

Este artigo busca fazer uma análise das formas das narrativas *Em liberdade* (1981) e *Stella Manhattan* ([1985]2017) de modo a se evidenciar a proposta de Silviano Santiago em aproximar a arte da *vida comum* em uma época de regimes autoritários.

Um primeiro gesto em comum que se pode observar nos romances *Em liberdade* e *Stella Manhattan* é a escolha pelas pequenas histórias no lugar das grandes histórias. Leonor Arfuch em *O espaço biográfico* (2001, p. 16) afirma que, com a redemocratização da Argentina, houve uma desconfiança nos grandes relatos, que então passaram a ser vistos como utopias; e, uma resposta a essa desconfiança seria o interesse aos assuntos da intimidade e os pequenos relatos, pois esses mostrariam singularidade e *diferença*, alimentando uma *compulsão pelo real*. Essa contribuição é interessante, pois, mostra o apelo que as histórias íntimas ou do cidadão comum passam a ter, pois além de ser um indício da *vontade de verdade*, possivelmente tais histórias são capazes de sensibilizar de uma outra forma quem as recebe.

Nesse sentido, os dois romances escolhidos são micronarrativas – não contam a história de grandes homens, mas contam três meses na vida de um escritor que saiu da prisão e dois dias na vida de uma pessoa parte da comunidade LGBTQIA+ que foi enviada para os EUA por rejeição dos seus pais militares. As duas narrativas se passam em diferentes ditaduras; entretanto, não são histórias que constituem a História, antes são narrativas de pessoas que ficaram à margem, que não compõem oficialmente a luta entre os ditadores militares e a resistência organizada. Sendo assim, são de certa forma histórias de pessoas comuns – pessoas que não foram protagonistas na luta política pelo fim da ditadura, que não carregam grandes feitos ou grandes histórias, mas que vivem apenas a vida simples e corriqueira, com seus eventos triviais.

No romance *Em liberdade*, não vemos Graciliano Ramos equiparar-se ao que seria um dos grandes nomes da resistência, como foi Carlos Marighella; Ramos tampouco é uma das fatais vítimas de um regime autoritário, como Cláudio Manuel da Costa ou Herzog, que são mencionados no livro, mas um escritor que foi preso por uma decisão tão autoritária quanto arbitrária. A leitura do romance de Santiago parece dar a

¹ Doutoranda do Programa de pós-graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob orientação da Prof. Dra. Diana Klinger.

entender que a escolha Graciliano Ramos como personagem principal mostra uma falta de interesse por um relato grandiloquente ou por um grande herói.

Para Sússekkind em *Literatura e vida literária* (1985, p.53), essa escolha foi em grande parte uma tentativa de Santiago de frustrar os leitores, “trabalhar sua decepção”. Leitores esses que, além de estarem acostumados a ficar em uma posição passiva como plateia, esperavam mais cenas dramáticas e de violência devido ao tema da ditadura. É um livro que “descartara a ‘estética do suplício’, passa uma rasteira no verismo do público e se enuncia como pura ficção” (idem, p.53-4).

Já Mario Cámara assinala que Santiago quer “imaginar um novo discurso político que prescindia de todo relato derrotista sustentado na figura do mártir” (Cámara 2015, p.42, trad. minha). O personagem Graciliano Ramos, apesar de toda violência que sofreu, conseguiu sair do cárcere em vida e seguiu adiante com ela, sem fazer da dor e da violência no cárcere um motivo para se "agigantar", como querem os amigos. O personagem diz:

Receio, e chego a temer nos piores momentos, é que queiram - no fundo - reduzir-me à condição de eterno enjaulado, de vítima para todo o sempre (...) Toda e qualquer luta política que se repousa sobre a prisão e o *ressentimento* conduz a nada, no máximo a uma ideologia de *crucificados* e mártires, que terminam por serem os fracassados heróis da causa. (Santiago 1981, p. 59)

Assim, enquanto os amigos jogam para Ramos os valores de uma *moral dos ressentidos*, segundo a qual G. Ramos deveria vestir as roupas de vítima e passar seus dias de liberdade *respondendo* às injustiças da ditadura, lutando contra o regime de Vargas, e se sacrificar por uma luta dita maior, que seria a luta contra o autoritarismo; a morte e o sacrifício para o personagem seria o fracasso. Assim, o personagem abandona essa martirizarão que parece uma estrutura religiosa e assume uma outra posição; ele escolhe seguir em vida, para escrever, pensar e afirmar sua liberdade, dentro das suas possibilidades. Ao falar da "moral dos ressentidos" e outros termos ligados ao ressentimento, estou me referindo à *Genealogia da moral* (2009) de F. Nietzsche, livro no qual o filósofo aborda o crescimento de uma moral ressentida na sociedade a partir da ascensão da modernidade e previamente da ideologia cristã: esta coloca os sofredores (representados principalmente pela figura de Cristo) como os "bons", pois são pessoas aceitam renunciar a própria vida por algo "maior" (a renúncia de Cristo pela Humanidade), ainda que essa renúncia resulte no próprio sacrifício, na própria morte; assim, nessa moral "a fraqueza é mentirosamente transformada em mérito" (2009, p.34).

A escolha fazer um diário íntimo de Graciliano, além de ser um afastamento das grandes histórias e, por conseguinte, da história de um mártir, também parece ter relação com sua proposta por uma literatura mais próxima da vida comum, pois, quando fala da repressão da década de 70, Santiago se apoia num comentário de Graciliano Ramos (aqui ele se referirá ao autor mesmo), no qual o alagoano diz que os amigos escritores deles ganhariam com a experiência do cárcere:

A estética, teoria da arte, para o escritor Graciliano não estava desvinculada da teoria da vida, e para falar do ponto de vista do oprimido em nossa sociedade era preciso que o escritor incorporasse a vivência dele à sua. (1982, p. 51)

Assim, por bem ou por mal, a experiência do cárcere levou Ramos a estar em uma outra posição, a posição do Outro, a do oprimido, e isso, de certa forma, o fez exercitar a alteridade. Graciliano esteve no lugar onde os dissidentes são colocados arbitrariamente, e sofreu de maneira similar todo tipo de arbitrariedades. Esse lugar, o cárcere, não é conhecido pelas elites, que por sua vez está distante das experiências, das leis e das regras sociais que oprimem a vida concreta da classe trabalhadora e popular.

Além da escolha de uma narrativa menor sobre a ditadura de Vargas, há alguns elementos pré-textuais e paratextuais que parecem estar ali como uma forma de intervenção na própria realidade da vida comum. Nas “Notas do Editor” e as “Notas do Autor” (que fazem parte de um paratexto ambíguo) apontam para uma ambivalência entre ficção e realidade. O paratexto, que geralmente traz informações factuais, é desvirtuado da sua finalidade pragmática, e deixa de ser um texto que acompanha e norteia o leitor, passando a integrar o plano ficcional da narrativa. Nele, Santiago diz que recebeu de um amigo, que por sua vez recebeu de outro amigo, o manuscrito do diário íntimo de Graciliano Ramos, que estaria em sigilo e guardado até agora. A questão do paratexto ficcional se confirma quando se observa a divisão feita no sumário, na qual o paratexto aparece com o subtítulo de “ficção de Silviano Santiago” enquanto que a narrativa em si aparece sob o nome de “diário íntimo de Graciliano Ramos”. Essa divisão, com os subtítulos e o paratexto, ao invés de manter a estabilidade dos regimes, serve para desestabilizar a leitura desde o início, embaralhando o que se supõe ser do regime da ficcional e do domínio da referencialidade. O embaralhamento – ou metalepse – é mantido ao longo da narrativa, uma vez que em meio aos capítulos datados surge um sem data, no qual o suposto Editor ou o Autor fazem um parêntese para dizer que “Graciliano intercalou aqui uma folha. Encontra-se manuscrita.” (idem, p.91)

Assim, entender se o diário é legítimo ou não, na época em que foi lançado, se é ficção ou se faz parte de outro regime importa menos do que o entender como uma forma de intervenção na realidade da época. Esse entendimento do livro como uma intervenção na realidade pode dialogar com a proposição de Josefina Ludmer no artigo “Literatura pós-autônomas”(2009), no qual ela pensa as *escrituras* de hoje como o marco do fim do ciclo da autonomia. Esse termo, escrituras, se refere a um tipo de escrita no presente que pode englobar diferentes práticas discursivas, gêneros textuais e mobilizar outros campos do saber que não o campo da literatura. Com o fim da autonomia, para Ludmer, não importa tanto as metáforas, o valor literário estético, mas sim a forma de leitura

Não se pode lê-las [tais obras] como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou do autor, ou da escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, sem metáfora, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade (2007, p.10)

Assim, o que interessaria nesse tipo de obra seria a *fabricação do presente*, nas palavras de Ludmer, ou, nas minhas palavras, a *intervenção* na realidade que tais obras realizam. Essa realidade não é necessariamente ou somente histórica e referencial, mas construída discursivamente. Assim, ao entender *Em liberdade* como uma *intervenção*, passa-se a história oficial a limpo, sem o engrandecimento dos grandes mártires, dos grandes feitos, mas também “desativa a farsa do suicídio posta em circulação pelos militares, Herzog e também Claudio Manuel da Costa, emergem do relato como vítimas de um jogo de forças que lhes foi adverso” (Cámara, 2015, p.46).

Formas vivas e transgressoras: Stella Manhattan

A figura do oprimido pode remeter também a escolha da personagem Stella, que além de travesti, é negra e também é uma latina que reside fora do país a mando dos pais militares, que não querem que ela assuma sua verdadeira identidade de gênero. Apesar disso, o enredo se inicia de forma alegre e descontraído, com Eduardo/Stella cantando marchinhas de carnaval enquanto pensa no amante, Rickie, com quem dormiu na noite passada e não a retorna no telefone e enquanto limpa a casa.

Essa alegria e descontração presente da narrativa contrasta com o tom da narrativa de *Em liberdade*, que parece mais *pesado* e indignado. Os personagens são bastante destintos também: no primeiro, o escritor busca por meio do pensamento e da escrita formular o que aconteceu com ele na prisão e o que ocorre fora dela, que também não o

agradam; ele vê nos amigos as pitadas do conservadorismo e do autoritarismo, como também uma perversidade ao insistirem em se aproveitar dele politicamente; no segundo, Stella/Eduardo faz parte de uma classe média alienada, que não busca saber dos EUA o que se passa durante o regime militar no Brasil; é uma personagem que está entregue à paixão por Rickie.

Stella Manhattan funciona como a obra *Bichos* de Lygia Clark, a quem o livro é dedicado na edição nova da Companhia das Letras (Santiago, 2017), inclusive com um texto adicional em que comenta a importância dessa artista plástica para a composição do romance. Na série, as formas geométricas se unem através de dobradiças que permitem que o objeto, quando manipulado pelo receptor, assuma diferentes formas. No diário da década de 1960, Clark explica

O “bicho” tem um circuito próprio e definido de movimentos que reagem aos estímulos do sujeito. Ele não é composto de formas isoladas estáticas que possam ser manipuladas a vontade e indefinidamente, como num jogo: ao contrário, suas partes são funcionalmente relacionadas entre si como as de um organismo verdadeiro; e o movimento dessas partes é interdependente.²

Assim, há os movimentos que a pessoa, ao entrar em contato com o objeto, pode fazê-lo fazer, mas todos esses movimentos são previstos dentro da possibilidade que esse bicho tem de se movimentar. Se ele funciona como um organismo, a interação pessoa-bicho/receptor-objeto é entre dois organismos que se movem um de acordo com as possibilidades do outro. Assim, *Bichos* não funciona livremente com possibilidades infinitas; as possibilidades são limitadas, segundo Clark. E é a partir dessa limitação que há algum tipo de liberdade na interação e no sentido que se forma, algo próximo do que Santiago entende como *forma-prisão*.

Em *Stella Manhattan*, o/a narrador/personagem assume essa forma dobradiça. Quem narra a história, apesar de usar a terceira pessoa, também tem uma identificação com a personagem Eduardo/Stella, pois muitas vezes, ao usar o discurso indireto livre, há uma sobreposição de vozes em que não se sabe quem está falando – se é Eduardo, se é Stella, se é o narrador.

O narrador, logo no segundo capítulo interrompe o fluxo das ações do enredo, em um capítulo chamado “Começo: o narrador”, no qual o narrador *se dobra* na figura do autor, que revela o processo de escrita do livro *Stella Manhattan*. Nesse capítulo vemos intercalar-se a narração da cena da escrita – “Estou de pé, por detrás da cadeira em que

² Ver no site Portal Lygia Clark: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61798/1960-os-bichos-diario-4> . Visto no dia 7 de setembro de 2023.

você está sentado escrevendo, e leio o bloco – por sobre os seus ombros – sobre essas anotações sobre o leite derramado”(p.77) – e um discurso ensaístico sobre a arte que aparece entre essas narrações. O leitor tem, assim, uma visão dupla: vê o autor escrevendo e vê o texto ensaístico que ele escreve na interrupção da escrita do texto ficcional. Essa visão dupla pode demonstrar essa outra *dobra da obra*, agora entre narrador e autor.³

Outra dobra ocorre em relação ao personagem principal, Eduardo, que se desdobra em outra persona, Stella, um personagem queer/trans. A personagem para alguns é Eduardo, para outros é Stella, também podendo ser Eduardo e Stella ao mesmo tempo – como é para Paco, o amigo porto-riquenho. Santiago diz no “Prefácio” da nova edição da de Stella: “a identidade de gênero não é fixa nem imutável. É nômade.”

Eduardo/Stella por ter a identidade de gênero e a sexualidade não normativas também se encontra em uma situação de não-pertencimento no mundo. Denilson Lopes, no ensaio “Em busca de um lugar no mundo” (2015), pensa a figura do cosmopolita e sua dificuldade de inserção no mundo. Ele não entende o cosmopolita como alguém que não pertence a lugar nenhum, nem como alguém que pertence a todos os lugares; antes, o cosmopolita pode ser “uma espécie de reação tanto aos excessos do provincianismo local, regional e nacional, *quanto a uma experiência de desterramento, de desenraizamento, de ser estrangeiro onde quer que esteja*”(Lopes, 2015, p.59, grifo meu)

Eduardo/Stella parece estar nessa situação de desterramento. Primeiro, em uma época em que o nacionalismo repressivo da ditadura brasileira, que seleciona ideologicamente quem são os brasileiros que *pertencem* ao país e quem deveria “deixá-lo”⁴, instaura um discurso de “nós contra eles”, em que o nós são os homens de família e seus membros, conservadores e alinhados ao governo, e o eles, qualquer pessoa que destoe de uma ideologia conservadora, cristã, de matriz heterossexual. Eduardo parece não pertencer a esse grupo que está no poder; como parece não pertencer ao Brasil da época e, por isso, seus pais o mandam para os EUA.

Nos EUA, Eduardo/Stella tenta criar vínculos afetivos com outros homens gays – Paco, Rickie, Marcelo e até mesmo Vianna –, buscando uma nova forma de pertencer

³ Como pretendemos demonstrar na nossa tese, essa estrutura lembra a *mise en abyme* no romance gideano.

⁴ Penso no slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”, que ocultava, sob a máscara do convite, o amor incondicional e o exílio obrigatório para os que o recusavam.

àquele mundo estrangeiro, que é o que D. Lopes (2015) chama de *cosmopolitismo afetivo*.

No entanto, com o clímax do enredo, vemos que nem esse vínculo pelo afeto o segura nesse terreno do pertencimento. Após Vianna pedir para Eduardo alugar um apartamento para o militar realizar suas fantasias sexuais e o local ser destruído, Eduardo começa a ser investigado pela polícia federal estadunidense, que pensa em terrorismo; concomitante a isso, Marcelo, tenta fazer com que Eduardo espie Vianna, deixando Eduardo no meio da disputa entre o militar e o membro da resistência. Depois de pedir ajuda a Vianna e ser negado, Eduardo pede para voltar ao Brasil e Vianna lhe diz que “nem casa você tem mais” (2017, p.234).

Eduardo/Stella que já havia sido rejeitado pelos pais antes, agora tem a comprovação de que sua família o deixou; a personagem se vê pela primeira vez na situação de abandono, sem um lugar no mundo. Como já não pode contar com sua família ou voltar para seu local de origem, Eduardo/Stella tenta se aproximar de Marcelo, mas descobre, ao ligar, que Marcelo passou a noite com Rickie. “Sem amarras, sem correntes, sem laços” (idem), Eduardo vai embora de seu apartamento, deixando a porta aberta, e é aí que mais uma última *dobra* aparece na narrativa: Um corpo semelhante ao de Eduardo é capturado, preso, torturado e encontrado “suicidado”. A única coisa que poderia o identificar além do corpo é a garrafa de uísque. Eduardo, oficialmente, constará como mais um desaparecido.

Mesmo sendo filhos de militares, mesmo não se envolvendo com a resistência e nem mesmo entendendo o que se passa no Brasil da década de 1970, ele ainda será tido como terrorista. Nesse Brasil de *Stella Manhattan*, qualquer dissidente é terrorista.

Um outro aspecto fundamental é a questão da temporalidade narrativa. Dividido em capítulos e subcapítulos bastante extensos, o tempo não é linear e a temporalidade amplia a duração: quando se observa atentamente as datas ante a progressão dos eventos narrados, observa-se que a narrativa, que parece durar muito mais do que os dois dias anunciados, 18 e 19 de outubro de 1969. Isto é, basta apenas dois dias para que Eduardo/Stella se envolva com duas forças opostas (seus dois amigos Vianna, que é militar, e Marcelo, que é da resistência) na época do governo Médici e sofra as consequências desses encontros. Do ponto de vista do tempo cronológico, bastaram dois dias para que surgisse a suspeição de que ele era um inimigo, um terrorista. Mas o tempo da duração, antes de apontar para o problema da presunção, demonstra o trabalho de Silviano Santiago em *amplificar* a duração, o que, por conseguinte, favorece a

intenção de narrar os fatos da vida cotidiana de Stella. O cotidiano, como se observa a partir da leitura de Sússekind (1985) sobre os poetas “marginais”, é o que proporciona uma sensação de familiaridade e similitude entre o escrito e o leitor, entre obra e vida.

Dessa forma, o cotidiano não pode ser tomado categoricamente como um lugar “apolítico” e desimportante, mas, da forma que propõe Denilson Lopes, como “um espaço de conciliação, possibilidade de encontro, habitado por um corpo que se dissolve na paisagem” (2007, p. 87). Isso implica em uma valorização do mundo e dos espaços, experiências e memórias comuns, nos quais a arte, ao resgatar o cotidiano, “possa ajudar a pensar essa inteireza, essa dimensão ativa diante do mundo”; tal dimensão não deve ser confundida com uma totalidade, mas, antes, como uma forma de habitar no e de pertencer ao mundo.

Assim, a temporalidade distendida em *Stella Manhattan*, que privilegia os eventos banais do cotidiano, deve ser tomada como uma opção estética e política que, por valorizar a experiência comum, faz o leitor se aproximar de Stella; essa temporalidade leva quem lê a estar em um espaço *íntimo* junto a Stella, compartilhando e habitando um *mundo comum*⁵, onde ela lava o banheiro enquanto canta canções alegres de carnaval. É um encontro entre as experiências do leitor e da personagem, do leitor e da obra, e, quiçá, do leitor e do autor.

O espaço da casa de Stella em Nova Iorque é, portanto, em um primeiro momento um lugar feliz, não opressivo, um lugar onde ela constrói outro circuito de afetos, como a amizade com Paco, seu vizinho e amigo, ou a paixão e os prazeres do corpo com Rickie, seu *one-night-stand*. No entanto, como estar no mundo é uma condição ambivalente, que possibilita encontros, nem sempre bons, vemos que estar no mundo para Stella também tem um outro lado, em que a vida se mostra precária.

Nesse sentido, Judith Butler, em *Quadros de guerra* (2018) pergunta-se qual são os mecanismos para compreender uma vida ou um conjunto de vidas como precárias? Isto é, quais os enquadramentos usamos para entender a vulnerabilidade física de um grupo minoritário e o desejo de algumas pessoas de atentar contra essas vidas. Para Butler,

o “ser” do corpo ao qual essa ontologia se refere é um ser que está sempre entregue a outros, a normas, a organizações sociais e políticas que se desenvolveram historicamente a fim de maximizar a precariedade para alguns e minimizar a precariedade para outros. (2018, p. 15)

⁵ Esse foi o tema da ABRALIC deste ano, 2023, evento no qual apresentei um esboço deste trabalho pela primeira vez.

Assim, dialogando com o que já se expôs, estar no mundo significa participar de certa organização social que tem, como se sabe, uma norma imposta sobre os corpos, norma a partir da qual se pode reconhecer uma pessoa como uma vida que importa ou não. Essa norma impõe certas práticas e gestos ao corpo, que pode acatá-las ou não; assim, se uma pessoa é designada sob o signo de *homem*, ela não pode assumir comportamentos e práticas ditas femininas, ou nem mesmo estar no mundo de forma ambivalente, como é o caso de Eduardo/Stella. Ao sair da norma, Stella perde o enquadramento que a reconhece como uma vida que importa e, dessa forma, está passível de se tornar uma vida cuja precariedade será maximizada.

Ao falar em enquadramento, Butler pensa em algo como moldura, que tem relação com o perceber, com o ver. A moldura implica em recortes de imagem/de percepção que, dependendo como é enquadrada, pode ter significados distintos: é uma forma de organizar e elaborar uma determinada ação ou vida para dar-lhes um sentido escolhido previamente:

A moldura tende a funcionar, mesmo de uma forma minimalista, como um embelezamento editorial da imagem, se não como um autocomentário (...). Uma determinada maneira de organizar e apresentar uma ação leva a uma conclusão interpretativa acerca da própria ação (2018, p.23)

A moldura que se faz de Stella começa a partir da sua sexualidade e de seu gênero ambíguo, que não se encaixa à norma, e faz dela um inimigo. Somado a isso, o fato de ela se envolver, ser amiga, de um membro da resistência torna a sua moldura ainda mais perigosa. A polícia federal, os militares e os seus apoiadores (representados pelo escritor fascista Aníbal) a enquadram como terrorista, como culpada, pois seja gay, trans, de esquerda ou terrorista “são todos da mesma laia” (Santiago, 2017, p, 259)

Assim, apesar dessa narrativa começar, e ser em boa parte, alegre, ela esconde uma série de separações e violências pelas quais Eduardo/Stella passa, e sua alegria se desfaz totalmente com a tragédia final, restando ao leitor ou a dúvida ou uma esperança ingênua, ou ainda a mais pura indignação. As dobradiças narrativas apontam assim para estética da mobilidade e da transformação. É um livro que se propõe a ser tão dinâmico quanto a vida e, por isso, poucas certezas são garantidas.

Tentando concluir, procurei fazer uma análise formal que colocasse em evidência algumas escolhas estéticas de Silviano Santiago que parecem ter relação com uma proposta de fazer literatura de modo mais orgânico, isto é, próximo do movimento, do dinamismo da vida, e também da banalidade da vida comum. Também busquei pensar

em como essa relação entre o momento histórico da ditadura civil-militar aparece nas escolhas das personagens, da temporalidade e no enredo.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.
- CÁMARA, Mario. “Algunos apuntes para un intelectual astuto”, In: COSTIGAN, Lucia Helena; LOPES, Denilson, eds. *Silviano Santiago y los estudios latino-americanos*. Séries críticas, Pittsburgh, 2015.
- KLINGER, Diana. “Grafias de vida, Sintomas do corpo – ensaio em torno de Fisiologia da composição”, In: NOLASCO, Edgar Cézár (org). *Silviano Santiago – grafias-de-vida*. Campinas: Pontes Editores, 2023.
- LOPES, Denilson. “Em busca de uma inserção no mundo”, In: COSTIGAN, Lucia Helena; LOPES, Denilson, eds. *Silviano Santiago y los estudios latino-americanos*. Séries críticas, Pittsburgh, 2015. 8p.
- LOPES, Denilson. “Poéticas do cotidiano”, In: *A delicadeza*. Brasília: Editora UnB, 2007.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”, In: *Revista de crítica literária y de cultura*, n.17. 2009. 13p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Cia das letras, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. São Paulo: Cia das letras, 2017.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Recife: Cepe, 2020.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.