

Em contos confessionais de enredo, Luiz Vilela constrói um Romance de Formação

(In plot confessional stories Luiz Vilela builds a formation novel)

Rodrigo Andrade Pereira¹, Rauer Ribeiro Rodrigues²

¹ Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS – CPTL

² Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS – CPAN

clawxt@yahoo.com.br, rauer.rauer@uol.com.br

Abstract: This paper analyses three narratives from the book *No Bar*, by Luiz Vilela: “Andorinha”, “Anéis de Fumaça” and “No Bar”. Under the transparency of a simple and colloquial language, the first story narrates the childhood learning, the second shows the experience of addiction in adolescence and the third one brings out the discussion of these defects in adulthood. We have examined these stories under the light of “The Philosophy of Composition”, by Edgar Allan Poe, which is the basis for what the theory of narrative defines as a plot narrative. We have also observed, by reading the stories in sequence, that the experience reported in a confessional tone, form somehow the germen of a formation novel.

Keywords: *Bildungsroman*; Poe; *No Bar*.

Resumo: Esta comunicação analisa três contos do livro *No Bar*, de Luiz Vilela: “Andorinha”, “Anéis de Fumaça” e “No Bar”. Sob a transparência de uma linguagem simples e coloquial, o primeiro conto narra o aprendizado na infância, o segundo a experiência dos vícios na adolescência e o terceiro a discussão desses vícios na fase adulta. Examinamos esses contos à luz do ensaio “A Filosofia da Composição”, de Edgar Alan Poe, base para o que a teoria do conto define como conto de enredo. Verificamos ainda, ao lermos os contos em seqüência, que as experiências, relatadas em tom confessional, formam de certo modo como que o germen de um romance de formação

Palavras-chave: *Bildungsroman*; Poe; *No Bar*

Esta comunicação analisa três contos do livro *No Bar*, de Luiz Vilela: “Andorinha”, “Anéis de Fumaça” e “No Bar”. Sob a transparência de uma linguagem simples e coloquial, o primeiro conto narra o aprendizado na infância, o segundo a experiência dos vícios na adolescência e o terceiro a discussão desses vícios na fase adulta. Examinamos esses contos à luz do ensaio “A Filosofia da Composição”, de Edgar Alan Poe, base para o que a teoria do conto define como conto de enredo. Analisamos de que modo Vilela elabora essas narrativas em conformidade com a estética preconizada por Poe; verificamos, assim, que nos contos existe a construção de um efeito único, que a dimensão das narrativas permite a impressão de totalidade, que eles são precisos e familiares, com o que ressumam simultaneamente verdade e paixão,

obtendo um tom que sintetiza particularidade e universalidade. Quanto ao desenlace, tais contos o apresentam de modo rápido e direto, o que também se coaduna com as proposições de Poe.

Verificamos ainda, ao lermos os contos em seqüência, que as experiências, relatadas em tom confessional, formam um percurso de formação e estabelecem, de certo modo, como que o gérmen de um romance de formação. Em “Andorinha” surge, na infância, o sofrido aprendizado da criança quando pode decidir a vida ou a morte de uma ave. Em “Anéis de fumaça”, a personagem vivencia a experiência da transgressão adolescente, com a dura escolha entre ser criança ou ser adulto. Em “No Bar”, um adulto jovem discute, com angústia, a sua trajetória no mundo e o seu sofrimento diante da vida. Isso com uma profunda empatia diante da solidão do homem, tom e tema recorrentes na obra de Vilela e fortemente presentes nos três contos. Tal empatia leva personagens, narrador e narratário a estabelecerem, por meio da ficção de Luiz Vilela, o diálogo da compaixão, conforme os estudiosos do autor mineiro sempre realçam, em especial Majadas (2000).

Com “Andorinha”, “Anéis de fumaça” e “No bar” temos contos de enredo em que verificamos, acompanhando as palavras de Edgar Alan Poe, haver “relação entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa”. Já 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.

O processo de aprendizado, como se fora um *Bildungsroman*, se completa em solidão, em negatividade e em niilismo, após as personagens integrarem ao seu caráter as diversas experiências vividas e definirem uma identidade de diferentes papéis e máscaras sociais. Essa proposição estética termina por definir, nesses contos de Vilela, a estrutura da obra, tanto do ponto de vista temático quanto formal. O exame dos recursos lingüísticos e literários utilizados por Luiz Vilela, com o levantamento de constantes e invariantes que parecem transitar de um conto para outro, homologam as proposições que apresentamos.

O conto foi e é um gênero literário muito difundido ao redor do mundo; temos notícias dele desde 4.000 a.C. Mas é no século XIX, com as revistas e jornais, que temos a sua popularização. E é nos oitocentos que surge um grande contista e teórico do conto: Edgar Allan Poe. A sua poética a respeito desse gênero pode ser encontrada em dois momentos: no seu ensaio “A Filosofia da Composição” e nas resenhas sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne.

No ensaio “A filosofia da composição”, Poe caracteriza o que a crítica posteriormente denomina conto de enredo: os princípios da “unidade de efeito”, da

impressão única, do desenlace que explicita, de forma surpreendente, um enigma contido na narrativa. Poe dá valor ainda à imaginação, à novidade e ao estranhamento, e prescreve que a narrativa, concisa, deve ser lida de uma única assentada:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (POE, 1999, p. 103).

Edgar Allan Poe, ao analisar os contos de Hawthorne, fixa-se nos mesmos critérios quanto à poética do conto de enredo, privilegia a “unidade de efeito” e a “extensão” do conto. Para Julio Cortázar, o contista norte-americano “compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (...) deve ser radicalmente suprimido” (CORTÁZAR, 1974, p. 122).

Ou seja: “cada palavra deve confluir para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (...) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas” (CORTÁZAR, 1974, p. 122).

O conto, segundo Poe, tem as seguintes características básicas: economia do estilo, proposição única e situação temática resumida. Luiz Vilela em *No Bar*, demonstra extrema habilidade em combinar a economia do estilo com o tema escolhido. Ao refletirmos sobre o conto podemos configurá-lo como uma narrativa curta que pretende flagrar um determinado momento. Os contos do livro *No Bar* parecem seguir essa regra. Quase todos são contos de infância e de adolescência nos quais o autor procurou “flagrar” o instante desejado e trazer à tona a memória de um tempo passado. Tal movimento termina por indiciar, nesses contos, principalmente em “Andorinhas”, “Anéis de Fumaça” e “No Bar”, um germen de um romance de formação através de *contos de efeito*, como chamou Poe, ou contos de enredo, como é conhecido atualmente.

O romance de formação, ou *Bildungsroman*, tem sido pouco estudado pela crítica e historiografia literária; no entanto, importantes estudiosos, como Georg Lukács e Mikhail Bakhtin, deram valiosas contribuições para o estudo do gênero, cuja origem é o romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

O romance de formação, segundo Lukács em sua *Teoria do Romance*, é aquele no qual o “tipo humano” e a “estrutura da ação” estão condicionados “pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática, mas possível”; em outras palavras, tal reconciliação, embora possível, se dá “em penosas lutas e descaminhos” (LUKÁCS, 2000).

Bakhtin, na obra *Estética da criação verbal*, classifica o *Bildungsroman* em cinco tipos, mas considera o quinto tipo o mais importante:

O quinto e último tipo de romance de formação é o mais importante. Nele a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação

do homem efetua-se no tempo real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. Nos quatro tipos anteriores, a formação do homem transcorria sobre o fundo móvel de um mundo pronto e, no essencial, perfeitamente estável. Se ocorriam mudanças nesse mundo, estas eram periféricas, não lhe afetavam os fundamentos essenciais. (BAKTHIN, 2003, p. 221).

Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas, no livro *O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura*, cita Morgenstern:

Para Morgenstern, a epopéia mostra “o protagonista agindo em direção ao exterior, provocando alterações significativas no mundo; o romance, por sua vez [mostra] os homens e o ambiente agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior. Por isso mesmo, a epopéia apresentará antes os atos do herói com seus efeitos exteriores sobre os outros; o romance, ao contrário, privilegiará os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista.[...]”. (MORGENSTERN,¹ *apud* MAAS, 1999, p. 46-47).

Encontramos, também, uma síntese definidora do “romance de formação” no *Dicionário Virtual de Termos Literários*, de Carlos Ceia. Eis a definição de *Bildungsroman*:

O protagonista é uma personagem jovem, do sexo masculino, que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles, tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu caráter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo. (CEIA, 2005).

Esse conflito entre o eu e o mundo é tema recorrente na obra de Vilela. Nos contos “Andorinha”, “Anéis de Fumaça” e “No Bar” é o principal motor das narrativas. O autor mineiro, nos três contos, estabelece – assim nos afigura – um diálogo interno entre personagem e autor. Sob esse aspecto, o conto se enquadra no dialogismo bakhtiniano:

[...] o herói é o agente do discurso autêntico e não um objeto mudo do discurso do autor. A idéia do autor sobre o herói é a idéia do discurso. Por isto até o discurso do autor sobre o herói é o discurso sobre o discurso. Este orientado para o herói como para a palavra, daí, dialogicamente orientado para ele. Através de toda a construção do seu romance, o autor não fala do herói, mas com o herói. Aliás, nem poderia ser diferente: a

¹ MORGENSTERN, Karl. Über das Wesen des Bildungsromans. (1820). In: SELBMANN, Rolf. (ed.) Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1988, p. 55-72 (Wege der Forschung, 640); citação à p. 66.

orientação dialógica, co-participante, é a única que leva a sério a palavra do outro e é capaz de focalizá-la enquanto um outro ponto de vista. Somente sob uma orientação dialógica, interna, minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra de outro, mas sem se fundir com ela, sem absorvê-la nem absorver seu valor, ou seja, conserva inteiramente a sua autonomia enquanto palavra. (Bakhtin, 2003, p. 54).

Luiz Vilela faz exatamente isso nos três contos aqui enfocados. É como se estabelecesse uma relação íntima com seus personagens, daí o caráter quase autobiográfico, confessional, apesar dos contos serem escritos em terceira pessoa.

Em “Andorinha”, o menino se encontra no maior dilema de sua vida até então. O protagonista é pressionado pelos seus amigos a matar uma andorinha; é sua primeira caçada; o menino, com uma estilingada, derruba a pequena ave e percebe que ela não morrerá; nesse momento, é tomado de compaixão pelo bicho, e o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores é o desenrolar do conto de Luiz Vilela.

Esse “desenvolvimento interior” é a mola mestra, a matéria prima com a qual o escritor tece a sua teia e nos mostra o crescimento, ainda que duro, mas fortemente marcante, pelo qual as personagens de suas narrativas passam.

Em “Andorinha”, temos o protagonista em uma situação corriqueira inicial, situação que evolui, de maneira inusitada. A história passa-se em um domingo como qualquer outro, mas o tédio e a falta de coragem deixam o menino indeciso sobre qual atividade realizar. Sai de casa à procura do que fazer e se depara com algumas andorinhas no fio de alta-tensão. Volta à sua casa para buscar o estilingue.

É nesse momento que o “o conflito com o meio” começa a falar mais alto. Como seus amigos acertam sempre nos passarinhos, ele quer ser como os amigos e se sente frustrado por não ter conseguido matar nenhum. “Cada pássaro um pique na forquilha. Que inveja tinha da forquilha de Zé Santos: não tinha lugar para nem mais um pique. A sua estava lisinha”. (VILELA, 1984, p. 39) A pressão, “o coração” o faz errar: “Se o coração não batesse tanto...”.

Lembra do amigo, que faz troça dele e diz que acerta por causa de uma reza ensinada por uma velha curandeira; mas o protagonista tem medo do procedimento. Procura se acalmar e vê duas andorinhas. Tenta se controlar ao máximo e atira. Exulta-se quando vê que uma delas havia caído. Aproxima-se ainda mais e a observa semi-morta. Mas aquela euforia toda vira consciência de que fez algo violento:

Ali embaixo, caído no chão, encolhido contra a parede escura e suja do armazém, tão fácil de acertar, ele não tinha mais aquela vontade violenta de dar a estilingada. E era engraçado também como ele estava calmo, como seu coração não estava batendo doidamente. (VILELA, 1984, p. 39).

O coração se acalma. Percebe que está diferente; diferente do seu estado inicial. E é aí, no momento de calma, que a narrativa atinge o seu clímax. Caminha devagar para desferir o último golpe na indefesa andorinha, sente-se ao mesmo tempo poderoso

e cruel – não, não é mais um fraco, um medroso. Caminha, com o coração aos pulos: “Percebeu o medo no olhinho que piscava, sentiu-se poderoso e cruel diante da insignificância e fragilidade do pássaro”. (VILELA, 1984, p. 40). Agacha-se e segura a andorinha nas mãos. Percebe que ela foi ferida de morte e sente raiva de si mesmo, por não poder fazer mais nada.

Percebe-se claramente que se trata de um típico conto de enredo, onde o que menos importa são as personagens, pois o que tem maior realce são as ações das personagens. Como afirma Charles Kiefer, em seu livro *A poética do conto*, nas proposições de Poe, “a finalidade é apriorística, não surpreende considerem o plot, os argumentos e as ações das personagens mais importantes que as próprias personagens” (KIEFER, 2004, p. 27). Em “Andorinha”, a ação da personagem principal é que o vai levar ao amadurecimento, o que se configura, no conto de enredo e indicia o *bildungsroman*.

O protagonista teve que passar primeiro pela pressão exterior para “aprender” a lidar com a própria pressão interior; é aí que o seu caráter começa a mudar, que ele começa a se despedir da infância e dá um passo importante para uma nova fase de sua vida, com o conflito da adolescência. O que nos remete a outro conto do mesmo livro, “Anéis de Fumaça”.

Nele, já nos dois primeiros parágrafos insinua-se o tema da formação de caráter, efeito obtido por meio de um panorama de como foi a infância do protagonista até àquele momento e já configura a unidade de efeito, preconizada por Poe em sua “Filosofia da Composição”. Assim como os demais contos, este, logo no início, nos dá a clara idéia de qual será a ambientação do conto. O fio condutor é o desejo de fumar: “Lápis na boca aos três anos: o primeiro pito. Depois o talo de mamona, era mais pito”; “Um dia acendeu um: gosto de cinza, jogou fora. E outro dia estava enrolando à toa uma folha de caderno quando teve a idéia de fazer um pito [...]” (VILELA, 1984, p. 64)

É crivado de conselhos e escuta adultos recomendando que fiquem de olho nele, pois tem atitudes que podem levar ao vício do cigarro. “Tia Amélia: a gente cria hábito é de pequeno; muitos começam assim, brincando. O pai: isso é mesmo, isso é verdade, sua tia tem razão” (VILELA, 1984, p. 65). Enquanto isso, o garoto se sente injustiçado, típico comportamento adolescente. Pergunta-se porque os adultos podem e ele não. Entretanto, no seu íntimo, ao pegar um cigarro que estava na calçada, vem a preocupação de que o cigarro esteja contaminado: “Mas depois, lá no grupo, fechado na casinha, na hora de acender, a dúvida, a desconfiança, o medo: talvez alguém doente, alguma doença que pega; talvez [...]” (VILELA, 1984, p. 65), mas quando vê o irmão com seus “anéis de fumaça” sente-se tentado a fazer o mesmo.

Eis que temos aqui o *lietmotiv* da pressão exterior que colide com a pressão interior e proporciona o “aprendizado”.

O protagonista, por fim, experimenta o primeiro cigarro, com a sensação de que está fazendo algo proibido: “[...] lá no fundo, no canto do muro, agachados: cigarro, o gosto forte de cigarro na boca, o escondido, o proibido [...]” (VILELA, 1984, p. 65). Sempre com um amigo, o protagonista fuma cada vez mais e se vale de artifícios para esconder o seu vício. É adolescente, e por isso quer fazer o que os adultos fazem; no caso, fumar. Mas ainda tem resquícios da infância, irrita-se com o irmão que pede proteção aos pais – “Mãe, ó o Lucas querendo me bater!” – e ao mesmo tempo se irrita quando a mãe fala que é a idade dele que o faz assim. Vende verduras para sustentar o

vício, mas quando tenta tragar tem um desmaio, sinal de que o corpo de criança ainda não está preparado para a cabeça em transição. Pensa que quando crescer vai fumar com a liberdade dos adultos. “Um dia ele também faria aquilo. Um dia ele também estaria assim, fumando tranqüilamente, sem precisar esconder-se, sem ter medo”, (VILELA, 1984, p. 66)

Conto breve, de ações bem delineadas, com o esquema canônico da narrativa bem claro e de final surpreendente, exatamente de acordo com as proposições de Poe. Do sonho de tranqüilidade à solidão, da briga externa e interna para se tornar adulto à nostalgia da juventude, quando não da infância, assim emerge desses “anéis de fumaça” a transição do adolescente rebelde que se torna homem.

E esse homem surge no conto “No Bar”, em um longo desabafo do protagonista. Alcoolizado, recorre a um amigo para, em um papo com tinturas de “filosófico”, um diálogo que mescla alta cultura com lugares comuns da vida, como o amor e a solidão. Entremeia as vozes dialógicas do discurso a questão da incomunicabilidade. No plano filosófico, cita Leibniz e fala das mônadas, que, incomunicáveis, semelham-se ao ser humano. “Cada um de nós uma mônada, você uma mônada, eu outra, ele outra, e ninguém podendo se comunicar, entende?” (VILELA, 1984, p.150)

Sente-se triste, quer chorar e não chora. Reclama da vida, reclama que está só. Lembra de um amigo, o Lúcio, que ligou para ele no meio da noite dizendo umas coisas estranhas, como comparar-se a São Francisco, algo que ele iria compreender tempos depois. “Vai dizendo os São Franciscos que você lembra. Como? Os São Franciscos, os retratos que você lembra, é urgente, preciso saber qual deles sou eu!” (VILELA, 1984, p. 151).

Relata ao companheiro de bar que foi até a Pampulha e que viu o amigo ao lado da estátua de São Francisco de Portinari e o amigo dizia que era o santo, que se parecia com o santo. “Fui direto para a igreja. Ele estava lá, como eu imaginara: parado diante do São Francisco” (VILELA, 1984, p. 152). Reflete sobre a sua situação de bêbado, as vontades e as fúrias que têm quando bebe, e depois como calma:

É engraçado... uma força selvagem que me impulsa, me empurra, uma claridade que cega de tão clara, uma febre nos olhos, na testa, na garganta. Depois vem uma calma, um abandono, uma sensação de paz, de que tudo está bem... fundo de tudo. (VILELA, 1984, p. 152-153).

Pensa no amor, em como esse sentimento tem a ver com a incomunicabilidade das mônadas, e a reflexão sobre a palavra toma conta da sua fala: “As palavras são um exílio, essa é que é a verdade” (VILELA, 1984, p. 153). O personagem-narrador sente uma profunda nostalgia do seu passado, como se quisesse retornar a ser o que um dia foi; sente falta porque hoje compreende muito mais as coisas: “E então a gente sente uma coisa doída, algo que é como que a nostalgia do silêncio”; “Mas naquela época eu não compreendia nada disso” (VILELA, 1984, p. 153).

Lembra-se de um fato, e essa lembrança lhe remete a Lídia, um amor do passado. Exalta-a, como os românticos do século XIX, e pensa que isso é um lugar-comum, mas é o que sente: “Lídia tinha o rosto mais lindo que já vi”. “A boca, o nariz,

os olhos, os cabelos sedosos – parece até que estou repetindo um lugar-comum” (VILELA, 1984, p. 153).

A partir daí, faz uma profunda reflexão sobre o amor e as palavras, em como essas duas coisas mexiam com ele:

As palavras são assim, a gente começa a falar, vai falando, falando, até ficar tonto, até sentir náusea, até querer vomitar. Náusea da palavra – é isso. O amor é o que existe de mais solitário no homem. A gente costuma pensar no amor como algo que estivesse aí no ar e aparecesse de repente para unir duas pessoas – mas não, não é assim, não é nada disso. (VILELA, 1984, p. 154).

Volta a lembrar de Lúcio e de como o encontrou mudado. “Lúcio dizia: você acha que eu posso me comunicar com outra consciência, se não me comunico primeiro com essa cadeira aqui?” (VILELA, 1984, p. 154). Lembra do amigo no lotação cantando cânticos de São Francisco e como o internaram: “Foi então que resolveram mantê-lo permanentemente trancado num quarto”. (VILELA, 1984, p. 154).

Com todos esses episódios do passado ecoando na cabeça, reflete sobre os seus vários aprendizados e de como o seu caráter foi formado. A unidade de efeito se constrói a partir do cenário, uma vez que o ambiente incide sobre as ações das personagens, principalmente do protagonista. As ações evoluem, num crescente, primeiro no estado inicial, na complicação, até o seu estado final. O que o configura, nessa parte da análise, como um conto de enredo.

Nos protagonistas de “Andorinha”, “Anéis de fumaça” e “No bar”, os três contos aqui estudados, vemos a ação ser estruturada a partir de um tipo humano, em conflito consigo mesmo e com o mundo exterior, de tal modo que a necessidade formal da narrativa fica condicionada pela busca de reconciliar o ator em cena com o mundo à sua volta. Temos a busca do homem em sua interioridade e no mundo, em trajetória que se mostra tortuosa. Assim se caracteriza a aprendizagem.

Perpassa os três contos um quase conformismo, um crescendo de aceitação de que a vida é assim, mais forte à medida em que se completa a transição do adolescente rebelde em homem maduro. O enredo, assim, está lá, latente e original, nos três casos. Seja, no entanto, a criança, o adolescente ou o adulto, temos personagens em que o peso da solidão e da incomunicabilidade são flagrantes, mesmo que em todas as narrativas existam constantes invocações a um amigo ou a um grupo de amigos. Tal invocação e mesmo a presença na diegese da figura do amigo são, mesmo, uma constante nos contos de *No Bar*.

Nas três narrativas, representa-se de forma clara a atuação do meio social sobre os protagonistas e o conflito interior que a pressão dos amigos e do ambiente exerce na índole do herói. As cenas privilegiam os acontecimentos com seus efeitos sobre o narrador heterodiegético, nos dois primeiros contos, e autodiegético, no último. Nas duas formas, a diegese soa como memorialística, como uma invocação presentificada de fatos vivenciados pelo autor.

A criança, o adolescente e o jovem adulto, nessa primeira aproximação aos contos de *No Bar*, sob a hipótese de que as narrativas curtas de Luiz Vilela conformam

uma espécie de *Bildungsroman*, emergem da diegese como atores que sentem em si os efeitos do mundo que os rodeia de um modo em que espelham a formação histórica da sociedade da qual fazem parte, para questioná-la e por fim nela se integrarem, compassivos. E assim temos, nesses contos de enredo aqui analisados, o exato percurso que conformam um romance de formação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476. p.

CEIA, Carlos. *Dicionário virtual de termos literários*. 2005. Disponível em: < www.dicionariodetermosliterarios.com.br >, acesso em: 14 abr. 2008.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. et alli. São Paulo: Perspectiva, 1974. 122 p.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2006. 608 p.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. 225 p.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2000.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 2000. 272 p.

MAJADAS, Wania de Souza. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia: Rauer Livros, 2000. 204 p.

POE, Edgar Allan. *Ensaios e Poemas*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 293. p.

VILELA, Luiz. *No bar*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984. 157 p.

