

Das formas de escrever: revelações e mistérios do narrador

Maria Iraci Cardoso Tuzzin¹

Resumo: O objetivo é examinar comparativamente a categoria narrador em *O amor de Pedro por João* de Tabajara Ruas. A discussão crítica prioriza um viés que inclui estudos de Jean Pouillon, Walter Benjamin, Silviano Santiago, entre outros. A organização textual é balizada pela sequência de três blocos analíticos. O desfecho sublinha a complexidade de questões referentes a profissão escritor em um contexto histórico de cerceamento de liberdades, situado entre os anos 1960 e 1980, na América Latina, bem como, suscita reflexões sobre procedimentos literários experimentais em um meio social em que se ampliaram grau e controle da informação.

Palavras-chave: Literatura. Crítica literária. Repressão.

Introdução

Desviando de seu título, *O amor de Pedro por João*, o texto de Tabajara Ruas arvora características que o colocam em uma categoria bem definida de obras de ficção: trata-se de um romance vanguardista. Nele, procedimentos originais configuram peças de calculado quebra-cabeças, com ênfase à dramatização de caráter ambíguo e polissêmico.

A originalidade básica da narrativa é revelada a partir de uma perspectiva intratextual em que o invisível necessita das vestes do visível para ser examinado, ou seja, as vestes da linguagem verbal. Essa linguagem entendida como uma “experiência do ver” (SANTIAGO, 1989, p. 51), “o material da literatura” (WELLEK, 1971, p.22), “toda comunicação de conteúdos” (BENJAMIN, 2011, p.50). Nessa perspectiva, incluem-se as técnicas escriturais que o artista dispõe para converter seus pensamentos, a voz em que narra, o que dizem os narradores e o fato de suas palavras dizerem algo ou não.

A obra inclui-se na produção literária brasileira do período compreendido entre 1960 e 1980, a qual representa um desafio para a crítica, que encontra relativa infalibilidade, procedendo à análises e interpretações fundamentadas em métodos e valores canônicos. Com maior ou menor reconhecimento pela academia, algumas obras escritas durante o referido

¹ Estudante em nível de doutorado na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

período têm exigido novas perspectivas de estudo, pois surgiram ficções que desenvolveram temas socialmente complexos e formas originais.

O romance de Tabajara Ruas, por exemplo, traz à reflexão assuntos que dizem respeito a preocupações de um homem desiludido, que possivelmente não divide experiências ou fala exemplarmente sobre suas inquietações. Através da experimentação formal, o relato plasma vivências silenciosas em acelerada movimentação, que exigem do leitor semelhante e simultâneo exercício mental para que sentidos sejam criados.

Nessa ambiência, um fluxo incessante de idas e vindas movimenta camadas de significação que se desvelam e se ocultam a cada virar de página, em contínuo e surpreendente processo narrativo. Conseqüentemente, o nível de complexidade formal e temático bem como certos silêncios do narrador colocam o estudo crítico do romance em permanente estado de suspeita.

Por outro lado, o exame de diferentes procedimentos que artistas têm empregado ao longo do tempo para criar - com palavras - realidades pertencentes ao universo da arte constitui objeto de reflexão que consta, por exemplo, em trabalhos de Benjamin, Pouillon e Santiago, entre outros. Desses estudos provêm bases para a análise do relato de Tabajara Ruas que se limita à observação comparada dos diferentes pontos de vista que o comportamento do narrador suscita em *O amor de Pedro por João*.

Entre a visão e a voz, um vai e volta

A leitura do romance faculta repensar parte essencial da história do Brasil, num período entre os anos de 1960 e 1980. Os fatos do enredo ou os passos do romance não são apenas contados. São, acima de tudo, esteticamente elaborados através de cuidadoso trabalho com a linguagem. Simultâneas aventuras que ora se distanciam, ora se cruzam são convertidas em histórias capazes de anular a capacidade crítica e obrigam a perguntar: o que vai acontecer? O que vai acontecer?

Assim sendo, o elemento intelectual técnico, necessário e presente em todo texto narrativo, está dissolvido em ações, episódios e personagens movidos por paixões que seduzem por suas ideias, e sobretudo, por sua cor e sentimento, pelas emoções, pelo suspense e pelo mistério que delas emana. Esse parece ser o recorte no qual o relato de Ruas insere-se. Nasce de sua ficção um conjunto de protagonistas dotados de pensamentos que beiram a

utopia e remetem para a reflexão da realidade brasileira circunscrita a um período de vinte anos, em que um governo militar produziu muitos choques na realidade social.

A motivação e as ações das personagens destacam-se pela constante e intensa movimentação, pelo carisma e pela carga interrogativa do olhar, que se dissolve em elementos capazes de delinear descrições. É possível perceber, por exemplo, que o olhar misterioso e forte de Marcelo abre e fecha o romance. A recorrência de imagens que aludem ao sentido da visão ilustra o aspecto experimental e inovador do romance.

Ao pensar na imagem de Mona Lisa, seria preciso afirmar que, diferentemente da imagem renascentista pintada por Leonardo da Vinci, que povoa o imaginário ocidental devido ao olhar e ao sorriso enigmáticos, Marcelo em tempo e lugar algum sorri. Seus olhos escondem, de modo obscuro, os motivos que o fizeram abandonar a militância política e exilar-se no Chile. Talvez porque “os olhos são vistos desde os gregos como o mais importante instrumento para o homem conhecer o que existe fora de si [...]” (BERRINI, 2008, p.1), a visão da personagem ativa a encenação romanesca, com gesto semelhante ao abrir das cortinas em um palco de teatro.

Senhor de si, Marcelo transpõe o limiar do suntuoso saguão de mármore da embaixada argentina localizada no Chile e “passeia o olhar”. (RUAS, 2014, p.15). Esse episódio, ao mesmo tempo inaugural e surpreendente, é verificado no parágrafo primeiro, do capítulo um do romance, e corresponde ao penúltimo ato da personagem, uma vez que, no epílogo, reaparece deixando a embaixada, olhando de cima a cidade do Rio de Janeiro, seguindo de avião para a França, na condição de exilado. Segundo o narrador,

[...]a primeira coisa que notaram foi a marca das unhas no rosto do homem. Só muito depois é que iriam reparar na transparência de suas mãos, na maneira imóvel como durante horas apoiaria a cabeça nas colunas do átrio, no gesto preciso, grave (feminino, diria Sepé), usado para afastar os cabelos da testa. Assim como o barro vermelho (Lo Hermida) que durante semanas não desgrudou de suas botas de camurça, o gabardine que dia a dia foi ficando mais sujo, certa maneira oblíqua de olhar. Possivelmente, já nos últimos dias, quando o primeiro avião já tinha levado a primeira turma, poucos – o Médico, talvez Álvaro – perceberam que o agudo lampejo de seus olhos vinha de mais longe era mais geral que o enervante desespero de todos; era também, digamos, mais tortuoso – e escuro e estreito – que a inquietação, o medo, a desordenada quase alegria de todos. (RUAS, 2014, p.13).

Uma chave da etapa de construção do narrador corresponde à inserção da ação linguística que mostra como reagem os presentes, já acomodados no interior do grande salão, na percepção íntima do recém-chegado. Marcelo percebe que eles o veem. Nesse ato, o

narrador ajusta as lentes para o mundo do romance, através da “experiência do ver”, conforme descreve Silviano Santiago; ou pelo método do escritor, via metáfora como técnica de criação literária. Em outras palavras, o narrador é configurado a partir da representação de alguém entrando em um recinto lotado de pessoas.

Dessa perspectiva, a possibilidade de abertura de canal comunicativo entre aqueles que ali estão e o forasteiro passa a ser marcada por incomunicabilidade, uma vez que as personagens não mantiveram, ainda, contatos suficientemente significativos para dialogar. Logo, o silêncio estabelece o contexto de surgimento do narrador na trama. Aliás, trata-se de um momento original duplamente esvaziado de palavra, seja pela ausência de comunicação verbal na esfera interna do relato, seja por causa da relação silenciosa estabelecida no vínculo entre leitor e livro.

Auerbach, em seu ensaio “A meia marrom”, analisa um trecho do romance *Ao farol* de Virginia Woolf, o qual trata de temas como a questão da percepção. A partir dele, o filósofo afirma que “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance.” (AUERBACH, 2007, p.481). A observação do autor pode ser aplicada à análise desse trecho de *Ruas*, porém, nele não há claramente um mergulho do narrador na consciência das personagens, mas uma fusão entre objetividade e subjetividade. Trata-se da “visão com”, ressaltada por Pouillon (1974). Nesse caso, a narrativa fica limitada ao campo mental de uma personagem, na primeira ou na terceira pessoa, cuja fronteira parece dinâmica.

Quanto ao texto de *Ruas*, a cena de abertura da narrativa deixa implícito que o olhar dos presentes fixa-se na lesão da face de Marcelo, ato que remete à exterioridade. Ao final do parágrafo, o narrador permite-se sucinta intromissão e revela parcialmente o que se passa no íntimo das personagens, para isso, descreve o contraste simultâneo entre o cintilar e o ofuscar do olhar de Marcelo. Nessa etapa do relato, instala-se uma dúvida, ou seja, o narrador menos sabe e mais vê ou o contrário? Acompanhar o trânsito dessa voz itinerante que brinca de esconde-esconde pelas veredas do romance, detendo-se em diálogos, monólogos e descrições para dar visibilidade às peripécias das personagens corresponde ao estudo do experimentalismo técnico praticado pelo escritor em seu trabalho de elaboração estética.

Um ponto de partida

Os desarticulados caminhos que levam ao interior da narração não têm fim, nem se expandem em deslocamentos circulares, mas conduzem a fragmentos de histórias que guiam a outras histórias, todas permeadas de omissões, como exemplifica a trajetória do louro adolescente de cabelos encaracolados chamado Degrazzia. Ela inicia nas primeiras décadas do século XX, em uma pequena povoação gaúcha, quando o aprendiz de sapateiro ouvia fascinado do chefe Paolo as primeiras noções sobre um desconhecido e misterioso sistema político que fazia o patrão baixar, pausadamente, o tom de voz e olhar atentamente ao redor de si quando pronunciava, por exemplo, a palavra anarquismo.

As ideias e o exemplo de mestre Paolo foram gradativamente definindo o caráter e as escolhas do menino pobre, descendente de imigrantes europeus. Sonhando com o fim da injustiça social no Brasil, muito jovem ainda, ele decide pelo engajamento nas tropas revolucionárias que lutavam por igualdade e ausenta-se de casa. Reaparece mais três vezes, em exatos intervalos de sete anos. Idoso, passa por um processo de metamorfose, transfigurando-se em cão, ao mesmo tempo em que surpreende os refugiados da embaixada argentina localizada no Chile, pela inusitada maneira de adentrar naquele prédio. Lá, reencontra Marcelo e parte com ele e outros companheiros para o exílio na Europa. O destino de Degrazzia é a Alemanha.

Ao colocar essa figura no palco do romance, o escritor elege como um de seus métodos de manipulação narrativa, um narrador com um ponto de vista que poderia ser chamado de terceira pessoa. Será por sua ótica que o romance de Ruas determinados fragmentos da exposição. Segundo Pouillon (1974), essa “visão com” acontece na relação do narrador com o personagem presente na trama, nesse caso Degrazzia e um eu instalado no discurso, constituindo recurso técnico que dá eco à dimensão mais propriamente política da narrativa.

As ações e o destino de Degrazzia são engendrados por esse narrador que tem visão ampla dos eventos, gerando, desse modo, um grau alto de verossimilhança, porém, a personagem é inserida em um mundo imaginado diferente daquela realidade ilusória em que Ema, de Flaubert, fora colocada, por exemplo. Entretanto, o narrador de Ruas assim como o de Flaubert, torna-se completamente invisível e, apesar de muito saber e conhecer, evita intervenções no curso da história. Dedicar-se à elaboração de requintadas descrições que se convertem em imagens cujo grau de correspondência com a realidade parece dialogar com o leitor, devido a maestria técnica com que foram elaboradas.

Além disso, tanto no romance de Ruas quanto no de Flaubert, o trabalho de escrita, consciente e pensado, é percebido a cada frase, nenhuma palavra é registrada ao acaso. Se o ar que Ema Bovary respira está poluído com dissimulado sarcasmo, aprisionando-a a uma realidade inalterável, aquele que infla Degrazzia contém estilhaços significativos de desilusão, confinando-o a viver em um universo movente, repleto de fendas e silêncios, empurrando-o para uma voragem de acontecimentos.

Portanto, a partir desse procedimento experimental, Ruas aprimora a técnica de variação de visões e oferece perspectivas do real que fogem à unicidade e à totalidade, abrindo possibilidade para múltiplas, complexas e até subjetivas interpretações. Tal processo permite que o narrador mostre com acuidade as “andanças pelo Brasil” (RUAS, 2014, p.200) de Degrazzia, apresentando-o, simultaneamente, como vencedor e como vencido, mesmo quando “obstinado no seu orgulho de ignorar a derrota” (RUAS, 2014, p.207), recolhe-se a um silêncio perturbador, cujo olhar dissimula profunda amargura.

Degrazzia envelheceu despojado de honrarias ou distinções. A cada novo retorno, o amigo Josias o percebia pior, mais “indefeso, vulnerável, só, seguramente triste”. (RUAS, 2014, p.230). O agravamento da tristeza sem causa definida, somado a malsucedida trajetória da personagem, parece representar a fracassada luta de segmentos sociais contrários à imposição do poder pelo governo militar, tanto no Brasil como no Chile, delineando “por assim dizer, uma tipologia da derrota”. (AVELAR, 2003, p.27).

Todavia, Degrazzia é também uma imagem vencedora. Ele encarna um paradigmático herói cujo nascimento liga-se a duas veias de inspiração antagônica, uma rastreada pela tendência romântica, outra estendida a um esforço em direção ao realismo absoluto. A gênese dessa faceta de elaboração da personagem é mostrada pelo narrador a partir de um processo fabular de curta duração, o “adolescente maltrapilho e subalimentado [dá] lugar uma espécie de arcanjo louro [...]”. (RUAS, 2014, p.27). Abruptamente, na presença de Josias e mestre Paolo, Degrazzia se transforma em “sagrado cavaleiro”. (RUAS, 2014, p.27), em destemido soldado pronto a enfrentar exércitos inimigos pela defesa de ideais isentos de parcialidade.

Fixa um quadro vitorioso, também, o momento em que o mirrado “aprendiz de sapateiro montado num animal escuro” (RUAS, 2014, p.27) cede lugar a uma figura de generosidade sem igual. Ao elevar-se do solo, além da linha do horizonte, parece despir-se do estado natural e revestir-se de misterioso aspecto celestial, convertendo-se em “uma espécie de prematuro general” (RUAS, 2014, p.27). Possivelmente, aquele preparado para grandes

feitos e conquistas, um paladino a assumir papel de destaque nas lutas pela almejada justiça social.

A troca da estabilidade familiar e ocupacional pelas incertezas do conflito armado assentam a personagem ao nível dos heróis. Nessa condição, influenciou o amigo de infância, Josias, que se apartou da mulher Francisquinha e dos filhos, Luís e Sepé para, alguns anos mais tarde, segui-lo. Entre o grupo de combatentes, tornou-se líder, deixando de participar da trama, reaparecendo raramente. Porém, ao escolher caminhos que o colocaram acima dos companheiros nem sempre agiu como um guerreiro que enfrenta exércitos e sai vencedor de todas as lutas. Salientou-se pela determinação e pela entrega com que defendeu a causa dos desfavorecidos, esquecendo-se de si, em prol do sonho de justiça social, mas também sofreu privações e acumulou derrotas.

Desse modo, ao lado dos descontentes e humildes, protagonizou uma história de vencidos, que o narrador resgata aos moldes benjaminianos em uma trajetória que tem como motor de propulsão um importante evento da historiografia nacional. Trata-se da passagem, pelo povoado do herói, de grupos combatentes que compunham o movimento político-militar brasileiro iniciado em 1922, designado como tenentismo. A estratégia de colocar o personagem em ação no exato momento em que fervilhavam notícias sobre o referido fato, movimentando os habitantes do lugarejo, confere correspondência entre a intriga e a realidade que ela imita.

Com o propósito de figurar o transcurso desse episódio histórico pela aldeia de Degrazzia, o narrador elabora um quadro original, ao descrever uma atmosfera ao mesmo tempo viva e parcial do fato, cujo procedimento narrativo inclui metáforas e lacunas a demandar interpretação. Narra-se, por exemplo, que montados em seus cavalos, milhares de guerreiros tenentistas invadiram a aldeia de Degrazzia, causando medo e admiração aos moradores, pois aos olhos do povo, o insólito acontecimento era “como algo irreal, como um trem, poderosamente, esmagando as casas com o poder de sua magnificência, a Coluna começou a mover-se.” (RUAS, 2014, p.28).

A compreensão dessa passagem pode iniciar pelo substantivo próprio “Coluna”, cuja aparente ambiguidade alude a determinada estratégia de escrita. Em *Cartas a um jovem escritor*, dentre as técnicas de construção ficcional que considera particularmente interessantes, Vargas Llosa menciona o “dado escondido”. Para o escritor, a opção de ocultar informações, quando levada a cabo de maneira inteligente, pode capturar o leitor, demandando dele disposição para imaginar o que a narrativa simula. Vargas Llosa apresenta

exemplos desta estratégia de “narrar calando”, com destaque para a obra de Hemingway, mencionando o conto “Os assassinos” e o romance *O sol também se levanta*. Depois de tratar do “dado escondido” como recurso escolhido por alguns escritores, Llosa desenvolve uma reflexão acerca da inevitabilidade do implícito, do não dito, em toda narrativa:

A parte escrita de qualquer romance não passa de um trecho ou fragmento da história que conta: a história plenamente desenvolvida, abrangendo todos os elementos sem exceção – pensamentos, gestos, objetos, coordenadas culturais, material histórico, psicológico e ideológico e tudo mais que pressupõe e contém a história integral – cobre um terreno infinitamente maior do que o explicitamente palmilhado no texto, maior do que aquele que qualquer escritor – mesmo o mais proffiuo e loquaz, com o menor pendor para a economia narrativa – seria capaz de cobrir. (LLOSA, 2006 p. 158).

Dessa perspectiva, o dado escondido torna-se, além de um recurso particular empregado pelo narrador para alcançar certos efeitos, uma estratégia geral e inevitável própria de todo texto ficcional. Dizer tudo é da ordem da impossibilidade, então, o leitor deve lidar com os não ditos ao optar entre a suspensão ou continuação do ritmo de leitura.

Assim, a palavra “Coluna” grafada com letra maiúscula configura um entre inúmeros outros exemplos de tal prática observados no romance. O depoimento de Ruas sobre a elaboração de *O amor de Pedro por João*, concedido ao jornalista Carlos André Moreira, ilumina e fundamenta esse argumento. Segundo o escritor, “a literatura que eu consumia era experimental. O Vargas Llosa [...]” (ZH, 2013, p.36). Esta declaração confirma que eleger uma estética singular que ressaltasse tal aspecto foi intencional por parte do artista. Portanto, nesse caso específico, a localização da parte ausente foge aos limites do texto, das entrelinhas, efetivamente a referência faltante pode ser conhecida recorrendo-se à realidade conhecida e, às vezes, experimentada pelo autor.

Ainda nesse sentido, para Vargas Llosa a reflexão sobre os silêncios contidos em todos os textos conduz aos limites ou equívocos da representação realista, uma vez que

[...]a descrição de qualquer objeto, por mais insignificante que seja, desenvolvida de maneira totalizadora, leva pura e simplesmente a uma pretensão utópica: a descrição do universo. (LLOSA, 2006, p. 160).

Dessa perspectiva, é ilusória a tarefa do narrador que, empenhado na objetividade do próprio relato, esforça-se para realizá-lo de maneira completa e absoluta, bem como aquela do leitor em sua busca por um todo interpretativo. No romance de Ruas, mesmo que ampla

compreensão seja alcançada, sempre há outra camada a ser percebida, outras revelações e mistérios que o narrador salvaguarda.

Logo, considerando a existência de um ideal impossível de ser realizado, as diferentes realidades que o tecido romanesco pode representar e que, obviamente, são determinadas pela leitura, resultam da imaginação mobilizada por uma estrutura incrustada de vazios e figurações. Desse ponto de vista, a metáfora “como algo irreal” amplia a imagem sobre a chegada das tropas tenentistas ao povoado de Degrazzia.

Mais que isso, imputa-lhe distintos significados que remetem a contextos específicos, abrindo leques interpretativos que passam pela “pretensão utópica” da qual fala Vargas Llosa, que talvez aluda às esperanças da esquerda latino-americana e, pela “tipologia da derrota”, citada por Idelber Avelar, antecipando de certa maneira a ideia de promessa que já nasce condenada ao fracasso.

Desde a Grécia Antiga de Platão, teorias e exemplos de pensamento utópico preenchem páginas e páginas de livros. O filósofo contemporâneo Émile-Michel Cioran, em *História e Utopia*, destaca que a reflexão utópica enquanto categoria surge justamente de uma rejeição à realidade imediata.

A sensatez, à qual nada fascina, recomenda a felicidade dada, existente; o homem recusa esta felicidade, e essa simples recusa faz dele um animal histórico, isto é, um amante da felicidade *imaginada*. (CIORAN, 1994, p. 101, grifos do autor).

A inércia cotidiana substituída pela dinamicidade exigida na busca da “felicidade *imaginada*”, que a personagem Degrazzia e outras figuras tematizam ao longo do romance de Ruas, desponta do contexto histórico no qual o texto foi elaborado. Também, parece dizer do desejo do escritor de se preservar de uma espécie de asfixia cultural provocada pela censura e pela repressão operadas pelo estado ditatorial, quando este estabelece como exclusivo um pensamento favorável a estratégias de imposição de poder.

Sobretudo, sublinha o inconformismo de Degrazzia que fascinado pelas ideias de justiça e liberdade, tantas vezes segredadas por mestre Paolo, idealiza na concretude do movimento tenentista a perfeição de um mundo possível. Na intriga, o jovem aprendiz de sapateiro rende-se ao sonho, deixa emprego, família, amigos e vai “embora com os rebeldes”. (RUAS, 2014, p.27).

Outrossim, a expressão “como algo irreal” usada pelo narrador na abertura da metáfora alude, também, à impressão de verdade que a ficção consegue provocar no leitor

em consequência da lógica interna da história. O nível de convencimento e adesão ao relato é resultante de minuciosa escolha e combinação de possibilidades parecidas ou diferentes da vida real. Tais preferências, reveladas ou subentendidas, disseminam-se pelo tecido romanesco em doses exatas definidas pela perícia do artista. Este trabalho de seleção de palavras para dar forma ficcional a pensamentos, levado a efeito, produz “uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real”. (COMPAGNON, 2001, p.110).

Em Ruas, verte do discurso de diferentes narradores o grau de verdade sobre a ilusão discursiva, ou sobre a representação das informações, fatos e ações que dão conta da trama. O narrador que focaliza Degrazzia, por exemplo, em determinado momento da intriga, conta sobre as idas e vindas do guerrilheiro, desde as memórias do amigo Josias. Porém, trata-se de um relato duvidoso, uma vez que Josias “mais velho e mais sem juízo” (RUAS, 2014, p.24) vacila e, muitas vezes, cala ao rememorar. Apesar da hesitação de Josias, suas lembranças são confiáveis do ponto de vista do discurso, uma vez que recordações de idosos caducos podem apresentar irregularidades. Em outras palavras, a estratégia do narrador torna a exposição senil de Josias um fato real.

Ainda com referência à focalização mnemônica de Josias em Degrazzia, é relevante destacar que o ponto de vista escolhido pelo narrador para historiar as ações da personagem é parcial e externo. Por desconhecer as reflexões do amigo de infância, que se limitava a “sorrir enigmaticamente” (RUAS, 2014, p.322), o relato afetuoso de Josias revela somente o que “toda gente sabia” (RUAS 2014, p.26). Logo, a índole, o temperamento e o modo de ser de Degrazzia são inferidos a partir de características e ações.

Por essa razão, o narrador empenha-se na descrição precisa de suas peripécias, salientando, por exemplo, momentos em que “Degrazzia espalhava serenidade de seus olhos celestes” (RUAS, 2014, p.26), retratando-o como um bem-apegoado mocinho a perpetuar matizes derivadas de nobres heróis que povoam os livros de cavalaria. Assim, através do olhar, o personagem invoca suave e eficazmente adesão à causa dos menos favorecidos, reivindicando comprometimento com determinado ponto de vista ou, pelo menos, que seja percebido que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer.

Portanto, nesse vai e volta, diligentemente, o narrador que muito vê disfarça-se e duplica-se como pode para contar sobre as andanças de Degrazzia. Calculadamente, omite um motivo aqui, expõe palavras ali, porque consciente de seu propósito, falseia entre uma ambiguidade e outra ao reafirmar no texto a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso. Tal dinamismo deve-se ao trato experimental com a linguagem verbal, com o

“material da literatura” (WELLEK, 1971, p.22) que, figurado no interior da trama encena, também, simultânea carreira de outros dois personagens, o negro João Guiné contemporâneo de Degrazzia e o filho de Josias, Sepé. Guiné estava no Chile e devia retornar ao Rio Grande do Sul. Sepé vivia clandestinamente em Fortaleza e tinha a mesma responsabilidade.

Um retorno

Segundo o estudioso francês Emil Cioran, o idealismo que cria os movimentos da História não é fixo, uniforme ou constante, por isso quando desperta o homem, desacomoda-o e o faz sair, por reação, do torpor originário, atijando-o à ação. Ciclicamente, engaja-o em corridas difíceis, de quando em quando enganosas e, algumas vezes, desprovidas de significação ou finalidade. Essa perspectiva de perceber acontecimentos reais enunciada pelo filósofo faz eco no horizonte do romance de Ruas, pois o impulso que acionou o personagem Degrazzia a ganhar o mundo também mobiliza João Guiné e Sepé. Ambos deslocam-se em direção contrária àquela de Degrazzia, ao percorrer os caminhos que os trazem de volta ao centro do Estado do Rio Grande do Sul, a Santa Maria da Boca do Monte.

A viagem de Guiné e Sepé inicia-se de imediato. Privada de clareza e rodeada de mistério parece visar somente à ação volante, uma vez que a ordem para se colocar a caminho é recebida pelos combatentes e rapidamente executada. Logo, o modo de agir entre precipitado e irreflexivo retrata, inequivocamente, a concepção de instantaneidade contida no pensamento ciorano, pois “quanto mais carregada de promessas imediatas estiver uma ideia, mais chance terá de triunfar”. (CIORAN, 1994, p. 112-113).

Irrompe desse quadro um narrador que organiza sua focalização de maneira concomitante, concentrando-se ao mesmo tempo em João Guiné e Sepé, relatando o deslocamento espacial de ambos. Para tanto, descreve a paisagem que contorna os caminhos percorridos bem como aquela vista através da janela do carro em movimento, certas ocorrências momentâneas e alguns diálogos com populares. Tais visualizações são apresentadas em meio às recordações dos viajantes, configurando cenários narrativos irregulares distribuídos sobre um espaço em que fragmentos ligam-se uns aos outros por vias cortadas de modo brusco.

Porém, as peripécias que o narrador conta e as insinuações que faz são desviantes da explícita “conscientização política do leitor” (SANTIAGO, 1989, p.30), estratégia verificada em relatos escritos durante o período entre 1964 e 1985. Ao invés disso, a prosa que aflora no contexto do romance de Ruas mantém o aspecto político latente, encaminhando tais questões

aos silêncios do narrador, às frustrações das personagens e, em evidências biográficas do escritor. De modo que, o enredo fixa marcas da “experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita”. (SANTIAGO, 1989, p. 31).

Logo, o deslocamento de retorno de João Guiné e de Sepé, além de imprimir ritmo frenético à narrativa, acentua a incerteza do bom êxito da missão ao longo do romance. De um lado, o leitor é desafiado a interrogar-se sobre qual motivação leva o narrador a ocultar a real causa do encontro entre os guerrilheiros. De outro, as personagens viajam perturbadas pela dúvida sobre qual companheiro teria traído a organização: o ex-advogado João Guiné ou o ex-sargento Sepé. A omissão desse porquê é vencida pela expressa urgência do encontro.

Os dois convocados vivem a milhares de quilômetros de distância do local onde a reunião deve acontecer. Em desabalada carreira arriscam a vida para lá se fazerem presentes, numa representação máxima de aclamação da velocidade. Desconhecem motivos, ignoram recompensas, move-os única e exclusivamente o senso de obediência. Dessa perspectiva, parecem despontar reflexões sobre os mistérios que envolveram as organizações guerrilheiras de resistência ao regime militar brasileiro e chileno.

Desse contexto instantâneo e nebuloso emergem as ações de retorno das personagens que se põem a caminho:

A dez mil quilômetros, deixando Puerto Montt em direção a Santiago do Chile [...]. João Guiné sente o vento do pacífico tocar seu rosto. Aperta o acelerador. Sepé aperta o acelerador: três mil quilômetros até São Paulo. Quatro mil e tantos até Porto Alegre. Quase cinco mil até Santa Maria. Aperta o acelerador. Mais, mais, mais. (RUAS, 2014, p.35).

O vertiginoso deslocamento espacial que os viajantes realizam por países da América do Sul e pelo interior do Brasil ecoa, pelas vias literárias, para além do início do século XX alcançando tempos remotos, nas descrições de conquistas e feitos de povos antigos como os gregos, por exemplo. Em a *Odisseia*, de Homero, as tentativas de Ulisses para voltar ao seu país após a conquista de Tróia demoram vinte anos e são orientadas pelos designios divinos. Camões, inspirado nas façanhas desse paladino da Antiguidade, canta em *Os Lusíadas* as viagens dos portugueses por “mares nunca dantes navegados” registrando episódios históricos ou lendários de heróis detentores de características elevadas.

Nesse sentido, em Ruas, o narrador destaca aspectos arrojados da personagem João Guiné enquadrando-a nessa ordem de figuras. Conta que através das “palavras de fogo do negro imenso [...]”. (RUAS, 2014, p.198), pronunciadas há muito tempo na capital gaúcha,

Guiné conclamou as massas à tomada do poder. Tamanha força teve o argumento que reduziu a cinzas os discursos anteriores. Além disso, a personagem investida de grande poder é também qualificada entre agigantada e ilimitada, remetendo a imagens prodigiosas, situada na categoria homérica de heróis.

Porém, Guiné parece ter personalidade oscilante entre força e fraqueza, uma vez que, também se mostra frágil, ele teme “o Inimigo [...]. O Monstro da Chuva [...]. O Monstro Verde”. (RUAS, 2014, p.283). Observado por esta perspectiva, Guiné parece inteiramente abandonado a própria sorte. Desamparada a personagem é destronada da categoria de heróis cedendo lugar ao um trépido representante humano. Ao distanciar-se do paladino clássico, apesar de apresentar qualidades daquelas criaturas, aproxima-se do perfil de homem contemporâneo, ora forte, ora fraco.

Guiné e Sepé afastados entre si por vasta distância, mas unidos na corrida contra o tempo e contra os inimigos enfrentados pelas trilhas que levam ao local do encontro previamente combinado, iniciam, também, uma viagem ao passado pelos caminhos da memória. Através do recurso da rememoração, a viagem se alarga e retrocede pelo menos “dez anos atrás quando o Rio Grande do Sul estava em pé de guerra [...] havia soado a hora da tão esperada e definitiva Revolução [...]” (RUAS, 2014, p.198).

O narrador informa que na época, João Guiné residia em Porto Alegre e havia sido expulso do partido político ao qual era filiado e passara a ser considerado, pelos antigos correligionários, subversivo porque, segundo eles, promovera discórdia e incitara rebeliões. Guiné aproximara-se, então, de organizações de esquerda de explícita tendência socialista e anarquista com origens no começo do século XX, cujos representantes eram mestre Paolo e Degrazzia. No contexto da trama e nessa nova condição de opositor político, recebera apoio do então governador do estado Leonel Brizola e de alguns setores militares. Assim, valendo-se da oratória de bom advogado que era, passara a conclamar a multidão à tomada do poder.

Tinham armas na mão. [...] era o tal Momento Histórico aguardado há tanto tempo. [...] o governador estava com o povo. [...] o III Exército estava com o povo. [...] marchar em direção à Brasília, empossar Jango, exigir a instauração de uma república popular. [...] a sua frente o povo fascinado, a multidão guerreira [...]. (RUAS, 2014, p.198).

A referência “há dez anos” que corresponde ao alcance da recordação de João Guiné, coincide com um período de histórica crise política, cuja culminância foi a implantação do regime militar no Brasil, 1964. Segundo a historiografia, Leonel Brizola era governador do Rio Grande do Sul e se destacara por apoiar a permanência de João Goulart como presidente

da República. No contexto da trama, esse movimento de resistência iniciado no sul do Brasil se difundiu para outras regiões do país e dividiu as Forças Armadas, por isso João Guiné contava com o apoio do “III Exército”. Consta em registros históricos do período, que as lideranças políticas negociavam saídas para a crise institucional que se configurava naquele momento. Manifestações de populares em apoio e oposição ao governo de João Goulart também eram observadas.

O fragmento que mostra parte do discurso de Guiné em Porto Alegre, sua amplitude e relevância é, também, alusão a esse momento que antecedeu a tomada do poder político pelos militares no Brasil. Por remeter a esse recente passado histórico, inscreve-se, a narrativa de Ruas, entre aquelas que parecem ter influenciado no resgate de memórias sobre esse período e sobre o presidente João Goulart, nos seus devidos contextos de realização. Nessa perspectiva, o romance firma-se entre as formulações que refazem o caminho da resistência política desde seus primórdios, apesar das circunstâncias desfavoráveis que terminaram por levar muitos escritores ao exílio, entre eles Tabajara Ruas.

O termo “revolução” foi um dos principais vocábulos que dominaram o léxico político antes e depois de 1964. “A palavra revolução [...] se aplica para designar mudanças drásticas e violentas na estrutura da sociedade”. (FERNANDES, 198, p.7/8.) Ao ser empregada por João Guiné confere sentido a um conjunto de acontecimentos dos quais a personagem participou, constituindo-se, no âmbito do romance, representação de experiência histórica. Entretanto, a ideia de revolução trazida à memória de João Guiné, pelo narrador, assume contornos ambíguos que podem levar a “confusão entre rememoração e imaginação [...]” (RICOEUR, 2007, p. 26), uma vez que fragmentos de lembranças, fatos presentes e geografias que tematizam seu discurso, provêm, simultaneamente, do universo histórico e ficcional, problematizando a articulação entre passado e presente.

Ao discorrer sobre usos que o tempo presente possa fazer de seu passado histórico em *A memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur sugere que a memória é portadora de diversas fragilidades, é um terreno movediço no qual o indivíduo que rememora, ainda que reclame fidelidade ao passado, está sujeito às armadilhas do imaginário. Contudo, o filósofo ressalta que o esforço da lembrança que se volta para o passado retido na memória conserva grandeza cognitiva, porque nesse trabalho há sempre e, inevitavelmente, busca pela verdade e “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu [...]” (RICOEUR, 2007, p. 26).

A partir de tais premissas repletas de contrastes, o narrador conta sobre as memórias e a frenética trajetória de João Guiné em que a alternância ou fusão de tempos, fatos e lugares também dá lugar a vazios, exigindo dinamicidade da voz que narra não uma totalidade, mas partes dela. Assim:

João Guiné – Azulão, Nego Véio – saiu de Santiago noite escura. [...] O carro voa. [...]. Voa. [...]. Voa. Recorda aquela tarde em Porto Alegre – quanto tempo atrás? [...] em que voou de verdade, quando dois carros da polícia [...] fecharam a rua [...]. Então voou”. (RUAS, 2014, p.108).

Parece que Ruas avança na experimentação com a palavra que tem nesse excerto, colocando João Guiné em movimento espacial e mnemônico, um exemplo significativo. A repetição de um mesmo vocábulo cria uma espécie de quebra-cabeças semântico, a demandar interpretação que fogem da referência segura de frase completa. Em seu lugar há apenas expressões flutuantes. Além disso, “voar” pode concentrar dois ou mais significados, sendo que essa acumulação realiza-se através de associações de sentido que precisam ser localizadas no contexto. Tal recurso escritural reforça a ambiguidade latente do texto e a impossibilidade de escolha entre as possíveis significações. Portanto, em razão dessa experimentação linguística é possível demonstrar que as lembranças de Guiné podem não corresponder à realidade, como avisa Ricoeur.

De outra perspectiva, o modo encontrado pelo narrador para contar o retorno e as reminiscências da personagem assemelha-se à elaboração de documentários. Modalidade de escrita em que o documentarista atraído por determinadas tematizações movimenta-se em direção a ocorrências específicas, interessado em seu registro. Entretanto, nessas produções, a intenção é reconstituir acontecimentos que se pretendem interpretação fidedigna de eventos reais, porém, são produtos da imaginação de seu criador que os reúne e os edita conforme os objetivos que deseja atingir.

Com esse enfoque, as operações do narrador suscitam reflexão sobre as possibilidades experimentais com a escrita literária, que além de apresentar traços memorialistas, matizes polissêmicos e ambíguos e hibridização própria dos gêneros literários, sobrepõe camadas de enigmas em suas linhas e entrelinhas.

Portanto, é observável no trabalho de muitos escritores, inclusive em Tabajara Ruas, a elaboração de representações do real como experiência incoerente, contraditória, dilacerada, cujo resultado são composições fragmentárias, de tendência alegórica. Trata-se da resposta dos artistas ao impasse estético-político posto pelo evento brasileiro de 1964. Devido a

existência de certa sensação, não descritível, do momento histórico aliada à percepção do estreitamento do espaço para o exercício da criação literária, tornaram-se imperativas a criatividade e a competência para lidar com a escrita ficcional.

Assim, do sonho revolucionário de Guiné deriva um fôlego épico que infla Sepé, filho de Josias e afilhado de Degrazzia. Este jovem combatente deve comparecer a Santa Maria em um prazo de 48 horas, por isso Sepé precisa “voar”. Ele acelera pela BR-116, a “120 por hora”. (RUAS, 2014, p.255). O narrador sugere que a velocidade que parece fazê-lo planar pelos caminhos do Brasil abrevia, de certa maneira, a angústia do encontro com o desconhecido e mantém, no viajante, vaga e provisória sensação de liberdade.

Desejo nascido da incerteza de Sepé, tal valentia, temerariamente, vai se transformando em força a alojar-se sobre seu pé direito que “aperta o acelerador, mais, mais, mais”. Consequentemente, seu deslocamento assume configurações perigosas. O impulso que alimenta o feitio suicida de sua corrida rumo ao sul e pode antecipar um final a qualquer segundo, também ecoa no pensamento da personagem que conclui, “não posso perder tempo”. (RUAS, 2014, p.82).

Imerso nessa atmosfera de urgência, assim como João Guiné, Sepé também rememora. O perfume da mulher, que permanecera em Fortaleza, impregnara-se na pele dele, exalando ainda delicado aroma floral que se mistura ao cheiro forte de combustível no interior do Galaxie, irritando e serenando seu olfato. O eletrizante episódio envolvendo sangue e morte em um bar de beira de estrada, que deixou um corte no lado direito de sua cabeça, persistentemente umedecido por um líquido vermelho, lembra-o, a todo o momento, de dois soldados que lhe deram voz de prisão.

Não fora preso, conta o narrador. O mandado policial jamais se cumprira e seu desenlace, fatal para a autoridade, assemelhou-se a “filmes de cowboy” (RUAS, 2014, p.80), originando um espetáculo carregado de ação e imagens fortes que Sepé jamais esquecerá, porque o tom de rapidez eletrizante transformou o enfrentamento em autêntico faroeste americano com final trágico. Desse episódio, reverbera insistentemente em sua memória uma cena com pessoas paralisadas de medo, com os braços erguidos, dois mortos caídos ao chão; e ele, feito um destemido mocinho, na vertical, soprando a pólvora do cano da “cobra alaranjada” (RUAS, 2014, p.80).

Provocações, gritos, tiros, confundem-se com a paisagem que Sepé vê através da janela do carro em movimento, tudo voltando sempre, colando-se a sua memória. Porém, trata-se de um “tudo” aparente, uma vez que o narrador centrado em Sepé seleciona e relata

apenas fragmentos observados a partir de um ângulo próprio de visão, que tende a contar pouco sobre esta personagem. Ao narrar, por exemplo, sobre o episódio da morte dos “dois soldadinhos, fardados de amarelo” (RUAS, 2014, p.80), este narrador opta pela concisão e objetividade.

Desse modo, o relato não se atém à percepção das outras personagens, como aquela dos fregueses, do dono do restaurante e das próprias vítimas, quando vivas. O que sentiram ou pensaram pode, unicamente, ser deduzido a partir da descrição de recortes de acontecimentos. Trata-se da opção do escritor pelo emprego de determinada técnica escritural que resulta em uma espécie de efeito de câmera de cinema, estabelecendo um tipo particular de ilusão, como explicado Norman Friedman. Nesse caso, o objetivo do narrador resume-se a “[...] transmitir, [...] um ‘pedaço da vida’ da maneira como ela acontece [...]”. (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

É possível depreender, a partir da observação do relato do narrador sobre as memórias de Sepé, a existência de um jogo entre fragmentos de lembranças de natureza oposta sem preocupação com a definição de suas fronteiras. Pelo contrário, o movimento do narrador evidencia o contraste e o quanto uma recordação pode destacar a outra na construção da memória recente, sempre fluida de Sepé, que “sacode a cabeça, afirmativo” (RUAS, 2014, p.86) e volta ainda mais no tempo. Descontínuo, “na solidão da BR-116” (RUAS, 2014, p.200), esse pensamento encontra sua infância, quando ele,

[...] o pai, o mano Luís e padrinho sentados ao redor duma fogueira, olhando estrelas [...] [ficavam] até tarde da noite no pátio, até a fogueira transformar-se num tesouro de brasas sussurrantes (RUAS, 2014, p.200).

Nessa época, o filho do militante comunista Josias, Sepé, completava sete anos de idade. O pai, de “pele acobreada e silêncios de índio” (RUAS, 2014, p.26), fora acusado de traição, preso e torturado sem jamais fazer a menor revelação que comprometesse a organização. Essas informações são prestadas por uma voz que provém das memórias de Josias.

O irmão menor Luís tornou-se um adulto orgulhoso, operário exemplar em clara ascensão social passou a renegar a militância do pai. O padrinho e amigo de infância de Josias é Degrazzia. Nos anos vinte, ao som de “canções de combate proletárias” (RUAS, 2014, p.27), entoadas por mestre Paolo, Degrazzia alistara-se às tropas comunistas e “sumira na curva do ipê” (RUAS, 2014, p.26). Na década de sessenta, havia rompido com o Partido Comunista unindo-se às tropas de resistência, encontrando na guerrilha alternativa para

permanecer em atividades combativas, porém, nos anos 70, a luta de Degrazzia e seus companheiros perdera força e os remanescentes haviam seguido o caminho do exílio.

Degrazzia ausentou-se do interior gaúcho por quase quarenta anos e retornou ao lugarejo poucas vezes. O padrinho de Sepé, quando voltava, abrigava-se na casa do compadre Josias. Chegava misteriosamente, sempre no meio da noite, exausto pedia por alimento e descanso. Josias transbordava de alegria e de orgulho e acolhia o compadre. A primeira volta coincidiu com o tempo em que Sepé completava sete anos.

Naquela ocasião, Josias sacrificara uma ovelha para comemorar com churrasco mais um retorno e a confirmação da amizade e a comunhão ideológica dos amigos de infância. À noite, ao redor do fogo, Degrazzia descrevia suas andanças, contava sobre o dom de farejar o inimigo à distância, explicava como se livrar de armadilhas encontradas pelos caminhos, falava sobre métodos de sobrevivência em meio aos perigos do combate. Porém, entre um copo de vinho e um bocado de alimento, fazia longos silêncios, motivando os presentes a permanecerem ali em respeitosa mudez, aguardando a próxima palavra, até os primeiros raios de sol vencerem a noite.

A imagem de um grupo de adultos e crianças acomodados ao redor da fogueira, escutando relatos de um antigo viajante remete à tradição, às histórias do narrador benjaminiano que sabia dar conselhos, transmitir experiências que serviriam de orientação para toda a vida e cuja prática contribuía para a formação dos membros de uma comunidade. A metáfora “tesouro de brasas sussurrantes”, no texto de Tabajara Ruas, adverte sobre o desaparecimento desse costume, apesar do seu raro valor.

De acordo com o que pensa Benjamin, a vigência do narrador implica a noção de “experiência” que, por sua vez, inscreve-se numa temporalidade específica, na qual uma dada tradição é compartilhada por várias gerações, cuja palavra é transmitida de pai para filho. Trata-se, pois, de uma continuidade e de uma temporalidade própria das sociedades “artesaniais” em oposição ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho na modernidade, contexto no qual, por exemplo, a arte de escrever corresponde a renúncias admiráveis e a um dificultoso trabalho com a palavra.

Em *Experiência e pobreza*, Benjamin relaciona o ato de narrar com a Primeira Guerra Mundial, exemplificando que aqueles soldados que conseguiam voltar dos campos de batalha não encontravam palavras para descrever a situação limite que haviam experimentado, preferindo manter o silêncio. Acrescenta, ainda, que a submissão do homem às forças impessoais da técnica o transforma em um ser estressado carente de tempo, levando-o a

assumir uma atitude impotente que se reflete na escassez da palavra, na opção pelo silêncio, convertendo a experiência em algo incomunicável.

Adorno, atento também a questões relacionadas com a dificuldade de manipular ficcionalmente a palavra, registra em *Posição do narrador no romance contemporâneo* pontos de vista que ampliam a compreensão sobre a técnica narrativa adotada por Tabajara Ruas. Como frisado por Benjamin e retomado por ele, para narrar, relatar, contar é necessário ter algo especial para dizer. A rotina extremada da contemporaneidade faz com que o homem silencie sobre atividades recorrentes, vencido pelo cansaço. O mundo administrado, a standardização e a mesmice abreviam drasticamente o tempo do indivíduo moderno. Para representar aspectos da vida frenética, a voz que conta é, em Ruas, experimentalmente reelaborada a partir de uma perspectiva dinâmica, muitas vezes camuflada no próprio tecido ficcional.

Entretanto, sendo o narrador imprescindível e um dos elementos da construção estrutural do romance, a permissão para que Guiné e Sepé relatem fragmentos da viagem de retorno e partes de suas memórias viabiliza interpretações a partir de horizontes reais que contemplam assuntos relacionados a índios e a negros, por exemplo, povos historicamente condenados à mudez. Desse ponto de vista, através do narrador é demarcado, talvez instrutivamente, no texto de Ruas, espaço para a presença de segmentos socialmente excluídos.

Mesmo que em *O narrador*, Benjamin faça registros sobre o declínio da função pedagógica da arte, uma vez que os referenciais que dão o tom moral das lições que devem ser tiradas de cada experiência artística não sejam mais evidentes, Tabajara Ruas parece inscrever seu texto entre aqueles pertencentes a uma tradição que demonstra que o romance enquanto gênero avança, não em direção ao seu limite, mas à sofisticação do tratamento a ele dispensado, isto é, à reconfiguração dos recursos técnicos que possibilitam a narração.

Considerações finais

Sendo assim, os diferentes pontos de vista que o comportamento do narrador exterioriza dizem de uma prosa de ficção experimental, talvez fronteira à verossimilhança realista orientada pela referencialidade, de um lado. De outro, a voz que conta parece estar ao encalço da representação de um ângulo da realidade política do Brasil entre os anos de 1960 e 1980. Para dar conta do registro desse momento histórico, a recorrência à linguagem figurada é notória, com destaque para a estética do fragmento e uma escrita de traços cinematográficos.

Resumen: El objetivo es examinar comparativamente la categoría narrador en *O amor de Pedro por João* de Tabajara Ruas. La discusión crítica prioriza un sesgo que incluye estudios de Jean Pouillon, Walter Benjamin, Silviano Santiago, entre otros. La organización textual es impulsado por la secuencia de tres bloques analíticos. El resultado pone de manifiesto la complejidad de los problemas de la profesión escritor en un contexto histórico de restricción de las libertades, situado entre 1960 y 1980 en América Latina y plantea reflexiones sobre los procedimientos literarios experimentales en un entorno social en el que hay un grado extendido y control de la información.

Palabras-clave: Literatura. Crítica literaria. Represión.

Referências

ADORNO, Theodor. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. São Paulo: Abril Cultural, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.

BERRINI, Beatriz. *Eça e Machado*. São Paulo: EDUC., 2005.

CIORAN, Émile Michel. *História e Utopia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FERNANDES, Florestan. *O que é Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. Revista USP. Nº 3, 2002.

LLOSA, Vargas Mario. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUAS, Tabajara. *O amor de Pedro por João*. Porto Alegre: Ed. Leitura XXI, 2014.

_____. *Tabajara Ruas*. Porto Alegre: Inst. Estad. do livro, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1971.

ZERO HORA. *ZH entretenimento*. 06 de junho de 2013.