

## AGONIA E TORTURA NO CONTO ‘O JARDIM DAS OLIVEIRAS’, DE NÉLIDA PIÑON

Helder Santos Rocha (UFPR)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho esboça uma leitura crítica do conto ‘O Jardim das oliveiras’, de Nélide Piñon, destacando os procedimentos de ficção empregados pela autora para trabalhar os elementos da agonia e da tortura e, com isso, construir uma reflexão sobre a interferência decisiva do evento histórico - Ditadura Militar pós-64 - na vida de um sujeito brasileiro. À luz de diversas perspectivas críticas e teóricas acerca da ficção histórica, da intertextualidade e do ponto de vista na narração, é possível emprender uma leitura que faça compreender melhor os aparatos literários utilizados nesse conto, que propôs uma reflexão mais profunda sobre as consequências e as incertezas frente às pressões ideológicas e autoritárias do período ditatorial pós-64. Mais do que calma e certezas após a violência física, aparecem as fissuras e as feridas que reclamam questões infundáveis acerca da censura, da ditadura, da política, do amor e da vida. Afinal de contas, essa dor vale a pena? Quiçá, seja tal questionamento a verdade desta ficção da escritora Nélide Piñon.

**Palavras-chave:** Agonia. Ditadura pós-64. Ficção. Tortura.

### Introito

O conto ‘O jardim das oliveiras’, da escritora Nélide Piñon, originalmente publicado no livro *O calor das coisas* (1980), e recentemente republicado na coletânea organizada pelo escritor Luiz Ruffato, intitulada *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros* (2014), apresenta uma narrativa ficcional que congrega uma perspicácia reflexiva sobre eventos marcantes da história recente do país. Desse modo, ficção e história são trabalhadas juntas e seus limites se tornam menos rígidos, sobressaindo, portanto, o diálogo e as trocas de saberes entre os dois campos.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras – Estudos Literários. Bolsista da Capes.

A narrativa ficcional, escrita em primeira pessoa, é conduzida pelas reflexões de Zé, que foi membro de um grupo considerado subversivo pela política da repressão da ditadura militar vigente entre os anos de 1964 e 1985, no Brasil. Zé menciona em sua narração que foi preso e sofreu tortura no DOPS, isso após quase dez anos ele também ter sido preso e torturado, ocasião em que entregou informações importantes sobre seu companheiro Antônio, mesmo sujeito que a polícia estava novamente à procura. A sensação de agonia acompanha todo o conto, desde o momento em que Zé é levado para a delegacia e começa a sofrer os atos violentos da tortura física (“a memória revivia a tortura, a dor fluorescente, a cabeça estilhaçada em mil estrelas, a calça borrada de merda, a urina solta pelas coxas até alcançar a unha do pé” (PIÑON, 2014, p. 109)) até os instantes posteriores quando é levado de volta para casa e faz uma longa reflexão a partir das suas vivências, de suas recordações, de seus esquecimentos e das distintas possibilidades para a sua vida (“confiavam na agonia que diariamente me assaltava, na minha consciência imolada pelo medo e o remorso” (PIÑON, 2014, p. 110)).

A seguir, apresentar-se-á uma breve análise do conto de Nélida Piñon, buscando destacar como a autora se apropriou de técnicas e elementos da narrativa ficcional para trabalhar questões e informações do período histórico do regime militar de 1964 a 1985, no Brasil. A perspectiva que ampara esta análise provém da reflexão e do diálogo com leituras de textos sobre a teoria da narrativa moderna e contemporânea, além dos conhecimentos relevantes sobre a ficção histórica.

### **Ficção e História – Ficção histórica**

Antes de adentrar o terreno da narrativa ficcional da escritora Nélida Piñon, torna-se importante refletir acerca do entrelaçamento envolvendo a ficção e a história. Com efeito, cabe enfatizar que o interesse aqui é destacar a interseção e as trocas produtivas entre as duas áreas do saber. Trata-se, conforme aponta Marilene Weinhardt (2011, p. 17), “(...) de observar como e em que medida a convergência dos estudos históricos e literários pôde contribuir para revelar e desvelar mecanismos da criação artística.”

Embora este trabalho de análise trate especificamente de um conto, não se pode deixar de mencionar um trabalho pioneiro que destacou como estatuto de gênero, ou melhor, de

subgênero romanesco, a ficção que dialogava diretamente com períodos, eventos ou personagens da História. Esse trabalho ficou conhecido como *O Romance Histórico* (2011), de autoria de Gyorgy Lukács. Para este pensador, “o que importa para o romance histórico é *evidenciar*, por meios *ficcionais*, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas” (LUKÁCS, 2011, p. 62; grifo do autor). Ou seja, o interesse e a ênfase recaí muito mais em escrever ficcionalmente para atestar a existência da história e seu algo mais que ela não pudera, ou não quisera, esmiuçar.

A famosa ‘crise da representação’ traria resultados fecundos que agregaria ainda mais problemas. Então, junto com outras teorias surgidas e a floradas em meados do século XX, dentre as quais estão as da Pós-Modernidade e do Pós-Modernismo, além de uma nova produção literária que trabalhava com as referências históricas de maneira diferenciada, pode-se afirmar que as reflexões sobre a ficção histórica foram aprofundadas e, com isso, os seus instrumentos analíticos tiveram que ser atualizados. Foi desse modo que surgiu a discussão sobre a permanência do gênero Romance Histórico na atualidade.

Conforme Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1991), o termo ‘Romance Histórico’ não acompanhava mais a dinâmica e o processo de construção artístico após os anos 1960, porque as novas produções ficcionais não apresentavam mais o referente histórico como um elemento dado dentro de uma linha evolutiva e linear. Além disso, elementos muito utilizados no tempo atual como uma autoconsciência de construto verbal – a metaficção – e um uso extremado e irregular de uma pluralidade de referências históricas e de outros textos artísticos, sem que houvesse necessidade de adequar personagens e enredos a uma lógica realista, inoperavam, de certo modo, a aplicação do conceito lukacsiano do gênero. Nesse sentido, para Hutcheon (1991, p. 22), surgiu a ‘metaficção historiográfica’, cuja autoconsciência sobre a construção humana da ficção e da história baseava qualquer tentativa de compreensão do passado.

Já num debate famoso entre dois pensadores de peso na contemporaneidade ocidental, Fredric Jameson e Perry Anderson, via conferências que depois seriam traduzidas e publicadas no Brasil através do periódico *CEBRAP – Novos Estudos*, a existência do Romance Histórico, teorizado por Lukács, seria colocada em questão no período dito modernista. Para Jameson, o modernismo imputava uma relação entre a arte e o mundo que era mais de dúvida, portanto, haveria uma espécie de total descrença com o que se

compreendia como tempo passado, dificultando haver a produção significativa de obras correlatas aos romances históricos do século XIX (JAMESON, 2007). Contudo, torna-se relevante apreender que no discurso do filósofo há uma ponderação acerca de seu ceticismo com a noção de Romance Histórico lukacsiano, resguardando o seu ponto de vista para uma temporalidade específica, o modernismo, enquanto aventa a possibilidade de surgimento deste gênero no tempo considerado como pós-modernista. Veja-se nas palavras do estudioso norte-americano:

eis que o pós-modernismo salva a situação. Com seu fundamental desafio à estética modernista, às formas narrativas e aos procedimentos linguísticos caracteristicamente modernistas, ele volta a abrir um campo em que o romance histórico pode renascer, mas mediante uma reestruturação inteiramente nova e com uma abordagem nova e original do problema da referência histórica, que sempre tem de apoquentar as discussões sobre essa forma romanesca. (JAMESON, 2007, p. 187).

Portanto, ao contrário do que uma primeira leitura do discurso de Jameson possa indicar, o Romance Histórico não teve a sua morte decretada, mas apenas houve a percepção de sua readequação necessária dentro de um contexto tão estranho ao seu surgimento, que já lida com o referente histórico e, sobretudo, com o tempo de forma distinta. Já Perry Anderson (2007) concorda em parte com seu colega conferencista, o Jameson, ao afirmar que a roupagem e a forma de lidar com o referente histórico se modifica drasticamente ao passar dos tempos e que isso, ao invés de representar uma espécie de retorno ao Romance Histórico que houvera desaparecido no modernismo, somente reafirma a sua mutação. Este último, então, acaba optando pela permanência do gênero e endossa que na contemporaneidade, “(...) todas as regras do cânone clássico, tais como explicitadas por Lukács, são desprezadas e invertidas.” (ANDERSON, 2007, p. 217).

A despeito de toda problemática acerca da existência ou da permanência do gênero específico da ficção que dialoga com as referências históricas, pode-se constatar que, apesar das desconfiças, os únicos traços relevantes repousam sobre a forma de lidar com os referentes textuais de tempo histórico, que foram se modificando com o passar dos tempos. São traços que apresentam uma menor dependência da ficção com relação ao seu referente, além de uma maior consciência do sujeito autor acerca da própria origem destes referentes históricos com que dialoga.

## Práticas intertextuais e memória cultural

A agonia e a tortura são vetores centrais do conto da escritora Nélide Piñon, cujos sentidos são despertados por um processo de costura narrativa muito atento às referências históricas e culturais que se utiliza. Um destes procedimentos é o de cotejar imagens do passado recente, o período da ditadura militar (pós-64), com as de um passado distante, quiçá mítico, como são as da referência bíblica e da cultura cristã. Isso ocorre desde antes do texto propriamente dito, quando seu título – “O jardim das oliveiras” – promove uma ‘referência intertextual’ com o texto bíblico, o qual narra a passagem dos últimos momentos da vida de Jesus Cristo antes da crucificação. Essa operação intertextual promove um aprofundamento de sentido na leitura, quando cria uma ponte extradiegética entre o que aparece no início de um texto do século XX com outro de dois milênios atrás. Mas, antes de comentar o procedimento com mais atenção e de considerar as relações semânticas evocadas, retoma-se a passagem referenciada a partir do texto de um dos quatro evangelhos:

e, saindo, foi, como costumava, para o Monte das Oliveiras; e também os seus discípulos o seguiram.  
E quando chegou àquele lugar, disse-lhes: Orai, para que não entreis em tentação.  
E apartou-se deles cerca de um tiro de pedra; e, pondo-se de joelhos, orava, Dizendo: Pai, se queres, passa de mim este cálice; todavia não se faça a minha vontade, mas a tua.  
E apareceu-lhe um anjo do céu, que o fortalecia.  
E, posto em agonia, orava mais intensamente. E o seu suor tornou-se como grandes gotas de sangue, que corriam até ao chão. (LUCAS, 22:39-44).

No excerto bíblico, em questão, Jesus sofre a agonia de saber que seria traído por um de seus seguidores e que isso seria necessário para o projeto de vida maior, que fora arquitetado pelo seu pai – Deus - antes mesmo de seu nascimento. Segundo Tiphaine Samoyault (2008, p. 50), “a referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica”. E isso acaba se tornando primordial na construção do texto ficcional que exige do leitor, de antemão, um acesso rápido à uma memória cultural acerca dos sentidos do texto bíblico, assim como a sensação de agonia que promove a ponte referencial entre ambos os textos. Uma espécie de preparação para o que ainda virá nas próximas páginas. Uma seta, um sinal de trânsito.

É preciso enfatizar que as relações de intertextualidade não se dão ao mero acaso. As relações intertextuais fazem parte do arcabouço de leitura do autor e servem, na maioria das vezes, como pistas explícitas para o leitor poder construir alguns dos sentidos possíveis da obra que se lê. A ideia de movimento, nesse sentido, é intrínseca. Trata-se de uma relação entre textos, além de temporalidades distintas.

Com isso, lembra-se do conceito atribuído por Julia Kristeva (1974, p. 64), a partir da noção de ambivalência da palavra para Bakhtin, em que a ‘intertextualidade’ seria a prática a partir da qual “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” Ou seja, por mais parecida ou semelhante que seja com o texto ou a temática anterior, a aplicação no contexto atual já denota em si a modificação do sentido primeiro. Pode até haver o desejo de preservação de algum sentido já mobilizado, mas a própria releitura e realocação, em que as palavras e o conteúdo de uma forma e de uma temporalidade antiga são deslocados, acabam por interferir e provocar transformações significativas. Segundo Sandra Nitrini (2010, p. 162-163), que analisa a perspectiva de Kristeva, “a linguagem poética surge como um diálogo de textos. Toda sequência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escritura)”.

É nesta circunstância que se pode perceber que há, na intertextualidade operada por Nélida Piñon (2014), tanto uma prática de comparação da autora, ao mobilizar e equiparar discursos de sujeitos que sofrem agonicamente por atos de violência perpetrados contra si (Jesus Cristo, Zé); como também uma outra prática, a da provocação, quando se coloca como paralelo um símbolo da fé cristã e católica e um sujeito considerado subversivo (comumente associado ao comunista ateu) pelos próprios membros da Igreja Cristã e Católica no período da ditadura militar brasileira (1964-85).

Nota-se que, além da equiparação e transformação do texto e de seus sentidos, há uma operação pragmática de efeito direto sobre o leitor. Deve-se atentar para o fato de que essa ‘referência’ a partir do título, ou de qualquer outro elemento externo ao texto propriamente dito, a exemplo de um prefácio, uma nota bibliográfica, das epígrafes e de outros, é considerada por Gerard Genette (2009) como uma relação paratextual, que pressupõe a produção de uma interferência na construção do sentido da obra. Trata-se de, “(...) uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de

uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados.” (GENETTE, 2009, p. 10).

Com efeito, outros momentos do conto aprofundam essa relação conflituosa da relação com dois textos, duas imagens e dois discursos históricos. Por exemplo, em um trecho mais à frente na leitura do texto depara-se com questionamentos de Zé acerca da sua condição de solitário na terra, largado por um Deus inexistente que o havia deixado sofrer todas as angústias e sofrimentos daquela tortura: “meu Deus, onde estou que o peito me cresce e o destino da Terra afasta-se de mim, deixa-me sempre mais só” (PIÑON, 2014, p. 126). Novamente, o que se apresenta é um diálogo do conto tecido com a escritura que apresenta a mesma cena bíblica aludida no título, ou seja, o calvário de Cristo.

A operação intertextual que equipara o narrador/protagonista do conto ao personagem do cristianismo provoca um desvio nas leituras correntes acerca da referência bíblica, pois alude a uma necessária reflexão, de fato um pouco mais cuidadosa, acerca da condição de Zé, que figura qualquer indivíduo que possa ter vivenciado a situação de tortura e agonia da repressão da ditadura militar (1964-85). Num primeiro momento, a leitura poderia enveredar para o sentido da injustiça a que os dois (Jesus e Zé) sofreram sendo deixados a sós. Todavia, o efeito de sentido que mais se sobressai é o de que Zé continua vivo e com o mundo todo a sua volta. Ou seja, trata-se de um indivíduo que não sabe o que fazer após os fracassos, as culpas e a luta, e que é obrigado a conviver, a partir de então, com as incertezas, as angústias e a cotidiana agonia. Eis a sua tortura e o seu calvário.

### **Tortura e agonia da voz narrativa**

É uma narração em primeira pessoa que se apresenta no conto, o que, à primeira vista, faz uma aproximação com uma tipologia conhecida sobre o ponto de vista narrativo, dada por Norman Friedman (2002), sobre uma espécie de “narrador-protagonista”. Segundo o crítico norte-americano, o narrador-protagonista “(...) encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções.” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Todavia, esse narrador não é de forma alguma um construto pacífico e unitário. Não se encaixa em uma tipologia estável de figuração da voz narrativa. E isso ocorre porque o Zé está duelando com a sua própria consciência ou o seu *alter ego*.

Tal deslocamento de um ângulo, *a priori*, seguro se verifica nas inúmeras perguntas diretas que o narrador faz no sentido de tentar entender coisas do passado, escolhas e dos medos e angústias sobre o futuro, direcionadas para seu narratário<sup>2</sup> e, por conseguinte, para a figura do leitor. Perguntas sem respostas e postas sempre no fim dos parágrafos, como verdadeiros “nós cegos”. Então, ambos são convidados a participar e a testemunhar o sofrimento e a angústia do narrador do conto. Vejamos uma cena narrada em que a dualidade surge como uma fratura exposta:

você, Zé, é rijo como um cabo de metal, não pode compreender os desmandos de um homem, aceitar os desconcertos da terra. Mas a verdade é que sou um covarde, nasci com medo e morrerei sob a intensidade deste astro. Falta-me valentia para puxar o gatilho contra a minha cara, ou a do inimigo. Quem me fere mais que os meus desígnios? O medo dorme no meu travesseiro, trato de domesticá-lo, torná-lo amigo. Sei que você me afaga a cabeça, quer encaminhar-me ao heroísmo. Sinto muito, Zé, mas não sou herói. Nunca mais serei. Não sei mais como encontrar o antigo fogo cego que me iluminava no corredor sem fim. (PIÑON, 2014, p. 109).

O excerto aponta o aspecto sintomático desta narração que não se produz em um espaço externo ao do narrador, portanto, trata-se de uma consciência que está enfraquecida, dolorida, e que busca compreender o que acontece consigo. Embora o início do parágrafo tenha se dado com a colocação pronominal referente a um emissor externo (você), logo, em seguida, constata-se que o dêitico utilizado aponta para um sujeito que está dentro dele mesmo (o eu, o Zé). Assim, o narrador reconhece a ambivalência de suas atitudes e de seus desejos e dialoga com o outro que o habita.

Com efeito, a voz narrativa apresenta uma imagem confusa, caótica e desestabilizadora, onde noções de tempo e de subjetividade se confundem. O narrador, em questão, não é uno, nem estável, mas, sim, possui uma voz que se reconhece e anuncia como fraturada e ambígua. No caso do Zé, que é ainda mais específico, trata-se do sujeito nulo frente ao autoritarismo da política vigente, onde a censura e a violência ditam os rumos de uma sociedade aprisionada de forma considerada ‘legal’, anulando qualquer possibilidade de assunção de um sujeito autocentrado. Como o próprio narrador evoca,

---

<sup>2</sup> Segundo Reis & Lopes (1988, p. 66), trata-se de “(...) uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro ‘ser de papel’ com existência puramente textual, o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita”.



uma vez que não posso arbitrar sobre a minha vida, pois encontro-me sob a tutela da violência e do absolutismo, passo a vivê-la pela metade. Assim, quem sabe do meu destino não sou eu. É o outro. Quem me assalta na esquina é dono da minha vida. Me faz suicidar-me. Me faz desaparecer, apaga a minha memória, escasseia os dados que me registram. O outro é o que sou enquanto sou o que ele destrói em mim sem me consultar. (PIÑON, 2014, p. 120).

Esse aspecto agônico exposto na confissão do narrador, ao mesmo tempo que emerge essa voz de quem sofre a tortura, manifesta a consciência da sua incapacidade de posicionamento total em apenas um dos lados da arena ideológica. A voz dissonante a qualquer apelo autoritário da luta social em que se encontra plenamente envolvido e enredado demonstra que a autora, Nélide Piñon, está ciente da complexidade de construção de uma voz narrativa que fale de tal momento, ou seja, do ser de linguagem associado ao sujeito contemporâneo, dos possíveis Zé's em meio à Ditadura Militar (1964-85).

É esse 'dado social' retirado das referências históricas oriundas das mais diversas fontes, a exemplo dos jornais que burlaram a censura, que alimentou um imaginário acerca do procedimento violento e agônico que eram, não somente as sessões de tortura física perpetradas pelos policiais e agentes encarregados da justiça da ditadura militar mencionada, mas as torturas psicológicas na vida de quem sobrevivia a partir disso. Uma bagunça mental, uma ruptura ainda maior do ser frente aos traumas da memória recente. É nesse momento que se percebe o cruzamento do plano individual com o público, ou histórico, que se torna fundamental para a categorização da ficção histórica, segundo Jameson (2007, p. 192), contrariando a noção de um suposto plano de fundo histórico por onde se desenrolam ações de personagens sem qualquer interferência.

Nesse sentido, este conto ilustra o que tantos outros escritores fizeram para não só denunciar o que seu país e compatriotas viviam, mas, também, para refletir acerca da profundidade de tais acontecimentos, além de seus impactos nos tempos vindouros. Um modo como o intelectual, a partir da arte literária, enfrentou seu inimigo, o poder autoritário que enfim se manifestava, que estava finalmente com a face toda exposta. Para o crítico Silvano Santiago (2002, p. 14),

refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América

Latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional.

Por isso, a autora opta pelo recurso de criar uma ficção de linguagem agônica e ambivalente, ora pendendo para um Zé consciente e descrente de esperança, ora pendendo para um Zé mais interessado em viver o que ainda lhe resta com o amor de Luíza, sua namorada. A narração é produzida a partir da tortura psicológica sofrida pelo personagem e narrador, por esse ter delatado e ajudado o DOPS a capturar e a executar o dito Antônio. Mais do que calma e certezas após a violência física, aparecem as fissuras e as feridas que reclamam questões infindáveis acerca da censura, da ditadura, da política, do amor e da vida. Afinal de contas, essa dor vale a pena? Quiçá, seja tal questionamento a verdade desta ficção. Ou, concordando com a visão de Antonio Candido (2011, p. 256), “talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia”. Ou seja, se antes a posição da resistência surgia como a única ‘correta’, agora, frente às experiências e seus desdobramentos, cabe mais a reflexão sobre os radicalismos de ambas as partes. Com outras palavras, um balanço sobre os totalitarismos de toda ordem.

### **Algumas últimas palavras**

Então, pode-se chegar a uma breve, porém, transitória conclusão de que a agonia da narração deste conto só complexifica ainda mais a construção deste narrador, porque seu relato, ao mesmo tempo em que denuncia o poder autoritário e a violência do Estado, além dos sofrimentos e da tormenta posterior, também não opta por uma autodefesa e/ou por uma clemência pública. Mas, pelo contrário, o narrador pretere a culpa e assume a responsabilidade no desfecho da vida de Antônio (“pior que o corpo aviltado é não me deixarem esquecer que lhes dei as palavras que arrastaram Antônio ao cativo” (PIÑON, 2014, p. 110-111)).

Por conseguinte, não há como sugerir uma linha segura e confiável acerca do narrador, assim como não foi possível mais acreditar em democracia após o país ter sabido de eventos trágicos e reais de violação dos direitos humanos. Pois, a dubiedade de perspectivas, figurada pelas fissuras dessa narração, só reafirmam as incertezas, tanto sobre os acontecimentos, quanto com as escolhas, opiniões e posições políticas daí para frente. Isso

quer dizer que não somente a respeito do Zé do conto, mas de um Zé qualquer da vida, a coletividade brasileira.

## Referências

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: OHATA, Milton (Trad.). **Novos Estudos – CEBRAP**, n. 77, p. 205-220, março, 2007.

**BÍBLIA ON LINE** [Versão digitalizada]. Acesso em: 02/04/2016; disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/lc/22>>

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A Educação pela Noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 241-260.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: MELO, Fábio Fonseca de (Trad.). **Revista USP**, São Paulo, n. 53, 166-182, março-maio, 2002.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. In: FALEIROS, Álvaro (Trad.). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. In: CRUZ, Ricardo (Trad.). Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. In: FERRAZ, Lúcia Helena França (Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1974.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: MADER, Hugo (Trad.). **Novos Estudos - CEBRAP**, n. 77, p. 185-203, março, 2007.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. In: ENDERLE, Rubens (Trad.); SILVA, Arlenice Almeida da (Apres.). São Paulo: Boitempo, 2011.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

PIÑON, Néida. O jardim das oliveiras. In: Rufatto, Luiz (Org.). **Nos idos de Março: (a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros)**. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. In: NITRINI, Sandra (Trad.). São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silvano. Poder e alegria. In: \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 13-27.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: \_\_\_\_\_. **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011. p. 13-55.