

NUANCES DO HUMOR NA MODERNA LITERATURA BRASILEIRA
NUANCES OF HUMOUR IN MODERN BRAZILIAN LITERATURE

Sylvia Helena Telarolli de Almeida LEITE (Universidade Estadual Paulista)
Débora FERRI (Universidade Estadual Paulista)
Juliana SANTINI (Universidade Estadual Paulista)
Rauer Ribeiro RODRIGUES (Universidade Estadual Paulista)
Rejan e Cristina ROCHA (Universidade Estadual Paulista)

ABSTRACT: *This article presents readings of humour in modern Brazilian literature, approaching to Moacyr Scliar and Luiz Vilela's short-stories, Guimarães Rosa's "A volta do marido pródigo" and **O coronel e o lobisomem**, by José Cândido de Carvalho. The readings explore formal, structural, stylistic and thematic elements of humour in literature.*

KEYWORDS: *humour; laugh; Brazilian literature; modernity.*

Introdução

O cômico, entendido aqui como uma espécie de subgênero, comporta, como se sabe, distintas modalidades, delimitadas por nuances às vezes sutis. É possível pensar no cômico como uma face complementar ao trágico, ambos revelando, cada qual à sua maneira, a constatação dos limites inerentes à nossa humana condição; dessa maneira, o cômico mostra o homem no que este tem de inferior: como afirma Aristóteles n' *A poética*, a comédia é a “imitação de homens inferiores”, enquanto a tragédia, mesmo quando mostra a queda e a conspurcação, procura realçar a redenção possível, a elevação necessária. Reduzir, entretanto, a comicidade a essa função complementar é ainda muito pouco.

Partir, por outro lado, da oposição entre cômico e sério, ou entre cômico e não-cômico, também é empobrecer a reflexão, especialmente se lembrarmos que essa oposição atende a uma espécie de “ideologia da seriedade”, que nada tem de ingênua, pois com ela o riso é relegado à inconseqüência, à irrelevância; dessa maneira, devemos “rir e esquecer”, porque essa “ideologia” identifica seriedade e saber e desqualifica o cômico “para melhor recalcar o poder corrosivo e libertador que a comicidade pode carregar”. Seria preciso, portanto, um olhar que considerasse o universo do riso também como “forma específica de conhecimento do social e, ainda mais, como forma renegada e estigmatizada de leitura crítica da opressão”; para percorrer esse caminho, entretanto, é necessário recusar a “antinomia rir/pensar” (Neves, 1974: 36).

Opção das mais adequadas ao enfrentamento desse campo tão profícuo quanto fluido é estudá-lo, “antes de mais nada, por si e enquanto tal” (Propp, 1992: 18), isto é, partindo de sua própria natureza, de suas especificidades. Trata-se de universo bastante complexo e que exige observação atenta para a identificação de suas distintas gradações. Há uma comicidade, por exemplo, que se apoia nas ações das personagens,

nos movimentos, provocando o riso pelos encontros, trombadas, recorrendo eventualmente à obscenidade, à escatologia, ao palavreado chulo: é o que antes se chamava cômico “baixo”, muito presente na farsa, na pantomima, nas graças do palhaço de circo, nas artes do bufão. Todavia, essa oposição entre “cômico fino” e “cômico baixo” (Kirchmann, apud Propp, 1992: 21) também é insatisfatória, pois no menosprezado terreno desse “cômico baixo” ou “vulgar”, enquadra-se parcela expressiva dos nossos clássicos: Aristófanes, Molière, Shakespeare, Gógol etc (idibid., p. 22). Na verdade, por trás dessa oposição entre uma comicidade “fina” e uma comicidade “baixa”, há um tipo de discriminação, “uma diferenciação social”, isto é, o desprezo reservado a “qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso” (p. 23).

Por outro lado, há também um tipo de comicidade sutil, indireta, em que se recorre mais à sugestão que à explicitação, explorando um riso de cumplicidade ou solidariedade, em que o narrador freqüentemente se inclui como objeto da crítica. É o campo do humor, em que transitamos entre o riso de exclusão e o de acolhida e em cuja comicidade filtra-se freqüentemente a nota trágica. É espaço privilegiado para a ironia e a alusão; de forma diferente da comédia, que se vale da “constatação dos contrastes”, o humor explora o “sentimento dos contrastes” (Pirandello, 1996), daí possivelmente o efeito de complacência que provoca. Os textos de Machado de Assis exemplificam bem essa vertente do universo cômico, em que a suave dissimulação se sobrepõe ao deboche, sem, entretanto, encobrir a estileta da crítica. É característico do humor provocar a reflexão, exigindo um leitor mais sofisticado, capacitado a pensar nos porquês das infrações às normas que geram a comicidade.

Este artigo reúne leituras que exploram a constituição do humor em textos de literatura brasileira, de diferentes autores.

1. Humor e malandragem em “A voltado marido pródigo”

O texto “A volta do marido pródigo”, uma paródia da “parábola do filho pródigo”, apresenta traços de humor, presentes, principalmente, na maneira pela qual a personagem protagonista é caracterizada como malandro folclórico. Essa questão, tratada com detalhes mais à frente, também é amparada na concepção de mundo às avessas presente na narrativa.

O que se percebe é que, no conto, não existe julgamento moral a respeito de nenhuma das atitudes de Lalino, que poderiam, segundo o senso comum, ser consideradas “más”. Também, as personagens do texto ditas respeitáveis são descritas como “não tão respeitáveis assim”. No entanto, em qualquer caso, a leveza e a ironia com que tais situações de desregramento moral são apresentadas amenizam a seriedade que o tratamento desses assuntos poderia assumir.

Na releitura de Guimarães Rosa, portanto, há uma visão bem diferente daquela encontrada no ensinamento moral que a parábola pretendeu passar. No conto, o que importa é retratar a personagem do malandro, do típico brasileiro que, para tudo, dá um “jeitinho”. Para isso, as lendas inseridas na narrativa são de suma importância. Assim além da relação *intertextual* que o conto mantém com a parábola, existem outras situações em que se observa a *intertextualidade* e que dizem respeito a esse encaixe de

lendas, que podem ser consideradas aquilo que Dällenbach (1979: 54) denomina *mise en abyme*, ou *resumo intratextual*.

A primeira situação em que se tem engastado um texto de origem popular dentro da narrativa é quando Lalino vai para o Rio de Janeiro viver suas aventuras. Trata-se da história da rãzinha catacega. Além dessa, há ainda a “lenda do sapo e do cágado”, que, assim como a anterior, também reflete a narrativa em questão. Ela é apresentada no momento em que Lalino chega ao arraial, de volta do Rio de Janeiro, e ainda não sabe que caminho tomará sua vida. Ainda, no final do conto, há mais uma ocorrência, quando o sapo velho, rei de todos os sapos, pergunta quem ficará com seus filhos e sua esposa.

As três lendas relacionam-se à lição aprendida por Lalino e que pode ser extraída do conto: ao vender Ritinha, na parte inicial da narrativa, o protagonista abre mão do que lhe é mais caro, mas que ele ainda não é, naquele momento, capaz de perceber. Após ter passado por tudo o que passa, o Lalino do final não é mais a rã catacega da primeira história, que se engana no que decide fazer e apressa-se a reparar o erro, nem tampouco o sapo da segunda lenda, que se utiliza de todos os seus atributos de astúcia e malandragem para recuperar o que havia perdido, mas sim, o sapo-rei de todos os sapos, que aprende a dar importância às coisas que realmente devem ter importância atribuída. É um sapo sábio que tem plena consciência de que deve cuidar de seu tesouro mais precioso, pois, do contrário, corre o risco de entregá-lo, mais uma vez, de mãos beijadas, a quem estiver cobiçando.

O cunho popular das lendas insere Lalino no universo folclórico, tornando mais fácil caracterizá-lo como o típico malandro, personagem caricatural tão querido a vários escritores brasileiros e, certamente, a Guimarães Rosa.

2. Um coronel entre o riso e a ruína

A delgada zona limítrofe que se coloca entre o cômico e o trágico — se é que de fato esse limite pode ser estabelecido com clareza — esboça-se no romance *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, nos contornos da fala enfiada de Ponciano de Azere do Futado, coronel que narra sua saga pessoal, costurando à sua narração os fios de narrativas orais típicas do folclore brasileiro. Publicada pela primeira vez em 1964, a trajetória do personagem narrador é marcada pelo contraste que se estabelece entre os espaços por ele habitados ao longo de sua vida: de um lado, a cidade de Campos dos Goitacazes, ambiente definido pelos esquadros da urbanização crescente e pela efervescência das atividades comerciais que impulsionavam o desenvolvimento econômico dos grandes centros; de outro, o Sobradinho, símbolo e templo de uma estrutura agrária cuja decadência chega às últimas conseqüências com o enfraquecimento do poder local e o esfacelamento de uma política econômica ultrapassada que se invalidou juntamente com a ruína do sistema coronelista.

Transitando entre essas duas esferas, Ponciano tenta manter, por meio de um discurso matreiro e exagerado, uma imagem de imponência que contrasta com a sua ruína pessoal, inevitável na medida em que se manifesta como conseqüência de uma inadequação do velho coronel aos novos contornos da sociedade que o envolve. Nessa relação, o princípio da trajetória de decadência do personagem revela a já aludida tenuidade do fio que promove a separação entre o cômico e o trágico, promovendo a

fusão do efeito risível decorrente das manobras retóricas do coronel a certo compadecimento por sua condição, identificação que tem suas origens na reflexão impulsionada pelos movimentos do próprio protagonista. Assim, na medida em que a enxurrada de perdas toma maior força e leva Ponciano em suas águas, o leitor mergulha na atônica de declínio que passa a envolver o protagonista e não é capaz de se livrar dela com o mesmo riso que outrora surgia da desmistificação dos exageros do discurso enviesado do Coronel: "nesse movimento eu já não me sinto superior e distante em relação à personagem animalésca que age contra as boas regras, mas começo a identificar-me com ela, sofo seu drama e minha risada se transforma num sorriso" (Eco, 1984: 351).

Riso encharcado por lágrimas, o humor toma conta das páginas de José Cândido de Carvalho e desenha, com seu rastro de crítica e sutileza, o ataque à sustentação da sociedade agrária cuja decadência cresce vertiginosamente a partir da segunda metade do século XX. A crise do açúcar derruba os negócios do Coronel Ponciano, que não ouviu os conselhos do amigo João Fonseca e manteve no mercado suas especulações, comprando a safra inteira de um produtor como intuito de recompor os prejuízos ocasionados no Sobradinho pela força das chuvas.

A aparente indiferença de Ponciano em relação ao escoamento de sua fortuna e ao declínio de sua imagem acentua o tom de humor de que se reveste a narração, principalmente quando se leva em consideração que, na fase em que vivia no Sobradinho, as mentiras serviam ao propósito de criar uma imagem imponente que proporcionasse respeito e admiração por parte de seus criados e, no momento do declínio, o coronel não apenas mentia para lutar contra a rejeição da sociedade, como também criava um universo imaginário que o livrava da decadência, fugindo de sua própria derrota.

Sem dinheiro, depois de vender o escritório, a casa de Mata-Cavalos e a Casa da Rua da Jaca, diluído o respeito dos habitantes da cidade por sua imagem, o coronel Ponciano parte de volta ao Sobradinho curvado pelo peso dos impostos, levando apenas uma gaiola com um sabiá-laranjeira, herança deixada pelo amigo João Fonseca. O retorno do protagonista ao espaço rural revela não apenas sua inadequação ao pólo urbano, mas também o esmagamento da esfera agrária e da influência outrora exercida pelos "coronéis" nos caminhos tomados pela política local:

Ponciano agencia a agonia de um mundo, mas não é só isto: sobrevivendo ao colapso da sociedade agrária, não consegue encaixar-se na sociedade que a substituiu, de onde o seu quietismo — eis por que vive cervantidamente a experiência de caballero como loco. (Oliveira, 1978: 86.)

Enroscado nos liames da narrativa, o humor surge como recurso revelador dessa agonia, desnudando a inadequação do homem às velozes transformações do século XX: "embora o humorismo tenha existido desde a Antiguidade, é a natureza dividida do homem moderno a que melhor o caracteriza" (Bernardini, 1996: 9). Entre o riso e a ruína, no romance de José Cândido de Carvalho, é a convivência entre dois mundos antagônicos que marca a cisão do personagem, dividido entre os espaços rural e

urbano depois que o primeiro tornou-se pequeno e a sobrevivência no segundo mostrou-se impraticável.

3. Meio riso, quase siso: uma leitura do humor em um conto de Moacyr Scliar

De que forma a tragicidade pode-se unir à comicidade, opostos e paradoxais que são os sentimentos causados por essas expressões? Como pode o leitor de uma obra literária sentir, pela leitura da mesma, sentimentos tão opostos? O desenvolvimento da presente leitura acerca do conto de Moacyr Scliar “A orelha de Van Gogh” observará que a união desses conceitos tidos como paradoxais, faz com que um tipo especial de riso acometa o leitor: um riso pouco à vontade, um “meio riso, quase siso”.

As reflexões de Pirandello (1996) podem nos ajudar a ler o conto escolhido, uma vez que sublinham a questão da *simultaneidade* na construção do humor. O dramaturgo chama a atenção para o fato de que o humor depende da *convivência* entre o desdém e a comiseração causados pela constatação do defeito, ou seja, da simultaneidade com que tais sentimentos opostos surgem.

De que maneira o escritor de uma obra literária constrói tais ocasiões em que surge essa simultaneidade de sentimentos, de que acima se falou? Quais recursos ele utiliza para que a sua história quase séria torne-se quase cômica (ou vice-versa), para que no lugar de lágrimas – ou gargalhadas – suja o sorriso?

Se for lícita a primeira das teses de Ricardo Piglia sobre o conto – “um conto sempre conta duas histórias” (1994) – temos, em “A orelha de Van Gogh”, a seguinte superposição: história 1 – um filho testemunha a estranhíssima idéia de seu pai de falsificar uma orelha a fim de escapar de uma dívida; história 2 – um filho adentra o universo adulto, ao constatar que, diante de uma grave situação, seu pai reage de forma parva. A “história secreta” (Piglia, 1994) do fim da infância do garoto, que coincide com a sua decepção diante da atitude de seu pai, é velada pela história que é narrada em primeiro plano: a história da orelha de Van Gogh.

O pai, diante de dívidas que colocavam em risco o seu negócio, um armazém, decide tentar seduzir o seu credor – um grande admirador de Van Gogh – com uma orelha conservada em formol, conseguida no necrotério da cidade, mas que, para todos os efeitos, seria a orelha do pintor. O empreendimento fracassa.

Ao leitor, tal história é narrada pelo filho, “cúmplice e confidente” (Scliar, 2000: 34) daquele pai astuto. O ponto de vista escolhido por Scliar, “eu como testemunha” (Friedman, 2002: 174), parece conduzir o leitor para dentro da história, fazendo com que ele veja o pai com o mesmo olhar que o filho o vê: olhar atônito, contido, respeitoso. Tal como o filho, o leitor também duvida do sucesso dos planos do pai; tal como o filho, o leitor acompanha o desenrolar dos planos com perplexa curiosidade; tal como o filho, o leitor presencia que de antemão já previa o fracasso.

Olhares de filho e de leitor coincidem apesar da idéia absurda tida pelo pai, nem um, nem outro o julgam com crueldade. O filho, por motivos óbvios: o pai é o herói do garoto e quando o deixa de ser, ele se torna adulto; o leitor, porque é conduzido por esse ponto de vista que descreve o pai de acordo com as palavras, percepções e sentimentos desse filho que é personagem e narrador do conto.

A comichade perpassa o conto e é construída por esse olhar perplexo do filho diante da idéia do pai de falsificar uma orelha para ludibriar o credor. Há, contudo, um obstáculo que se coloca à comichade e que impede que o leitor ria à vontade daquela figura patética do pai: o ponto de vista adotado para conduzir a narrativa. Como a história é vivenciada por ninguém menos que um garoto de doze anos que, de repente, descobre o seu pai como uma figura patética, o leitor encontra uma certa dificuldade em rir abertamente. A repentina compreensão, por parte do leitor, de que aquele garoto está, naquele momento, sendo arrancado do universo infantil, em que os pais são sempre heróis, e lançado no universo adulto, em que os pais podem ser ineptos, faz com que ele se coloque no lugar do garoto e sinta que, menos do que uma história cômica de orelhas em conserva, está diante de uma história de decepção de um filho em relação ao seu pai.

É interessante notar que essa segunda história, cifrada, só é vista e, ainda assim, entrevista pelo leitor, no final do conto. É também no final do conto que se percebe que a história da orelha é contada *a posteriori*, como se o personagem-narrador, já adulto, tentasse, por meio dela, reconstituir o marco zero de sua vida adulta. A história da decepção, por outro lado, é contada simultaneamente à nomeação do sentimento por esse garoto, agora já adulto. O garoto de doze anos, que vivenciou o fracasso do seu pai, sentiu-se perplexo; o adulto que narra esse fracasso percebe que a perplexidade era, na verdade, uma decepção que o faria adulto.

O humor é construído, no conto, pela co-presença de duas histórias que provocam, simultaneamente, dois sentimentos opostos. Uma delas, narrada explicitamente, por um garoto de doze anos, perplexo com a atitude de seu pai. A outra, secreta, não-contada, aludida, subentendida (Piglia, 1994), história da nomeação de um sentimento que já fora sentido, mas não entendido, narrada por um garoto-já-adulto. Da primeira, o leitor ri; por causa da segunda, se entristeceria. O leitor acompanha o desenrolar de ambas as histórias, e como ambas desenvolvem-se simultaneamente e os sentimentos de prazer e desprazer, por elas causados, também surgem simultaneamente, eles sorri.

4. O riso exasperado de *A cabeça*, o novo livro de Luiz Vilela

O ficcionista mineiro Luiz Vilela também tem no riso uma das vertentes mais expressivas de sua obra. Assim que saiu sua coletânea de contos *A cabeça*, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (Cunha, 2002), ele afirmou: “Minha visão é irônica, diria até tragicômica. Não é só a ironia, outras formas de humor, estas gradações do riso aparecem em todo o livro, como também em outros trabalhos”. Nos contos das cinco primeiras coletâneas de Vilela, publicadas entre 1967 e 1979, estão presentes diversos recursos do riso literário. Num rápido olhar, percebemos a utilização de rebaixamento, de caricaturas, de exageros, de deformações, de ironias, de chistes, de humor, de comédia, do grotesco, de animalização, da piada, da sátira, do retalhamento do corpo, do exagero, de guia satírico, de paródias, de pastiche — todo esse aparato faz questionamentos morais, religiosos, éticos, sob o olhar cético, mas compassivo, do autor.

Em *A cabeça*, por seu lado, diversos contos — senão todos — trazem marcas do riso literário. Chistes, piadas, certo tom de comédia, caricaturas, o grotesco, a sátira, enfim, o riso literário não só é uma das características marcantes do volume como se apresenta em gradações e nuances as mais diversas. Marcante, também, a forma com que, através do diálogo, Vilela promove, no linguajar comum dos personagens, a discussão de temas normalmente considerados transcendentais. Assim, satiriza o homem em seu egoísmo, em sua luta pelo poder, em sua vida, entre aspas, “mística”. Nesse livro, a voltagem erótica incorpora elementos ausentes na obra anterior de Vilela. A caricatura, presente, antes, na contística de Vilela, em contos como “Velório”, de *Tremor de terra* (1967), surge da narração; agora, surge da ação: o personagem se mostra por seus atos e, principalmente, pelas palavras, pelo diálogo que se desdobra à frente do leitor — daí, inclusive, o tom de comédia de muitos contos de *A cabeça*. O narrador em primeira pessoa de *A cabeça* se constitui como observador e tem a leveza do narrador das comédias ligeiras. Ele se distancia dos narradores ferinos das sátiras. Na aparente inversão dos papéis do narrador, saindo aquele normalmente mais propício à crítica e sobressaindo o observador com um ar de aparente neutralidade, a crítica sobreleva-se e a sátira aos pecados humanos ganha furiosa intensidade. A exasperação advinda dos tempos que correm, de que Vilela fala na entrevista que citamos, produz agora um humor sem a distensão, sem a ironia, por exemplo, do romance *Graça*, de 1989.

Existem temas recorrentes entre os primeiros contos de Vilela e os contos mais recentes. O amor, o sexo, a velhice e a loucura são alguns desses temas. Eles têm, por pano de fundo, o humanismo do autor. O espaço da narrativa pode ir de um bar ao aeroporto, da alcova ao alpendre, da redação de um jornal em uma grande cidade a uma casa perdida no sertão, mas não é somente o meio que faz o homem. A estratégia narrativa do diálogo permite a Vilela discutir de literatura a acidentes aéreos, fazer de tiradas filosóficas as gozações “cabeludas”, permite, enfim, ir num átimo do chulo ao lírico, do grotesco à ternura, do sério ao cômico. Dessa forma, chistes, piadas, caricaturas, trocadilhos, metalinguagem e paródias, todas essas formas de manifestação do riso literário constituem, em Luiz Vilela, um quadro sarcástico da sociedade brasileira e do homem contemporâneo. Trata-se do “espelho implacável” entrevisto por Wilson Martins (2000). É crítica impiedosa e abrangente tornada sátira, e é essa uma das formas definidoras da presença do riso na literatura de Luiz Vilela.

Temos um exemplo no conto “Rua da amargura”. Nele, um Pai extingue sem forças e sem consciência sobre o seu leito de morte (ecos de Nietzsche em Vilela?), figurativizando a visão de Deus morto, do Deus que não existe para socorrer aos seus, do Deus ausente das opções que os personagens devem tomar diante das vicissitudes da vida. Mas é, também, crítica à estrutura social que produz indivíduos deserdados da possibilidade de auto-subsistência; é julgamento da sociedade que fermenta homens desprovidos de sentimentos humanitários; é condenação destes seres incapazes de discernimento ético. Além disso, e justamente por isso, termina por ser violento libelo contra a humanidade.

Evidentemente, as considerações acima têm por fulcro uma concordância latente com a afirmação de Leyla Perone-Moisés (1990: 97) de que hoje a literatura é concebida como “utopia crítica”. A utopia que o riso constrói tem, em Vilela, muitas

gradações. Seja a face dos contos iniciais, nos anos 60, onde o riso refletia disputas infantis ou voltava-se para as instituições religiosas; seja a face da caricatura de pessoas como o professor guloso ou a esposa desgrenhada dos anos 70; seja o humor irônico, gozador, do romance *Graça*, seja a exasperação dos contos de *A cabeça*. É riso dilacerado e lancinante que se abre e suaviza na ironia e no compassivo.

Aliás, o riso que é sátira, mas que redime o humano pelo *humour* e pelo cômico, foi um dos caminhos trilhados, na segunda metade do século XX, por muitos autores brasileiros. Podemos constatar isso através da análise, que aqui encerramos, de algumas narrativas de Guimarães Rosa, José Cândido de Carvalho, Moacyr Scliar e Luiz Vilela.

RESUMO: Este artigo apresenta leituras do humor na moderna literatura brasileira, abordando contos de Moacyr Scliar e Luiz Vilela, “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa e *O coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho. As leituras exploram elementos formais, estruturais, estilísticos e temáticos do humor literário.

PALAVRAS-CHAVE: humor; riso; literatura brasileira; modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores).
- BERNARDINI, A. F. Introdução. In: PIRANDELLO, L. *O humorismo*. São Paulo: Contexto, 1996, p. 9-15.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CARVALHO, J. C. de. *O coronel e o lobisomem*. 17ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- CUNHA, A. “Autor mineiro rompe silêncio de oito anos e lança contos provocadores”. Belo Horizonte: *Hoje em dia*, entrevista, caderno Cultura, 4 jul. 2002, p. 7.
- DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: _____ et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76. (Tradução de Poétique).
- ECO, U. O cômico e a regra. In: _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 343-352.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maí. 2002.
- MARTINS, W. Música de câmara. In: VILELA, L. *Os melhores contos de Luiz Vilela*. (Antologia) 3ª ed., São Paulo: Global, 2000.
- MINAES, I. P. A linguagem malandra em Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, São Paulo, nº 25, p. 25-34, 1985.
- NEVES, L. F. B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, v. 68, 1974.
- OLIVEIRA, F. de. José Cândido de Carvalho. In: _____. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel/Mec, 1978, p. 83-86.

- PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivãzinha*. São Paulo: Ciadas letras, 1990.
- PIGLIA, R. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIRANDELLO, L. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- SCLIAR, M. *A orelha de Van Gogh*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- VILELA, L. *A cabeça*. (Contos. 2ª ed., 2002.) São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Graça*. (Romance.) São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- _____. *Tremor de terra*. (Contos, 1967; 7ª ed., Ática, 1980.) 4ª ed., São Paulo: Ática, 1977.