

A problematização intertextual no romance *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela

(The intertextual problematization in Luiz Vilela's novel *O inferno é aqui mesmo*)

Pauliane Amaral¹, Rauer Ribeiro Rodrigues²

¹ Mestrado em Estudo de Linguagens – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

² Mestrado em Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus Três Lagoas

paulianeamaral@gmail.com, rauer.rauer@uol.com.br

Abstract: This paper shows how the novel *O inferno é aqui mesmo* (1979), by Luiz Vilela, dialogues with the novel *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), by Lima Barreto and the play *Huis Clos* (1945), by Jean-Paul Sartre, updating questions that are present in some texts of the Brazilian and world literature, as the usage of *roman à clef*, the relationship between journalism and literature and the search of a meaning for the human existence. The perspective of this paper considers and understands the problematization, descontextualization and recontextualization of the intertextual reappropriation are traits of Luiz Vilela's contemporaneity.

Keywords: intertext; contemporary Brazilian literature; existentialism

Resumo: Esse trabalho mostra de que modo o romance *O inferno é aqui mesmo* (1979), de Luiz Vilela, dialoga com textos publicados anteriormente, como o romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, e a peça *Entre quatro paredes* (1945), de Jean-Paul Sartre, atualizando questões que permeiam obras da literatura brasileira e mundial, como a exploração da forma do *roman à clef*, a aproximação entre jornalismo e literatura e a busca de sentido para a própria existência. A perspectiva deste trabalho entende que a problematização, descontextualização e recontextualização da retomada intertextual são traços da contemporaneidade da obra de Luiz Vilela.

Palavras-chave: intertexto; literatura brasileira contemporânea; existencialismo.

Analisamos, neste artigo, o romance *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela, lançado em 1979, a partir das retomadas intertextuais encontradas no texto. Além de dialogar com outras obras, esse *roman à clef* tem uma estreita ligação com livros anteriores do autor que também exploram o tema “jornalismo”.

Para empreendermos essa análise, além do romance, retomamos a fortuna crítica do escritor, assim como dados biográficos para propormos possíveis conexões intertextuais. Uma das conexões trabalhadas nesse artigo diz respeito a suspeita de que o fato de Luiz Vilela ser graduado em filosofia e possuir grande intimidade com essa seara das ciências humanas reflita na escolha de temas constantes em sua obra, como a angústia do homem do século XX, teorizada, sobretudo, por Sartre.

É a partir do ponto de vista do leitor que fundamentamos a proposta de uma análise sobre a intertextualidade, estabelecendo uma amálgama que pode ser diferente de outros leitores, mas sempre erigido dentro das possibilidades dadas pelo próprio texto. O leitor, como “modelo de homem livre”, reflete uma subjetividade fruto “da experiência literária” moderna (COMPAGNON, 2010, p. 36) que atingiu seu ápice com Proust, Mallarmé e Rimbaud, e que também contribuiu para criar novas formas de ler essa lite-

ratura. Valendo-nos dessa liberdade lograda pelo leitor desde o início da era moderna, propomos uma análise comparada pautada na intertextualidade.

Definida a posição teórica de nossa proposta, partimos em busca de apontar novas leituras para a poética de Luiz Vilela lendo o romance *O inferno é aqui mesmo* (1979) a partir de sua relação com o romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, e a peça *Entre quatro paredes* (1945), de Jean-Paul Sartre.

O romance de Luiz Vilela apresenta características da literatura feita durante e após os anos de ditadura militar no Brasil, iniciada pelo golpe de 1964, atravessando a década de 1970 e só cessada com a abertura política, a partir em 1985. Em 1975 o país vive o que alguns classificam como um *boom* editorial,¹ caracterizado pela conquista de um mercado editorial nacional, com vendas expressivas de obras contemporâneas e o lançamento de novos escritores. Nesse período, outra característica marcante é a aproximação entre jornalismo e literatura, que se influenciaram mutuamente tanto no tema como na forma.

Diversos críticos chamam a atenção para a recorrência do tema “jornalismo” na ficção do período, como, por exemplo, Flora Sussekind, em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* (1985), Regina Dalcastagnè, em *O espaço da dor* (1996), Renato Franco, em *Itinerário político do romance pós-64: A festa* (1998), e Cristiane Costa, em *Pena de aluguel* (2005).

De forma geral, a opinião desses estudiosos sobre a presença do jornalismo na literatura pós-64 pode ser resumida pela voz de Renato Franco, que vê tal aproximação como uma via de mão dupla:

É bom lembrar que tanto [Carlos Heitor] Cony, como [Antônio] Calado eram jornalistas importantes e que Fernando Gabeira, Ivan Ângelo, Renato Pompeu, Ignácio Loyola e outros escritores do período também o foram; portanto — marca da década —, muitos se tornaram escritores sem abandonar a atividade jornalística. A influência do jornal sobre a literatura foi, em certo momento, positiva, embora em outros tenha, efetivamente, sido negativa. (FRANCO, 1998, p. 63)

Cristiane Costa também ressalta que, além dos escritores jornalistas, há, na literatura feita entre os anos 1960 e 1980, muitas personagens jornalistas:

São jornalistas os protagonistas de *A festa*, de Ivan Angelo; *Cabeça de negro* e *Cabeça de papel*, de Paulo Francis; *Um novo animal na floresta* e *Domingo 22*, de Carlinhos Oliveira; *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela; *Um cão uivando para a lua* e *Balada da infância perdida*, de Antônio Torres; *Setembro não tem sentido*, de João Ubaldo, entre outros tantos, especialmente no romance-reportagem e nas memórias de guerrilha de Fernando Gabeira. (COSTA, 2005, p. 131-132)

É bom lembrar que antes da coqueluche do jornalismo na literatura pós-64 o namoro entre jornalismo e literatura já haviam dado bons frutos, a exemplo das narrativas de Ernest Hemingway, na literatura mundial e Lima Barreto, na literatura brasileira. Contemporâneo de Lima Barreto, Machado de Assis também emprestou sua pena ao jornalismo — uma saída que, por muito tempo, garantiu a sobrevivência dos escritores brasileiros.

¹ Ver Sussekind, 1985, p. 20.

Jornalismo e autobiografia em *O inferno é aqui mesmo* e *Recordações do escrívão Isaiás Caminha*

Por compartilharem a retomada do tema jornalismo dentro de uma ficção notadamente autobiográfica, entre outras semelhanças destacadas ao longo da análise, é que propomos uma primeira leitura intertextual entre os romances *Recordações do escrívão Isaiás Caminha* (1909), de Lima Barreto e *inferno é aqui mesmo* (1979), de Luiz Vilela.

Publicados com mais de meio século de distância, esses dois romances, classificados pela crítica como *romans à clef*, trazem narradores autodiegéticos que também são *alter egos* dos seus criadores. Edgar, que narra os dramas e aventuras vividos no período em que trabalhou como jornalista no jornal “O Vespertino”, refere-se, notoriamente, ao próprio Luiz Vilela, que trabalhou por alguns meses na redação do recém-extinto “Jornal da Tarde”, no ano de 1968. Semelhante é a relação entre o jornalista narrador Isaiás Caminha e o escritor Lima Barreto, que trabalhou na redação do periódico carioca “Correio da Manhã”.

A classificação desses dois romances como *roman à clef* é respaldada na semelhança das personagens das narrativas com editores, redatores e outros jornalistas que, conhecidamente, compartilharam com os escritores a mesma redação. As chaves que desvendam quem é a pessoa escondida atrás da personagem continuam incógnitas — ao menos oficialmente no romance de Luiz Vilela, enquanto foram há muito tempo reveladas no romance de Lima Barreto:

A chave das *Recordações do escrívão Isaiás Caminha* foi, durante largo tempo, um segredo de polichinelo, de que muito se falava nas rodas de escritores e jornalistas, mas que ninguém se animava a denunciar por escrito. Coisas da província do Brasil... Acabou revelada num artigo de B. Quadros, pseudônimo de Antônio Noronha Santos, na revista *Vida Nova* e depois por Godin da Fonseca, em capítulo de sua biografia de Santos Dumont, no qual descreve a vida carioca do começo do século [XX]. (BARBOSA, 1988, p. 147-148).

Hoje, distantes do auge de sua polêmica, esses *romans à clef* ainda são fonte de uma destemida denúncia social, que avalia o Brasil da Primeira República e o Brasil do ano da promulgação do AI-5, sob a perspectiva da redação de um jornal. Graças a tal configuração, podemos propor a leitura dos fictícios *O globo* e *O vespertino* como um microcosmo do Brasil nesses dois períodos.

O *roman à clef*, essa forma romanesca que remonta ao século XVII, quando escritores franceses incluíam em suas criações representações ficcionais de pessoas da corte de Luís XIV em suas histórias,² é definido como “romance ou novela com uma chave, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios” (MOISES, 2004, p. 399). Como já inferimos, uma das marcas do *roman à clef* é o burburinho causado por essas narrativas, principalmente na época de seu lançamento. Lima Barreto o sabia e o admitiu em carta a Gonzaga Duque,³ em que explica por que decidiu que *Recordações do escrívão Isaiás Caminha* seria seu primeiro livro publicado:

[...] Mandei as *Recordações do escrívão Isaiás Caminha*, um livro desigual, *propositalmente mal feito*, brutal por vezes, mas sincero sempre. *Espero muito nele escandalizar*

2 Ver Pimenta, 2009.

3 Carta a Gonzaga Duque, 7-2-1909. V. Correspondência, p. 169-170.

e desagradar, e temo, não que ele te escandalize, mas que te desagrade. [...] Espero que esse primeiro movimento, muito natural, seja seguido de um outro de *reflexão* em que vocês considerem bem que não foi só o *escândalo*, o *egoísmo* e a *charge* que pus ali. (BARBOSA, 1988, p. 139, grifos nossos)

O trecho dessa carta elucida diversos aspectos do livro que Lima Barreto descreve como *propositalmente mal feito*. Lima Barreto, assim como Luiz Vilela, é adepto da linguagem simples, que dialoga com a linguagem coloquial. Essa característica, hoje compartilhada por grande parte dos escritores contemporâneos, era pouco usual em uma época em que a literatura brasileira era repleta de beletrismo, de uma linguagem rebuscada que seguia os moldes franceses, como na transição do oitocentos para o novecentos.

Longe do preconceito que envolvia os críticos contemporâneos a Lima Barreto, essa linguagem próxima do coloquialismo hoje pode ser vista como marca de um precursor do modernismo, como o fez Paschoal Rangel:

Embora o estilo da época fosse de preciosismos gramaticais, ou, como dizia o próprio romancista, de “chinesices” expressionais [...] Lima Barreto teve a coragem, que nunca lhe perdoaram em vida, de escrever em língua despojada, popular, gramaticalmente desleixada. Nisto, ele foi um precursor do modernismo. Não era um neo-qualquer-coisa-do-passado, como os grandes de seu tempo: neo-realistas, neo-parnasianos, neosimbolistas. Pelo contrário, foi um antecipador, um *pré-modernista*. (RANGEL, 1984, p. 96)

Desconsideremos o apodo de “língua [...] desleixada” e a imagem de antecipador ou precursor, pois Lima Barreto é, a nosso ver, um modernista em plena atuação, à frente de seu tempo. E dele são herdeiros não só Luiz Vilela, mas todos os autores que constroem uma literatura pautada na simplicidade da palavra coloquial, cotidiana. Conhecido como um mestre em construir diálogos, Vilela é enaltecido pela crítica especializada pelo complexo trabalho de criação de uma linguagem enxuta e verossímil desde seu primeiro livro, *Tremor de terra* (contos, 1967). Essa perspectiva é ilustrada pela opinião crítica da professora Pavla Lidmilová, estudiosa da literatura brasileira e tradutora de *Grande sertão: veredas* para o tcheco, que avalia a trajetória literária de Vilela erigida entre os livros de contos *Tremor de terra* e *O fim de tudo* (1973):

Da variedade de experimentos estilísticos, o autor soube, com tempo e muita disciplina, escolher o melhor e o mais característico de seu modo de expressão: o seu estilo evoluiu até a maior sobriedade; ficou a vivacidade da linguagem coloquial, do português do Brasil de hoje, tanto no vocabulário, como na morfologia e sintaxe, valorizou-se o diálogo espontâneo e preciso.⁴ (LIDMILOVÁ apud RODRIGUES, 2006, p. 32)

Além da aparente simplicidade na linguagem, é notável como o tom irônico, tão característico no *roman à clef*, surge em *O inferno é aqui mesmo* e *Recordações do escritor Isaiás Caminha*. Ao elegerem uma redação de jornal como principal cenário de suas narrativas, os dois autores constroem um diagnóstico pessimista do jornalismo e dos jornalistas. Em diálogo entre as personagens Isaiás Caminha, Abelardo Leiva e Plínio de Andrade, Lima Barreto expõe, através da fala desse último, a mudança do conceito de jornalismo frente aos interesses burgueses, revelando a estreita relação entre imprensa, política e manipulação:

4 LIDMILOVÁ, Pavla. O conto brasileiro: a crítica e o sonho. *Ibero-Americana Pragensia*, Praga, 1975.

— [...] A imprensa! Que quadrilha! [...] Não há nada tão parecido como o pirata antigo e o jornalista moderno: a mesma fraqueza de meios, servida por uma coragem de salteador; conhecimentos elementares do instrumento de que lançam mão e um olhar seguro, uma adivinhação, um faro para achar a presa e uma insensibilidade, uma ausência de senso moral a toda prova... [...].

— Você exagera, objetou Leiva. O jornal já prestou serviços.

— Decerto... não nego... mas quando era manifestação individual, quando não era coisa que desse lucro; hoje, é a mais tirânica manifestação do capitalismo e a mais terrível também... [...] São grandes empresas, propriedade de venturosos donos, destinadas a lhes dar o domínio sobre as massas, em cuja linguagem falam, e a cuja inferioridade mental vão ao encontro, conduzindo os governos, os caracteres para os seus desejos inferiores, para os seus atrozes lucros burgueses... [...] (BARRETO, 1995, p. 81)

Menos didáticos e explícitos que as diatribes de Lima Barreto, os diálogos das personagens de *O inferno é aqui mesmo* ressaltam, por outro lado, o crescente individualismo decorrente da pressão de perder o emprego ou do desejo de ascender dentro do jornal. O espírito de indignação é transmitido pela fala de muitas personagens, como Lazão, que extravasa suas opiniões entre um copo e outro de cerveja:

— [...] Esse jornal me dá nojo. [...] O sujeito é capaz de foder o melhor amigo, de entregar a própria mulher, de assassinar a própria mãe, de vender a própria alma, se isso lhe der uma reportagem. Vaidade e poder; poder e vaidade. Servir a coletividade? Lutar, um pouco que seja, para modificar as coisas, para diminuir a injustiça do mundo, a mentira, a opressão? [...] se egoísmo fedesse, ninguém aguentaria passar perto desse jornal. (VILELA, 1983, p. 138)

Egoísmo, ganância, poder. São muitas as variantes das aproximações entre a visão sobre o jornalismo presente nos livros de Lima Barreto e Luiz Vilela. Mesmo que o primeiro autor tenha emprestado sua pena por mais tempo ao jornalismo, Vilela viu na exploração ficcional do tema uma via possível para criticar o *modus operandi* da sociedade contemporânea. Em *Perdição* (2011), último livro lançado, Barroso, “filho único de um rico fazendeiro” (VILELA, 2011, p. 123), resolve abrir um jornal — considera sua iniciativa mais uma de suas loucuras e a ela pouco se dedica, contratando Ramon, o narrador autodiegético, como redator. Este, em diálogo com um amigo pescador, comenta que “[p]escador só sabe pescar e contar mentira”, ao que o amigo retruca: “E jornalista?” A resposta tem a mesma carga derrisória dos apotegmas de Lima Barreto: “Jornalista? Bom, alguns sabem pescar também...” (VILELA, 2011, p. 62).

Os empreendimentos literários dos dois autores são, portanto, discursos críticos à imprensa e à sociedade. Independente de possuírem chaves ou não para identificar personagens e episódios, os romances apresentam dimensão estética e exploram em seus enredos outros temas candentes, como as mudanças socioeconômicas de seu tempo, uma resposta ao horizonte histórico-social em que esses livros foram produzidos. *Recordações do escrivão Isaias Caminha* retrata a capital carioca nos primórdios da chegada do modelo de capitalismo norte-americano no Brasil, no início das “[...] tão polêmicas reformas urbanísticas desenvolvidas no Rio de Janeiro, entre os anos de 1902 e 1906, pelo prefeito Pereira Passos” (LIMA, 2009, p. 23), uma resposta do governo ao

[...] crescimento rápido e desordenado, provocado pela passagem do trabalho escravo para o trabalho livre e pela imigração européia — sob outra perspectiva [essas reformas]

contribuíram decisivamente para o surgimento de uma grande massa populacional excluída das benesses da intervenção governamental, favorecendo o surgimento das favelas. (LIMA, 2009, p. 23-24)

O inferno é aqui mesmo, por sua vez, retrata São Paulo como uma metrópole que sofre uma acelerada modernização pautada no modelo econômico norte-americano, que gerou um impacto na esfera cultural que se estende até nossos dias. Para Renato Pompeu, o livro representa esse processo a partir das experiências do narrador e das situações vividas pelas personagens que

[...] tentam manter numa empresa em tese racionalizada o mesmo esquema de lealdade pessoal vigente numa fase anterior da imprensa paulistana. Daí o clima *sui generis* da redação descrita no romance, inegavelmente parecida com certa fase do “Jornal da Tarde” e diferente da esmagadora maioria das redações paulistanas. (POMPEU, 1979, p. 66)

As situações vividas pelas personagens do romance deixam claro que não há mais espaço para a camaradagem dentro de um modelo sócio-econômico tão competitivo. A passagem da imprensa paulistana marcada pela substituição da linotipo pela impressão *offset*, uma das faces da “[...] intensa e ‘milagrosa’ aceleração no processo de modernização e progresso que na verdade não possuía teor progressista” (OTSUKA, 2001, p. 17), é potencializada nos cenários e personagens de *O inferno é aqui mesmo*, de modo que desenvolve uma conjunção entre “romance da desilusão urbana” e “romance da cultura da derrota”, para nos valermos de duas denominações apresentadas por Renato Franco em *Itinerário do romance político pós-64: A festa* (1998).

O traço de romance da desilusão urbana que podemos identificar no *roman à clef* de Vilela é tratar da crise enfrentada pelos moradores de uma metrópole indicando, através de algumas personagens, que o caminho mais viável é não fazer parte desse cotidiano conturbado. Para Franco, o romance da cultura da derrota marca um movimento tímido dentro da literatura brasileira dos anos 60 e início dos anos 70, entre os quais o estudioso inclui o primeiro romance de Luiz Vilela, *Os novos. O inferno é aqui mesmo* compartilha diversas características com o primeiro romance de Vilela e por isso também o consideramos um romance da cultura da derrota. Vejamos: em ambas as narrativas os projetos almejados pelas personagens nunca são alcançados, e suas existências se moldam como uma espécie de círculo, que começa no desejo de ação e se fecha na imobilidade.

Os novos tem como personagem protagonista Nei, professor acadêmico aspirante a escritor, que narra as “[...] as hesitações e aventuras, culturais e políticas, pretensamente vividas por um grupo de jovens intelectualizados, ao final dos anos 60, em Belo Horizonte” (FRANCO, 1998, p. 81). Ou seja, paradoxalmente, o narrador não opta pela derrota, se entregando à escrita de um relato da derrota do projeto revolucionário de alguns jovens frente ao governo militar. Assim como em *O inferno é aqui mesmo*, em *Os novos* o protagonista é um *alter ego* do escritor, que nesse caso refere-se ao jovem estudante de filosofia que Luiz Vilela era antes de exercer o jornalismo e, por fim, dedicar-se exclusivamente à carreira de escritor.

Tanto em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, quanto em *O inferno é aqui mesmo*, a brusca mudança na ordem social instituída por bruscos processos modernizadores é sentida pelas duas personagens protagonistas, que revelam uma natureza insular em

um mundo com uma moral flutuante. Dotados de extrema sensibilidade para observar o universo ao seu redor, os narradores protagonistas Isaiás Caminha e Edgar, são mais observadores do que agentes de sua história, mantendo uma relação de distanciamento com as personagens que os rodeiam. Edgar, ao contrário de Isaiás, contesta a carga horária da redação para o seu chefe, mantém relações sexuais com a esposa do seu amigo e colega de redação Henrique e chega até a se relacionar amorosamente com a personagem Vanessa, outra colega de redação. Durante essa relação amorosa é visível que as duas personagens tentam puxar um ao outro para seu mundo, estabelecendo no fim uma conexão de caráter monádico, à Leibniz, tal como definido em passagem do conto “No bar”, de que trataremos adiante nessa análise. Quanto ao romance de Lima Barreto, as personagens são completamente insulares:

[...] protagonista e figurantes permanecem encerrados em si mesmos, a indiscutível sensibilidade de Isaiás Caminha é um círculo: como todos, ele está fechado em si mesmo num mundo onde as comunicações foram cortadas. (LINS, 1976, p. 36)

No *roman à clef* de Luiz Vilela, ao reviver sua experiência através da narração, o narrador indica a conclusão de um ciclo que se fecha com o trabalho sobre o processo traumático vivido por esse narrador no período em que trabalhou e viveu em São Paulo. Inferir que a relação do escritor Luiz Vilela com essa experiência é semelhante a do narrador é tentador e meramente especulativo para a proposta dessa análise. Reviver e explorar o trauma são marcas da ficção autobiográfica contemporânea. Ao abordar autores brasileiros que se destacam no início do século XXI, Karl Erik Schollhammer defende que há,

[...] na literatura e na própria crítica contemporânea, uma acentuada tendência em *revalorizar a experiência pessoal e sensível como filtro de compreensão do real*. Nesse movimento [de “retorno do autor”], são revalorizadas estratégias autobiográficas, talvez como recursos de acesso mais autêntico ao real em meio a uma realidade em que as explicações e representações estão sob forte suspeita. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 106-107, nossos grifos)

Compartilhando grande parte dessas características, a literatura de Lima Barreto se mostra muito atual e apresenta problemas que só serão estudados na década de 1970, a partir de textos de pensadores como Roland Barthes e Michel Foucault, que criaram um marco na história das teorias da literatura, ao apresentarem novos parâmetros para a definição de autor. O efeito polêmico causado por esses *romans à clef* se deve, também, à confusão gerada pela proximidade entre autor, narrador e personagem. No caso de Lima Barreto, essa confusão incidiu diretamente na vida do escritor:

Por décadas o nome de Lima Barreto foi banido da redação do *Correio da manhã* por causa desse romance *à clef* que descrevia com detalhes nada edificantes os bastidores da redação do jornal e as armações de seu dono, Edmundo Bittencourt. (COSTA, 2005, p. 61)

Assim, vemos que aproximação entre *O inferno é aqui mesmo* e *Recordações do escrivão Isaiás Caminha* passa pela escolha do *roman à clef* como forma, pela incidência de material autobiográfico nesses livros, representados sobretudo pelos *alter egos* Edgar e Isaiás Caminha e, por fim, na ironia com que tratam o jornalismo, mostrando-o como reflexo de uma sociedade igualmente falha e medíocre.

A filosofia e o existencialismo sartreano em *O inferno é aqui mesmo*

Outro traço intertextual do romance de Luiz Vilela é a exploração de temas filosóficos, que permeia as falas das personagens. Propomos a leitura de *O inferno é aqui mesmo* à luz da peça *Entre quatro paredes* (1945), de Jean-Paul Sartre, para verificarmos a retomada que Vilela faz da sentença “o inferno são os outros”, proferida pela personagem Garcin. A relação do escritor com a filosofia perpassa toda sua obra e além de Sartre, outros filósofos e seus pensamentos surgem — mencionados, citados ou como pano de fundo — nas narrativas de Luiz Vilela, como Rousseau, Hobbes e Leibniz.⁵ Um exemplo explícito diz respeito a Leibniz, citado por uma personagem no conto “No bar”, publicado, em 1967, em livro homônimo:

Leibniz, já ouviu falar de Leibniz? A comunicação das consciências. As mônadas não têm janelas – por isso são incomunicáveis. Cada um de nós é uma mônada, você uma mônada, eu outra, ele outra, e ninguém podendo se comunicar, entende? (VILELA, 1984, p. 150)

Em *O inferno é aqui mesmo*, em diversos momentos da narrativa, a personagem Edgar, reflete sobre sua vida na cidade de São Paulo e sobre as pessoas que nela moram. Nesse movimento meditativo, Vilela leva sua narrativa ao encontro de uma das principais tendências literárias das últimas décadas do século XX, que investe na apropriação do cenário urbano para discutir o conturbado desenvolvimento demográfico no país.⁶

Ao atentarmos para a postura do narrador frente à cidade e às pessoas, não podemos deixar de notar o tom melancólico com o qual relata essas existências. No início do livro, ao voltar a Belo Horizonte após uma breve viagem a São Paulo, Edgar é tomado por uma sensação de desconforto provocada pelo iminente deslocamento:

[...] entrei no meu quarto, abri minha janela e vi aquela ancestral e melancólica paisagem de montanhas que eu via todos os dias: senti-me então verdadeiramente deprimido. (VILELA, 1983, p. 16)

Na passagem, nota-se que, mesmo antes de se mudar para São Paulo, o narrador já denota que a ideia de que “o inferno é aqui mesmo” transcende o momento epifânico da passagem na qual Edgar profere a frase que dá título ao livro. O inferno com que o narrador caracteriza a metrópole se estende a sua angústia existencial. A frase que nomeia o romance aparece quase no fim da narrativa, quando Edgar, voltando ao hotel onde mora em São Paulo após discutir com Vanessa, sua companheira amorosa, tem um momento de epifania:

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 sei que não existe, mas o inferno eu sei: o inferno existe – o

5 Em *Faces do conto de Luiz Vilela*, Rodrigues (2006, p. 188-190) cita Hobbes e Rousseau e o conceito de “estado de natureza do homem”, em análise do romance *Entre amigos* (1983), e menciona diversas vezes a incomunicabilidade, característica própria da mônada de Leibniz. Franjotti (2011) mostra a presença de Nietzsche e Schopenhauer na obra de Vilela. A lista de estudos e de pensadores é maior, o que registramos sendo tão só uma exemplificação.

6 Ver Schollhammer, 2009, p. 22.

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, grifos nossos)

A afirmação de “o inferno é aqui mesmo”, originada nesse momento epifânico, nos remete a uma noção de espacialidade que parece dizer respeito tanto à cidade de São Paulo quanto ao espaço corpóreo da própria personagem. Durante todo o livro, a personagem está em busca de um espaço para viver, mas não o acha, nem em Belo Horizonte, nem em São Paulo, talvez sequer em sua cidade natal, no interior de Minas Gerais, à qual regressa no final da narrativa, antes de partir novamente em uma nova viagem, desta vez, para a Europa.

Como pensar em imobilidade para descrever uma cidade que não pára? Parece-nos que a imobilidade é característica da própria condição do narrador. As mudanças geográficas vividas pela personagem remetem a uma procura de si mesmo e essa instabilidade também caracteriza o inferno da busca existencial. O fascínio e crueldade da metrópole também se estendem à figura humana de Vanessa, uma mulher atraente, que se declara incapaz de amar: “Amor parece que só serve pra gente magoar os outros e se magoar” (VILELA, 1983, p. 153). E há o frio, que não se refere tão só à condição climática da cidade, mas à própria frieza nas relações interpessoais, que se perdem no dia a dia atribulado da metrópole.

Na experiência da personagem, a solidão vira sinônimo de frio, o frio de um corpo sozinho. Esse desconforto existencial dialoga com as cenas apresentadas em *Entre quatro paredes*. Na peça, cujo tema principal é a representação do inferno existencial sobre três diferentes perspectivas,⁷ a personagem Garcin, ao tocar numa estátua de bronze, diz: “Então, é isto o inferno. Eu não poderia acreditar... Vocês se lembram: enxofre, fornalhas, grelhas... Ah! Que piada. Não precisa de nada disso: o inferno... são os Outros” (SARTRE, 2009, p. 125).

Produzida e encenada no fim da Segunda Guerra Mundial, a peça retrata o conflito de três personagens — Estelle, Inês e Garcin — que estão no inferno, condenadas a viver a vida sem interrupção. Sartre materializa esse inferno em um salão ao estilo clássico do Segundo Império; nele, não existem janelas ou frestas, as luzes sempre ficam acesas, as pessoas não dormem, sendo obrigadas a observar umas as outras e a conviver forçadamente. A ideia de que “o inferno são os outros” surge dessa convivência forçada. Sartre, em entrevista, conta que “[...] ocorreu a ideia de colocá-los [às personagens] no inferno e considerar cada um o carrasco dos outros dois” (SARTRE apud SIMÕES, 2005, [s.n.]). A mensagem principal sintetizada na famosa frase de Garcin, nas palavras de Sartre, é de que

[...] os outros são, no fundo, o que há de mais importante em nós para o conhecimento de nós mesmos. Quando pensamos em nós, quando buscamos nos conhecer, usamos, no fundo, os conhecimentos que os outros já produziram sobre nós. Nós nos julgamos com os meios que os outros nos deram para nos julgar. O que quer que eu diga sobre mim, sempre o julgamento do outro vive em meu íntimo. (SARTRE apud SIMÕES, 2005, s.p.)

7 Ver Simões, 2005.

Em *O existencialismo é um humanismo*, texto de 1945, Sartre defende que “[p]ara obter qualquer verdade sobre mim é necessário que eu passe pelo outro” (SARTRE, 2010, p. 47), assim como considera que a natureza do homem pressupõe uma condição de liberdade que, por sua vez, dá ao homem a liberdade para construir sua própria consciência. O inferno seria a abdicação dessa liberdade em prol do domínio do outro.

Em *O inferno é aqui mesmo* as ideias sartreanas ganham uma dimensão contemporânea e condizente com a poética de Luiz Vilela. Para o narrador de Luiz Vilela “o inferno é aqui mesmo”, pois surge como a própria condição da existência humana no mundo contemporâneo, proporcionando ao homem não só a visão de seu inferno a partir do outro, mas a visão autoconsciente de seu próprio inferno nascida da impotência de operar mudanças. O homem de Vilela sabe que já não pode mais defender o extremo livre-arbítrio do homem de Sartre.

Interessante notar que Joseph Garcin se apresenta para as companheiras de salão como escritor e redator de um jornal pacifista, escondendo seu verdadeiro passado covarde de desertor na guerra. Ao se apresentar, Garcin diz:

[Garcin] Eu dirigia um jornal pacifista. A guerra estoura. O que fazer? Eles estavam de olho em mim. “*Ele vai se atrever a continuar?*” Pois eu me atrevi. Cruzei os braços, e me fuzilaram. Cadê o crime? Cadê? (SARTRE, 2009, p. 60-61, grifos nossos)

Garcin representa o interesse de Sartre “em ressaltar a necessidade de engajamento político do escritor, cuja menor omissão, numa época de tantos crimes, seria criminosa” (SANCHES, 2009, p. 16). Essa preocupação com a conduta do homem das letras como ser engajado, paladino social, também está presente na literatura brasileira pós-64 e, na obra de Luiz Vilela, especialmente em *Os novos*. Por outro lado, a personagem Edgar tem uma relação ímpar com a realidade que incide sobre ele: aos seus olhos, o mundo que o cerca parece tão caótico e imutável que não lhe desperta vontade de combatê-lo. O olhar do narrador Edgar sobre a vida não é de ator, mas de espectador, de observador que constata o inferno da imutabilidade de um mundo repleto de valores pautados na pequenez humana.

Nesse desdobramento sobre as crises existenciais do homem contemporâneo, Vilela dá vida ao legado filosófico de sua formação, procurando, no que muitos consideram banal e cotidiano, o sumo da vida. No artigo “Luiz Vilela: simplicidade aparente, complexidade latente”, Áureo Joaquim Camargo mostra como, na novela *Bóris e Dóris* (2006), com uma “linguagem simples e direta, sem torneios linguísticos, Vilela consegue dimensionar toda a problemática da existência vazia de um casal”, em que, apesar da diferença de idade, o homem e a mulher apresentam “ideais de vida [...] bastante parecidos” (CAMARGO, 2009, p. 3). Sobre as incursões existencialistas da novela, Camargo conclui:

Como se pode observar, o homem cria o seu próprio abismo. *Bóris e Doris* representam tudo o que o século XX produziu de mais importante em questão de sociedade: uma sociedade fechada em si mesma – a burguesia se fecha em seus próprios projetos e acaba criando uma solidão, um desespero que parece autocontrolável, mas aos poucos vai criando um desespero existencial. (CAMARGO, 2009, p. 5)

Uma das observações de Camargo, que também pode ser estendida à narrativa de *O inferno é aqui mesmo*, é que tanto *Entre quatro paredes* quanto *Bóris e Dóris* trazem a ideia final de que a vida, ou o inferno, continua. No final da peça de Sartre, Garcin diz

“Pois bem, continuemos” (SARTRE, 2009, p. 127), indicando a impossibilidade do inferno existencial cessar. Já em *Bóris e Dóris*, o marido encerra o diálogo: “E, por hoje, basta. Vamos dormir. Já é quase meia-noite, e amanhã o motorista passa mais cedo” (VILELA, 2006, p. 84). Em *O inferno é aqui mesmo*, a personagem narradora retorna a sua cidade natal, no interior de Minas Gerais, para passar uma “temporada descansando, antes de seguir para a Europa”. O que dizer da frase que encerra *Os novos*?:

– Estou pensando em recomençar meu romance essas férias – disse Nei. – Vou ter muito tempo; talvez eu até o acabe. Pelo menos gostaria de tentar de novo. (VILELA, 1984, p. 222)

A continuidade expressa no fim dessas narrativas expressa o movimento cíclico vivido pelas personagens de Luiz Vilela que, à semelhança do inferno sartreano, vivem em um estado de eterno retorno, que os obriga a conviver e encarar seus monstros íntimos. Em Sartre, “o criminoso jamais poderá esquecer-se, o inferno sendo a lucidez infinita, convocada permanentemente pelo espelho perverso do outro[.]” (SANCHES, 2005, p. 21).

A emergência do tempo, que na modernidade *baudelaireana*⁸ fora alavancada pelo florescimento da vida urbana e a instauração de uma nova ordem burguesa e capitalista, provocando fortes mudanças no homem e no seu modo de vida, ganha caráter crônico na contemporaneidade, quando o homem não pode mais esperar pelo julgamento final da morte para reavaliar suas ações e superar seus traumas.

Na literatura, a retomada autobiográfica permite, em parte, antecipar essa avaliação. Ao rever o trauma, o eu cria um duplo que se torna seu algoz, e permite a superação do trauma e o nascimento de um novo eu resultante desse encontro. Na peça de Sartre já não existe a figura do diabo, que é “representado por um serviçal lacônico que apenas conduz os condenados ao salão onde queimarão não no fogo eterno, mas na luz da própria consciência” (SANCHES, 2009, p. 11). No inferno existencial de Edgar, figurado no *hic et nunc* do dia a dia prosaico, assim como no de Sartre, não há fogo, há o frio e o julgamentos das ações e da vida, seja sob olhar do eu (em *O inferno é aqui mesmo*) ou do outro (em *Entre quatro paredes*).

A intertextualidade como marca do contemporâneo

É perceptível que o texto de Luiz Vilela dialoga com uma estética da contemporaneidade ligada a uma corrente que representa “universos íntimos e sensíveis, que apostam na procura da epifania e na pequena história inspirada pelo mais dia, menos dia de cada um” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15).

Ao descrever o cotidiano miúdo, anti-heróico, de pessoas comuns, vivendo entretidos sem *glamour* em universo que esboroa em ruínas diante da impassibilidade medíocre das personagens, Luiz Vilela reconstrói o trivial da vida, dotando-o de um sentido que se faz tão só pelo ato da existência tornada *iluminatio*. Em seu romance *Graça* (1989), o próprio narrador protagonista recebe o nome de Epifânio, alusão direta ao tom da narrativa, que também explora a revelação existencial no ordinário. O centro temático de *Graça* gira em torno do questionamento e da subversão de dogmas religiosos, principalmente

⁸ Sobre esse tema ver Benjamin, 1989.

os católicos, pela inserção do erotismo, com o que cria um efeito de riso literário que perpassa toda a narrativa.⁹

Como ser contemporâneo, que pertence a seu tempo e a esse como que não pode pertencer por completo,¹⁰ Vilela explora a trajetória desse ser fragmentado, em colapso com dogmas e dilemas éticos, que não encontra seu lugar de repouso. O traço autobiográfico, que perpassa sua escrita, atende a uma demanda da realidade e a outra da ficcionalidade, transformando traumas e cicatrizes em índices do real. Como observa Giorgio Agambem, no ensaio “O que é o contemporâneo?” (2009), o tempo do ser contemporâneo – tanto o tempo de vida do indivíduo, quanto o tempo histórico coletivo – está com o dorso quebrado. A ficção de Luiz Vilela ressoa o desconforto do autor com esse nosso tempo ao, em narrativas confessionais,¹¹ relatar momentos nos percursos de formação de seres que, mesmo cheio de traumas, constroem a narrativa de suas vidas.

Em certa medida, a ficção de Vilela está ligada ao que Foucault (2004a; 2004b) compreende como a utilização da escrita para a busca do conhecimento de si.¹² No artigo “Em contos confessionais de enredo, Luiz Vilela constrói um Romance de Formação”, Rodrigo Andrade Pereira e Rauer Ribeiro Rodrigues (2009) exemplificam esse percurso, trabalhando com a proposta de que os contos “Andorinha”, “Anéis de Fumaça” e “No Bar” constituem o gérmen de um romance de formação.¹³ As narrativas dos três contos representam, respectivamente, experiências da infância, adolescência e idade adulta, marcadas pela solidão, pela negatividade e pelo niilismo:

[...] o caráter de aparência autobiográfica parece nos mostrar três fases da vida da mesma personagem: o menino como que em estado de natural pureza descobre o amargor da infância, na qual o arrependimento surge em atmosfera altamente lírica; a adolescência emerge de maneira crua, e o personagem fantasia, pois quer deixar a heteronomia e tornar-se adulto; já o adulto completa essa trajetória, e emerge sem utopias, sem sonhos. (PEREIRA; RODRIGUES, 2009, p. 412)

A marca autobiográfica surge como um elemento marcante nas narrativas de Luiz Vilela que, por meio de seus contos, romances e novelas, exploram temas que falam à existência do homem contemporâneo, como a solidão e o eterno devir do *não lugar* no mundo. Edgar, protagonista de *O inferno é aqui mesmo*, retorna para Belo Horizonte antes de voltar para sua cidade natal e, mesmo ali, não consegue se reconhecer como parte do lugar:

9 Ver, a esse propósito, Farias (2011) e Franjotti (2011).

10 Eis, a esse propósito, a reflexão de um dos mais cultuados filósofos desse primeiro decênio do Século XXI: “[...] A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEM, 2009, p. 59).

11 Ver Pereira; Rodrigues (2009) e Wider (2007).

12 Veja-se também, a esse propósito, e tendo por fulcro o referencial foucaultiano, o seguinte: “Na atualidade, verificamos nas famílias, escolas e demais círculos sociais, dificuldades de relacionamento entre as pessoas. O autoconhecimento é uma ferramenta necessária na promoção de uma maior interação com o outro. *Um dos exercícios que levam ao conhecimento de si é a escrita sobre si. A escrita é reveladora.* Por meio da produção escrita, entramos em contato com aspectos sobre nós mesmos que até então desconhecíamos” (ANDRADE; ORRÚ, 2009; grifos nossos).

13 Ver também Pereira; Rodrigues (2009).

Caminhando depois pela avenida eu tinha a sensação de que os prédios, sob um céu sombrio de chuva, olhavam para mim com um olhar carrancudo e hostil – de repente se deslocariam e me fechariam na próxima esquina, forçando-me a tomar o caminho de volta. Eu abandonara a cidade, tornara-me um forasteiro, e agora recusavam-se a receber-me. “Vai embora! Vai embora”, pareciam dizer-me enquanto eu caminhava pela Avenida quase deserta ainda naquele amanhecer de sábado. (VILELA, 1983, p. 194)

Aqui, é a personagem que sente a cidade o expulsar, é através do ponto de vista do narrador autodiegético e focalização da personagem protagonista (sim, são os mesmos, e simultaneamente não o são) que sentimos o seu desconforto, a manifestação do não-lugar, o inferno que persegue o jornalista seja em São Paulo, seja em Belo Horizonte. Ao ir para o interior, onde estão seus familiares, ou para o exterior, conseguirá se livrar Edgar se libertar dessa “náusea”¹⁴? A resposta não está em *O inferno é aqui mesmo*, que se fecha sem narrar como seguirá a vida dessa personagem. Contudo, apostamos em um rotundo “não” se considerarmos os últimos romances de Vilela, *Graça*, de 1989, e *Perdição*, de 2011, nos quais a saída de cena do protagonista evidencia a ausência de saídas para o homem.

Essa é a poética de Luiz Vilela: o homem vive em um mundo nauseante para o qual não encontra saída – e assim é o seu cotidiano, de esperanças vãs e sonhos sem sentido, narrado de modo singelo, encenado por diálogo trivial no qual ressalta o nada, a solidão e a incomunicabilidade ontológica. Pelo intertexto com Lima Barreto e com Jean-Paul Sartre, vimos que em *O inferno é aqui mesmo* Luiz Vilela retoma e atualiza temas dos autores predecessores, atualizando questões que envolvem jornalismo, literatura e filosofia existencialista.

Assim como Lima Barreto traça um rico painel do seu tempo ao narrar a experiência do jornalista Isaías Caminha no *Correio da Manhã*, Luiz Vilela expõe, através de Edgar, as dissonâncias do seu tempo. Ambas as personagens protagonistas refletem a consciência do autor, que, como queria Sartre, é figura engajada, com plena consciência do que está errado à sua volta. É essa consciência, construída pela memória, que permite que o homem contemporâneo veja as trevas de seu tempo, e faz com que a personagem de Vilela conclua que “o inferno é aqui mesmo”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicasto Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Marieta Benedita de Paula; ORRÚ, Carla Maria dos Santos Ferraz. A escrita de si e o caráter revelador da escrita em textos não-verbais. Taubaté: Unitau, 5. Sepla, 2009. Disponível em: < http://site.unitau.br/scripts/prppg/la/5sepla/site/comunicacoes_orais/artigo-carla_maria_marieta_benedita.pdf >. Acesso em: 8 set. 2012.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto: 1881 – 1922*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1988.

14 Sensação descrita por Sartre no romance *A náusea*, de 1938, e no estudo filosófico *O ser e o nada*, de 1943.

- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1995.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Obras escolhidas (Vol. III). Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de J. Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CAMARGO, Áureo Joaquim. “Luiz Vilela: simplicidade aparente, complexidade latente”. *Litteris*, 2, maio 2009. Disponível em: <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/Microsoft_Word_-_LUIVILELA.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras: 2005.
- FARIAS, Isaías Leonidio. *O erotismo no romance Graça, de Luiz Vilela*. 2011. 98 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – DLE/CCHS/UFMS. Campo Grande, MS.
- FOUCAULT, Michel. A Escrita de Si. In: _____. *Ditos e Escritos V – Ética, Sexualidade, Política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a. p. 144-162.
- _____. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: Edunesp, 1998.
- FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. *O mundo como GRAÇA e representação – epifania, polifonia e niilismo em Luiz Vilela*. 2011. 123 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – DLE/CCHS/UFMS, Campo Grande. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com/p/fortuna-critica.html>>. Acesso em: 27 ago. 2012.
- LIMA, André Luiz Dias. *Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes*. 2009. 226 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=186299>. Acesso em: 15 nov. 2012.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUCAS, Fabio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Cone, 1985.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAIS. Regis de. *Lima Barreto. O elogio da subversão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OTSUKA, Edu Turuki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PEREIRA, Rodrigo Andrade. *Resignação e tormenta: traços do Bildungsroman em contos de Luiz Vilela*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários) — CPTL/UFMS, Três Lagoas, MS. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com/p/fortuna-critica.html>>. Acesso em: 27 ago. 2012.

PEREIRA, Rodrigo Andrade; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Em contos confessionais de enredo, Luiz Vilela constrói um Romance de Formação. *Revista Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 38, n. 3, p. 411-419, set.-dez. 2009. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_32.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2012.

PIMENTA, Edward. Baile de máscaras. *Bravo!*, São Paulo, n. 145, p. 44, set. 2009.

POMPEU, Renato. Além da fofoca. *Veja*, 30 de maio de 1979, p. 66-67.

RANGEL, Paschoal. Lima Barreto: um senhor escritor faz cem anos. In: _____. *Ensaios de Literatura: uma introdução à leitura de 16 autores brasileiros*. Belo Horizonte: O Lutador, 1984.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *Faces do conto de Luiz Vilela*. 2006. 2 v. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, SP. Disponível em: <<http://gpluizvilela.blogspot.com/p/fortuna-critica.html>>. Acesso em: 27 ago. 2012.

SANCHES NETO, Miguel. *O inferno Segundo Sartre* [prefácio]. In: SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de João Batista Kreuch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIMÕES, Reinério L. M. *A peça Entre Quatro Paredes (Uma introdução ao Inferno de Sartre)*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. Disponível em: <www.reinerio.kit.net/inferno.doc>. Acesso em: 27 ago. 2012.

VILELA, Luiz. *Bóris e Dóris* (novela). Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Graça* (romance). São Paulo: Estação liberdade, 1989.

_____. *No bar* (contos). 2. ed. São Paulo: Ática, 1984. 157 p.

_____. *O Inferno é Aqui Mesmo* (romance). 3. ed. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Os novos* (romance). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

_____. *Perdição* (romance). São Paulo: Record, 2011.

_____. *Tremor de terra* (contos). Belo Horizonte: edição do autor, 1967.