

# Mémoires du présent: apories de la littérature contemporaine

## Memories of the present: aporias of contemporary literature

Maria Zilda Ferreira Cury<sup>1</sup>

*Submetido em 27 de novembro e aprovado em 28 de dezembro de 2014.*

**Résumé:** Il y a dans notre époque une tendance hédoniste, réfractaire à toute situation de douleur ou de déplaisir. En opposition à cette tendance, l'espace littéraire contemporain s'érige comme lieu de réflexion sur les apories de notre temps, sur les mémoires douloureuses qui font écho dans le présent. Un aspect important de la littérature brésilienne contemporaine se penche justement sur la mémoire du passé en la figurant comme tragique.

**Mots-clés :** littérature contemporaine.aporias.figurations du tragique

**Abstract:** There is nowadays an hedonistic tendency averse to all situations of pain and displeasure. In opposition to this tendency the contemporary literary field rises as a thinking place over the aporias of our time and the painful memories that echo in the present. An important aspect of contemporary Brazilian literature is exactly to adress past memory as tragic.

**Key-words:** contemporary literature.aporias.representations of the tragic

Je commence mon texte en faisant quelques considérations sur le film *La Grande Beauté*, du metteur en scène Paolo Sorrentino, qui a remporté l'Oscar du meilleur film étranger de 2013. Celui-ci commence par une épigraphe issue du roman *Voyage au bout de la nuit*, de Louis Ferdinand Céline:

*Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déception et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais. Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux. C'est de l'autre côté de la vie. (CÉLINE, 1981, p. 5).*

« De l'autre côté de la vie » ça veut dire le côté imaginaire, la vie imaginaire mais aussi la rupture apportée par la fragilité de la mémoire dans sa tâche impossible de récupérer le vécu et, d'autre part, le pouvoir de la fiction pour ce faire. Ainsi, dès les premières scènes, s'annonce l'appréciation de l'imaginaire, de la fiction comme remède créatif à la réalité, une alternative à une vision uniquement tragique du monde.

Le film met en scène l'écrivain Jep Gambardella, qui vient d'avoir soixante-cinq ans. Pour lui qui a passé jusque-là une vie de plaisirs et de débordements, le temps est venu de faire un bilan de sa vie. Le protagoniste, qui s'est toujours donné comme but de participer aux fêtes et aux événements les plus distingués de la haute société de Rome, décadente et frivole, est obligé à présent de se donner le temps de la réflexion et d'essayer de comprendre la vacuité, le vide de sa vie. Entouré par des gens aussi hédonistes que lui, Jep tente de retrouver maintenant, ne serait-ce qu'au travers de la mémoire, la grande beauté de la vie, la sacralisation d'un monde qui, paradoxalement, a renoncé à toute sa dimension humaine. Il fait un effort de mémoire pour comprendre ce qu'il a laissé inachevé dans le passé et qui l'accompagne comme une ombre qui effraie et immobilise la vie présente. Il fait ressurgir de son passé sa première histoire d'amour

(à peine commencée). Il retrouve également sa volonté d'écrire, sa volonté de fictionnaliser les souvenirs, abandonnée depuis longtemps après la publication de son premier et unique roman. Au moment où commence le film, il a mis de côté la littérature et est maintenant intervieweur de célébrités.

Deux thèmes essentiels de ce film, c'est-à-dire le travail de mémoire et l'art comme espace de « re-sacralisation » du monde, serviront comme point de départ d'une discussion sur les nombreuses facettes de la littérature brésilienne contemporaine. J'y reviendrai plus tard.

Notre époque est marquée par une forte tendance hédoniste, qui essaie de nier toute situation de douleur ou de déplaisir. Comme on peut le voir, par exemple, dans les réflexions de Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide* (LIPOVETSKY, 1993), la société dite « postmoderne » se distingue par son individualisme extrême et par un désinvestissement de la vie collective, par la perte de signification des grandes institutions morales, sociales et politiques ainsi que par une culture de détachement *cool* face aux relations humaines. Dans la contemporanéité, selon lui, il est question d'une situation d'hédonisme et d'aversion à toutes formes d'angoisse ou de souffrance. C'est pour cela que la mémoire et son enregistrement deviennent des impasses fondamentales de notre millénaire. Notre époque souffre d'amnésie et le destin de la mémoire s'avère extrêmement contradictoire. *L'amnésie culturelle* vient aussi du processus de *déqualification* de la tradition et de l'origine comme clés opératoires pour la compréhension des échanges culturels et de notre « être-dans-le-monde ». Nous ne pouvons pas nous détacher de notre expérience vécue qui nous constitue, et dont la

mémoire forme la base de toute tentative de représentations. Cependant, la mémoire n'est que relecture et invention. Elle ne nous conduit pas à l'espace d'origine, présumé authentique. Ainsi, cette *amnésie culturelle* s'avère possible comme outil conceptuel pour la compréhension d'un monde sans maître, bouleversé par des transformations vertigineuses.

C'est pour cela qu'Andreas Huyssen (HUYSSSEN, 1997) souligne l'importance du regard rétrospectif. Dans la mesure où la mémoire humaine est une donnée sociale et anthropologique, elle se trouve étroitement liée aux manières via lesquelles une culture construit et vit sa temporalité ; les formes qu'elle prend sont invariablement contingentes et sujettes à modification. Notre époque, toujours d'après Huyssen, souffre d'une maladie de mémoire et, paradoxalement, des discours de et sur la mémoire jaillissent comme un symptôme qui contraint notre regard vers le passé afin de stocker les données et de nous situer dans le temps. Pourtant, nous ressentons, comme le dit encore Huyssen (HUYSSSEN, 1997, p. 12), un sentiment profond de crise provoqué par l'amnésie de notre culture.

Peut-être en réaction à cette crise, la littérature contemporaine se montre, sous diverses manifestations, comme un espace de résistance individuelle et collective, en mettant par-là en évidence son rôle éthique. En opposition à la tendance hédoniste de notre époque, du moins dans sa dimension la plus critique, la littérature s'érige comme lieu de réflexion sur les apories de notre temps, sur les mémoires douloureuses qui font écho dans le présent et dont la représentation devient aporétique.

Dans une grande partie des récits fictifs de la littérature brésilienne contemporaine on peut apercevoir une obsession de la représentation du

temps présent. Cette obsession – sorte d’urgence – est peut-être une stratégie pour saisir le temps avant qu’il ne se dissipe dans l’étourdissement des voix qui traversent notre monde. Cependant, dans plusieurs de ces récits, même si l’on remarque cette obsession, le passé revient sans cesse, comme un *trauma*, comme des blessures encore ouvertes. Peut-être pourrait-on dire qu’il s’agit d’une sorte de création d’un espace de résistance approuvée par l’art contemporain, qui refuse l’oubli, qui insiste sur la représentation mémorielle non pas comme un travail de récupération rétrospective, comme monumentalité ou nostalgie, mais en tant que façon de surmonter le *trauma*, de compléter l’expérience du deuil, de faire revenir le passé afin de se pencher sur les apories du temps présent. Un aspect important de la littérature brésilienne contemporaine est justement sa « re-figuration » du tragique. La critique littéraire souligne (RESENDE, 2008 ; DIAS, 2013 ; HELENA, 2012) cette « re-figuration » en signalant la partie non négligeable de la fiction contemporaine brésilienne qui est construite autour des expériences traumatisantes individuelles, au sein de la famille et de la société, en narrant l’expérience des marginalisés sociaux, ces êtres invisibles qui arpentent les grandes villes brésiennes. Donc, je le répète, dans la série littéraire contemporaine s’impose un travail de mémoire comme examen des blessures toujours ouvertes, comme une mémoire traumatique. Selon Lucia Helena (HELENA, 2010, p. 15), le tragique proprement classique – c’est-à-dire celui qui met en scène des héros en état de détresse face au destin fixé par les dieux – n’est tout simplement plus de notre temps. La dimension tragique contemporaine s’occupe plutôt des vies perdues, des gens en marge, une « re-figuration » qui met en

question la violence structurale de notre temps (HELENA, 2010, p. 15). De plus, il est aussi témoin de la condition fragile du sujet face aux forces incontrôlables du désir (BARBOSA, 2001).

Parmi les nombreux exemples dans la littérature brésilienne actuelle, soulignons surtout les romans de Michel Laub. L'un d'entre eux s'intitule, significativement, *O diário da queda* (LAUB, 2011) (*Le Journal de la Chute*). La chute, en fait, se réfère à trois situations traumatiques qui, comme dans la structure même du *trauma*, reviennent à plusieurs reprises dans le récit. La première chute fait référence à un *trauma* de la jeunesse du narrateur, quand un camarade non-juif de son école, objet de la haine de tous, est victime de violence et subit une chute. Aux yeux du narrateur cette situation a pour effet de renverser la condition des Juifs comme figures persécutées. La trame récupère également la mémoire douloureuse de l'Holocauste, deuxième « chute » inscrite de façon indélébile dans la mémoire du narrateur. Même si ce dernier n'assume pas cette mémoire comme sienne, il ne peut pas s'en débarrasser étant donné qu'elle s'inscrit fatalement comme héritage familial. Cette mémoire, même si elle s'avère pour le narrateur comme étant la mémoire d'autrui, revient tel un *trauma*. Le grand-père suicidaire du narrateur n'avait rien enregistré dans son journal intime sur la période vécue dans le Camp d'Auschwitz et son père était mort, symptomatiquement, sans mémoire, souffrant de la maladie d'Alzheimer. Le narrateur, néanmoins, n'arrive pas à se débarrasser ni de la lourdeur de la mémoire du peuple juif, ni de l'événement de sa mémoire individuelle passée qui insiste pour revenir. Le temps présent du récit, les années 1980, exhibe finalement un narrateur hanté par ces mémoires,

paralysé face au présent, plongé dans l'alcoolisme. Mais, au bout du compte, en dépit de cette trame tragique, le roman s'ouvre sur un futur possible, peut-être une issue, juste entraperçue, par l'annonce de l'arrivée d'un fils.

Un autre roman du même auteur – *A maçã envenenada* (LAUB, 2013) (*La pomme empoisonnée*) – annonce également, dès le titre, la même référence biblique du péché originel, celle de la culpabilité qui accompagne le narrateur. La trame réunit trois fils : le suicide de la petite amie du narrateur, le suicide du musicien Kurt Cobain et le génocide subi par les Tutsi au Rwanda. Malgré l'horreur de la thématique, le ton de l'écriture de Laub est plutôt sobre, voire ironique. La narration, contrairement au modèle de la tragédie classique, n'enregistre pas les grands événements de l'Histoire officielle. Ni l'Église ni l'État ne constituent le lieu de l'action (EAGLETON, 2013, p. 249). Il n'y a de place dans la narration ni pour la performance des grands héros ni pour une rhétorique élevée. Au contraire, la « haute politique » cède la place aux événements de la vie quotidienne. Le tragique se confond, dans la fiction contemporaine, à la banalité des faits de tous les jours. Même le génocide des Tutsi dans le roman de Laub est incorporé en tant que matière déjà banalisée, comme un sujet des médias, comme une provocation ironique adressée au lecteur. Un autre roman, *A chave de casa* (*La clé de la Maison*), de Tatiana Salem Levy (LEVY, 2007) se penche sur les *traumas* héréditaires du peuple juif tout en récupérant le *trauma* social et politique de la dictature militaire au Brésil qui a forcé l'exil de la famille de la narratrice au Portugal. La narration met en évidence les traces d'une auto-fiction, comme l'a montré

la belle analyse faite par Eurídice Figueiredo (FIGUEIREDO, 2013). Le roman assume la forme d'une spirale mémorielle à l'intérieur de laquelle la narratrice présente une identité en fuite, dont la figuration se pose comme une étrangeté du sujet à lui-même : la narratrice s'approprie une pluralité de racines et de lieux d'appartenance, mettant ainsi en doute la possibilité d'une origine unique. Cette image de l'étranger, saisie comme une spirale, en fugue, qui ne se laisse pas appréhender dans sa complétude, peut servir de métaphore conceptuelle à ce texte qui met en scène le discours de la quête identitaire de la narratrice en tant que femme, juive/brésilienne/turque. De plus, Kristeva associe la configuration de l'étranger au *Unheimlich* freudien et au féminin, en se demandant si ce dernier, parmi d'autres réalités, ne serait pas un prétexte pour *l'inquiétante étrangeté* dont nous parle Freud, puisque devant l'étranger et ses représentations, l'inconscient se voit, contradictoirement, face à *l'étrangeté* de l'Autre et de lui-même (KRISTEVA, 1988). La tragédie grecque, par contre, et je pense ici à *Œdipe*, commence par la fin pour y revenir par la suite dans un mouvement narratif circulaire, suite à la prophétie d'un résultat annoncé par avance. L'effet est d'illustrer la force irréversible du destin et le pouvoir inflexible des dieux. L'enjeu tragique distinctif de la narration contemporaine, qui est évident dans l'écriture de Levy, nourrit les quêtes mémorielles du sujet, ses déplacements soit physiques, soit imaginaires, ou encore le voyage en quête d'une maison qui n'existe plus et dont la clé avait été donnée en héritage par le grand-père turc juif, au moment de sa mort. Le mouvement narratif disposé en spirale revient plusieurs fois sur les événements du passé, des histoires diverses, la répétition de

l'histoire familiale, tout en mettant l'accent sur le temps présent. En outre et surtout, le mouvement narratif reprend sa propre écriture. Une écriture *pharmakon* qui guérit et qui tue simultanément, une écriture qui détruit, qui paralyse et qui endommage le corps du narrateur, tout en signifiant une sorte de rédemption qui apaise et s'ouvre, finalement, à la vie. Même si le roman de Levy reprend plusieurs récits différents comme ceux de la diaspora ancestrale des Juifs, ainsi que l'histoire de l'immigration européenne au Brésil, il met en évidence la déterritorialisation subie par le sujet contemporain et celle de la narratrice qui essaie de situer son écriture parmi cette situation double de perte et de rencontre des racines. Ces enjeux sont également présents dans le roman de Paloma Vidal – *Mar azul* (VIDAL, 2012) (*La mer bleue*) – qui présente, mélangées aux faits de la vie quotidienne de la narratrice, les situations tragiques des dictatures militaires au Brésil et en Argentine. Comme chez Salem Levy, *Mar azul* rend présent l'acte d'écriture avec sa double face, comme pulsion de vie et de mort. Les enjeux de la mémoire rendent manifeste la lourdeur du passé dans ces récits, l'absence du père, le poids de la maison familiale, soit dans son sens littéral comme bâtiment, soit métaphoriquement comme lieu d'abri et des peurs les plus profondes. Cette figuration tragique, signalons-le en passant, peut s'observer dans les romans de Milton Hatoum où les maisons se transforment en ruines, comme toutes les maisons peuvent l'être, tous les « chez-soi » que le sujet contemporain essaie de construire.

Walter Benjamin (BENJAMIN, 1994) parle de l'impossibilité de la narration, en soulignant la fin du récit traditionnel à l'époque moderne, puisque l'expérience ne peut plus être partagée. À la suite de cette pensée,

Jeanne Marie Gagnebin dit que le narrateur contemporain doit transmettre, doit exprimer l'indicible, l'innommable, pour maintenir vivante la mémoire de ceux qui n'ont pas de nom, pour rester fidèles aux morts qui ne peuvent pas être enterrés (GAGNEBIN, 2006, p. 47). Tâche éminemment politique, nous dit la chercheuse, mais très importante pour les productions de la littérature, de l'histoire et de la philosophie de notre époque dite « post-moderne » puisqu'il s'agit d'un travail de la mémoire contre l'oubli et contre la répétition de l'horreur.

Des esthétiques qui résistent à l'oubli, qui insistent sur la représentation de la face tragique de notre culture contemporaine, façonnent les productions littéraires. Ces productions, dans l'espace littéraire brésilien de nos jours, présentent une grande pluralité discursive, exhibant une diversité de diction, de tons, y compris des expressions d'un réalisme très cru pour parler de la violence de nos métropoles et des marginalisés sociaux. Les œuvres de Luiz Ruffato, de Marcelo Mirisola, de Marçal Aquino en sont des exemples. Un écrivain comme Marcelino Freire (FREIRE, 2005) qui, en narrant ces situations, oriente son écriture vers cette difficulté de représenter l'horreur, vers l'impossibilité de représenter des situations d'exclusion. Il affiche ainsi une esthétique de l'extrême précarité (CURY, 2013). Dans ses narrations, il thématise à la fois la pauvreté et l'impossibilité d'en parler, tandis que s'y posent les questions éthiques perturbatrices de la conservation et de la résistance de la mémoire des exclus du système, des exclus de la mondialisation. Exemple d'un discours qui assume l'espace littéraire comme un lieu privilégié d'énonciation qui, ne serait-ce que de façon contradictoire, se montre

comme espace d'accueil et de représentation de l'aporie de l'hospitalité radicale à l'autre dont parle Jacques Derrida (DERRIDA, 1997).

Parmi cette pluralité de dictions, on peut en nommer une autre, conformément à ce que dit le critique Denilson Lopes (LOPES, 2007), celle d'une option pour la délicatesse, traduite en option éthique et politique envers la discrétion et le recul au sein d'un monde saturé d'informations. Le critique donne à titre d'exemples les œuvres de Rubens Figueiredo, de João Almino et d'Adriana Lisboa. Dans son roman *Cidade Livre (La Cité Libre)*, par exemple, João Almino (ALMINO, 2010) réinvente fictivement l'histoire de la construction de Brasilia et fait le récit du *trauma* de la séparation père/fils motivée par des soupçons d'assassinat et du *trauma* de l'échec de l'implantation d'un projet d'une ville dite *pour tous*. Le roman raconte également la torture et l'exploitation des travailleurs responsables de la construction de la modernité du pays. Brasilia, conçue comme un espace de sociabilité (CURY, 2004), comme un lieu de partage socialisé, dévoile son visage d'exclusion et de discrimination depuis le tout début de sa construction. Néanmoins, l'histoire du roman s'achève avec une scène de réconciliation, une scène « d'avant la chute », une scène avant la situation traumatique, non pas pour la dénier, mais plutôt pour affirmer le pouvoir de la fiction qui peut modifier la mémoire, la recréer en tant qu'espace de résistance et de confrontation. Grâce aux enjeux de la mémoire, le narrateur, de retour au temps de l'enfance, revient sur une grande place, lieu public par excellence, en jouant de l'accordéon, ainsi que sur la récupération d'une rencontre entre les gens de la ville en construction. De plus, cette rencontre dans l'espace public, même s'il n'existe qu'au travers

de la mémoire, dans un espace presque imaginaire, signale un *au-delà du cosmopolitisme*, un concept d'hospitalité radicale (DERRIDA, 1997), dans l'espace d'une ville encore inachevée, et pourtant une formulation urgente et indispensable pour faire face aux contradictions de notre époque, en signalant un espace éthique de la littérature.

Enfin, je veux commenter rapidement un dernier roman : *Sinfonia em branco* (*La symphonie en blanc*) d'Adriana Lisboa (LISBOA, 2001). La trame met en scène deux sœurs, Inês et Clara. Tissé avec les fils de la mémoire, le récit expose une dynamique temporelle caractérisée par le traitement non linéaire de la matière remémorée : un récit de la délicatesse, qui, tout en représentant l'horreur – le *trauma* de l'inceste subi par Clara et témoigné par Inês –, le fait progressivement. Le *trauma* est représenté par l'image de graines dans la main d'un enfant qui tombent par terre. Cette métaphore revient à plusieurs reprises au cours de la narration. Le sens de la récurrence de cette image est toujours différé jusqu'à son dénouement, tout comme les graines que portait Inês dans la main quand elle a surpris l'inceste du père avec sa sœur, quand elle a témoigné l'horreur du viol et a quitté pour toujours son enfance. Cette image, cependant, est aussi liée au viol et à l'assassinat d'une enfant, une jeune fille, servante de la famille. Elle aussi portait des graines dans la main à l'occasion du viol. L'épisode est raconté de façon anodine, stratégie narrative qui accentue l'insignifiance sociale de la jeune fille, *une vie perdue* selon la définition du sociologue Zygmunt Bauman (BAUMAN, 2005). En parcourant la narration, le lecteur s'approprié peu à peu un ensemble de motifs croisés qui joue avec les mémoires des personnages, leur peurs et *traumas*, tout en

faisant une critique du schéma de la famille patriarcale et de la dictature militaire au Brésil. Ce roman, tout comme *Cidade livre (La Cité Libre)* et *Diário da queda (Le Journal de la Chute)*, adopte également une structure en spirale et fait un retour chronologique pour clôturer l'histoire avec une scène *d'avant la chute* représentée par l'événement traumatique : les deux sœurs, encore enfants, se rencontrent dans le jardin et mangent des fruits. Inês prévient sa sœur que le fruit peut contenir un ver. Mais peu importe. Elles sont heureuses, le temps est agréable, le futur est possible. Là, dans l'espace littéraire, l'impossible hospitalité envers l'autre peut avoir lieu, non pas comme dénégation de la réalité mais comme une manière radicale de « re-sacraliser » le monde et le sujet, ne serait-ce que dans la mémoire et dans la fiction. Cette « re-sacralisation » confère une spécificité au projet de « re-figuration » du tragique dans l'espace littéraire brésilien.

Giorgio Agamben relativise l'impératif de la distance temporelle pour parler de la contemporanéité, en accordant une place particulière à la littérature. Il conclut avec la définition suivante du contemporain :

*Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sobre intimité. (...) le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et ne cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps. (AGAMBEN, 2008, pp. 28-29).*

Je reviens rapidement au film avec lequel j'ai commencé ce texte. *La Grande Beauté* adopte le même procédé de retour à une scène d'« avant la

chute » en guise de conclusion finale. À la toute fin du film, Gambardela prend un bateau qui le conduit de nouveau à la plage où il a trouvé la grande beauté, la jeune fille, son premier et unique amour. Un voyage imaginaire, rêvé ? *Un voyage au bout de la nuit* ? Le retour à une époque dans laquelle l'enchantement est encore possible ? Le retour à un passé ruiné, qu'on sait irrécupérable, mais qui peut être « re-signifié » par la fiction. Comme l'énonce Lopes (LOPES, 2007, p. 38) en reprenant Bauman (BAUMAN, 1997), parler de la beauté n'est pas un discours inutile puisqu'elle représente une manière de se replacer dans le monde à nouveau enchanté.

La scène finale, alternant le probable retour imaginaire de Jep au passé avec des images de la jeune fille – extrêmement belle – et d'une religieuse – centenaire, fragile, laide – signale la possibilité d'une « re-sacralisation » du monde. Gambardela reprend Céline : « *Tout est fiction. Il suffit de fermer les yeux.* » (CÉLINE, 1981, p. 5). Et que le roman commence. Aussi, pouvons-nous peut-être dire que le « re-enchantement » du monde soit la tâche éthique principale de l'art contemporain.

## Références Bibliographiques

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* (Trad. Maxime Rovere). Paris : Payot & rivages, 2008.

ALMINO, João. *Cidade livre*. Rio de Janeiro : Record, 2010.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A consciência trágica do limite. In DUARTE, Rodrigo ; FIGUEIREDO, Virginia (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte : Ed UFMG, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo : Paulus, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas* (Trad. Carlos Alberto Medeiros). Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo : Brasiliense, 1994. pp. 197-221.

CÉLINE, Louis Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, 1981.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasília : the utopia of modernity. In VALDES, Mario J. ; KADIR, Djelal. *Literary Cultures of Latin America: a comparative history. The cultural centers of Latin America*. Oxford : Oxford University Press, pp. 597-614. v. 2. 2004.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Poéticas da precariedade. In *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília : UNB, n.º 41, pp. 33-46, janeiro/julho. 2013.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre De L'Hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy, 1997.

DIAS, Felício Laurindo. Releituras do trágico na ficção contemporânea : o cotidiano e o homem comum em *Música Anterior*, de Michel Laub. In *Alumni – Revista Discente da UNIABEU*, v. 1, n.º 1, pp. 57-66, jan.-julho. 2013. Disponível em : <<http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/alu/article/view/1018>>. Acesso em : 10 out. 2013.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico* (Trad. Alzira Allegro). São Paulo : Ed. UNESP, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres no espelho : autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro : Ed. UERJ, 2013.

FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue* (2.ed.). São Paulo : Ateliê Editorial, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo : Ed. 34, 2006.

HELENA, Lucia. *Náufragos da esperança*. Rio de Janeiro : Oficina Raquel,

2010.

HELENA, Lucia. *Ficções do desassossego : fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro : Contra Capa, 2012.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo* (Trad. Patrícia Farias). Rio de Janeiro : UFRJ, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.

LAUB, Michel. *A maçã envenenada*. São Paulo : Companhia das Letras, 2013.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

LESKY, Albin. *A tragédia grega* (Trad. J. Guinsburg *et alli*). São Paulo : Perspectiva, 2006.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro : Record, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 1993.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro : Rocco, 2001.

LOPES, Denilson. *A delicadeza : estética, experiência e paisagens*. Brasília : Ed. Universidade de Brasília, 2007.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos : expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

VIDAL, Paloma. *Mar Azul*. Rio de Janeiro : Rocco, 2012.

## Notes de fin

1 Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Pesquisadora do CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa). mariazildacury@gmail.com