajetória e a motivação que levaram o protagonista Edgar a se mudar de Belo Horizonte para São Paulo foge do caminho da metamorfose empreendido pelos protagonistas de *Chá das cinco com o vampiro* e *Recordações do escrivão Isaias Caminha*. A índole de Edgar é estética, não muda ao longo de sua experiência, não há uma gradual aquisição de novos valores, à semelhança do que ocorre nas narrativas de Plutarco e Suetônio na Antiguidade. A narrativa de *O inferno é aqui mesmo* é feita através de quadros selecionados pela memória do narrador que, na posição de demiurgo, esforça-se mais para construir a psicologia das outras personagens do que a sua própria.

***Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto**

Assim como ocorre em *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, ao longo do romance *Chá das cinco com o vampiro* obtemos informações acerca da formação pessoal e intelectual do narrador Beto. Nesse aspecto, podemos aproximar esses dois romances *à clef* que carregam traços de *Bildungsroman* ao expor a trajetória ascendente de seus protagonistas. No caso de *Chá das cinco com o vampiro* podemos ver traços de *Bildungsroman* na parte ambientada em Peabiru e de *roman à clef* e *kunstlerroman* na parte ambientada em Curitiba. É interessante notar que as figuras conhecidas da cena intelectual paranaense surgem apenas na parte da narrativa ambientada em Curitiba.

Se observamos a narrativa de *Chá das cinco com o vampiro* a partir da postura de seu protagonista, vemos uma trajetória que vai da esperança (traduzida na mudança física da personagem de Peabiru para Curitiba), apatia, resignação, até o embate e uma nova mudança impulsionada pelo amadurecimento da personagem. Esse movimento ascendente de aprendizado é característico do “romance de formação” ou *Bildungsroman*. Essa trajetória também remete à metamorfose vista na biografia antiga do tipo Platônica, que passa pela ignorância presunçosa, ceticismo autocrítico e termina no conhecimento de si mesmo.

Outra possibilidade é ler a narrativa de *Chá das cinco com o vampiro* sob a perspectiva do *Künstlerroman*, ou romance de formação do artista. Nesse caso, é necessário que o protagonista interaja em espaços sociais, onde travará contato com seus pares (outros escritores, pintores, compositores etc.), discutirá sobre estética e refletirá sobre sua própria arte. Esse movimento é característico do protagonista de *Chá das cinco com o vampiro* quando este se encontra com o mentor Geraldo Trentini e outros artistas na confeitaria Schaffer. O espaço íntimo, que pode ser um quarto ou um escritório, constitui um espaço de introspecção, onde o artista avalia o aprendizado obtido no espaço público-social. É no espaço privado, em que o artista se encontra isolado, que surge o amadurecimento e a reflexão do protagonista.

O romance *Chá das cinco com o vampiro* se estrutura a partir do contraste entre dois espaços principais: Peabiru, a cidade natal do protagonista; e, Curitiba, capital paranaense para a qual o narrador se muda impulsionado pelo desejo de conhecer seu grande ídolo literário, o escritor Geraldo Trentini. A geografia de uma Curitiba do passado surge dos espaços frequentados por Trentini. Ao se desvincular gradualmente da figura de Trentini, o narrador mostra que há outra Curitiba, com espaço para novas ideias e até mesmo uma nova literatura que não seja feita mais à sombra do “vampiro”.

Em Peabiru, ao descobrir os livros através de sua primeira mentora intelectual – tia Ester –, Beto, ainda adolescente, se revolta com a vida que leva junto ao pai alcoólatra e a mãe submissa, e consegue, com a ajuda de tia Ester, convencer seus pais de que o melhor para o seu futuro é estudar na capital Curitiba. Lá consegue travar contato com Geraldo Trentini e fazer parte do universo intelectual da cidade, publicando críticas literárias em jornais e lançando seu próprio livro. Em dado momento da narrativa, Beto se refere a Peabiru como uma cidade monótona, em que “a monocultura da soja (já foi a do café) criou monocultura em tudo. A mesma comida. O mesmo estilo de casa. A mesma marca de carro” (SANCHES NETO, 2010, p. 206).

À medida que amadurece como homem e como intelectual, Beto consegue se livrar de tudo o que considera retrógrado: primeiro Peabiru, depois Trentini. O final da narrativa, que marca o retorno de Beto a Peabiru, é um dos pontos fracos da narrativa que quebra a tríade lógica “conhecimento – amadurecimento – conquista” vivida ao longo do romance pelo protagonista. Ao largar tudo para retornar a Peabiru e ajudar o pai no plantio da soja, o protagonista estabelece uma trajetória cíclica “partida – vivência – retorno” vista em outros *romans à clef*.

Conclusão

Ao analisar esses *romans à clef* vimos que o cronotopo do romance (auto)biográfico desde a Antiguidade dialoga com a configuração de determinada organização social. Se não havia delimitação entre o público e o privado no mundo da Antiguidade greco-romana, hoje vemos um movimento que ensaia um novo apagar de fronteiras, em que o privado pode se tornar objeto de performance.

O *roman à clef* joga com a oposição entre o espaço público e o privado quando expõe a verdadeira face escondida por trás da máscara social que cada personagem carrega (com exceção do narrador que, com o olhar distanciado no tempo, se encontra apto a julgar a si mesmo e a outras personagens). A posição de demiurgo é compartilhada pelos protagonistas dos três *romans à clef* analisados aqui e reforçada pela posição privilegiada de narrador autodiegético.

A forma como esses dois espaços se configuram influencia a manifestação do cronotopo do romance (auto)biográfico contemporâneo, instigando o autor-criador a buscar novas formas de escrever a partir do resgate de experiências de vida do autor-indivíduo. O *roman à clef*, retratando um grupo de pessoas com notoriedade pública, precisa ter como modelo de espaço narrativo lugares que possam ser conhecidos do leitor e formar – juntamente com as características das personagens – as chaves do

romance. O tempo, assim como acontece no romance (auto)biográfico, é o tempo da memória do homem, geralmente apresentado por um narrador autodiegético¹².

Se consideramos que, a partir do século XIX, as histórias das vidas singulares, ou seja, as biografias, são entendidas como “parte integrante de uma concepção de história universal, inseridas como ponto de vista subjetivo ou individual dentro do desenrolar da história da sociedade onde vive” (SILVA, 2008, p. 71), podemos dizer que a escrita do *roman à clef* (especialmente nas narrativas com um narrador autodiegético) se aproximaria mais da escrita autobiográfica, na medida em que não apenas mostra um ponto de vista singular da história, mas também apresenta uma autoavaliação e um recorte dos episódios narrados a partir de critérios subjetivos.

Colocando lado a lado as narrativas de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), *O inferno é aqui mesmo* (1979) e *Chá das cinco com o vampiro* (2010), notamos que há um gradual apagamento entre as fronteiras dos gêneros romanescos. A possibilidade de ler a narrativa de *Chá das cinco com o vampiro* como um *Bildungsroman*, um *Kunstlerroman* ou um *Roman à clef* apenas reforça essa vocação do romance brasileiro contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- APPLEGATE, D. Roman à Clef. *American Literary History*, v. 7, n. 1 (Spring, 1995), Oxford University Press. p. 151-160.
- ARENDDT, H. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 12. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015. 403 p.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 476 p.
- _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Hucitec, 2014. 439 p.
- BALDICK, C. *The Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press, USA, 2008. 361 p.
- BARBOSA, F. de A. *A vida de Lima Barreto. 1881-1922*. São Paulo: Edusp, 1988. 317 p.
- BARRETO, L. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1995. 167 p.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? In:_____. *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.
- FRANÇA, E. de. Mino Carta vai reescrever o Evangelho. Livros, *Revista Bula*, 17/08/2011. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/livros/mino-carta-vai-reescrever-o-evangelho>>. Acesso em: 26 jun. 2015.

¹² *Contraponto*, de Aldous Huxley, e *A esfinge*, de Afrânio Peixoto são exemplos de *roman à clef* que possuem narradores heterodiegéticos.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2005. 809 p.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. 153 p.

LOPES, A. C. M.; REIS, C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. 327 p.

MOISES, M. *Dicionário de termos literários*. Editora Cultrix, 2002. 520 p.

SANCHES NETO, M. *Chá das cinco com o vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. 285 p.

_____. O romancista Luiz Vilela. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 0, n. 31, jan. 2008. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2028>>. Acesso em: 26 jun 2015. p. 201-215.

SILVA, U. G. A escrita biográfica na antiguidade: uma tradição incerta. *Politeia: Hist. e Soc.* Vitória da Conquista (BA), v. 8, n. 1, 2008, p. 67-81. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/viewFile/269/301>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

VERBETE (*Roman à clef*). *Encyclopædia Britannica*. Disponível em: <<http://kids.britannica.com/oscar/article-51005>>. Acesso em: 30 jun 2015.

VILELA, L. *O inferno é aqui mesmo*. São Paulo: Ática, 1983. 224 p.

Recebido em: 18/09/2015

Aprovado em: 14/01/2016