

# Longo clarão no escuro de nossa ignorância

Fábio Figueiredo Camargo\*

## Resumo

Guimarães Rosa em **Primeiras estórias** mostra-se fascinado pela arte dos contadores de estória. A obra de Rosa é publicada em 1962. Manuel Rui, dez anos depois, publica em Angola seu livro de contos, **Sim camarada!**. Este artigo pretende analisar as estratégias dos narradores-contadores de estórias em “Partida do audaz navegante”, de Guimarães Rosa e “O relógio”, de Manuel Rui, a partir da descrição de suas *performances*, produzidas pelos narradores dos contos.

Palavras-chave: Literatura de Minas Gerais; Literatura Africana; Literatura Comparada; Guimarães Rosa; Narrador.

Guimarães Rosa, em **Primeiras estórias**, publicado em 1962, mostra-se fascinado pela arte dos contadores de estória. Pode-se afirmar que o autor, em toda sua obra, demonstra seu fascínio pelas estórias orais. Manuel Rui, dez anos depois, publica em Angola seu livro de contos, **Sim camarada!**. Este artigo pretende analisar as estratégias dos narradores contadores de estórias em “Partida do audaz navegante”, de Guimarães Rosa, e “O relógio”, de Manuel Rui, percebendo como é narrada a *performance* desses contadores que são capazes de prender a atenção de seus ouvintes.

A arte de contar estórias é a arte de encantar seus ouvintes. Através da estória de dois narradores e seus auditórios em pleno ato de contar estórias os dois autores demonstram como funciona esse ato milenar. Em permanente ato de fala, os dois narradores de estórias dentro dos contos criam suas narrativas. Isto nos é dado a ver por meio da mimetização da *performance* dos contadores feita pelos narradores. Deve-se salientar que as duas narrativas são em terceira pessoa, o que

---

\* Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES.

gera um narrador onisciente e um narrador-personagem, que também narra uma estória. Desse modo têm-se dois narradores em cada uma das narrativas que se dividem em informar seus leitores. As estórias inventadas por Guimarães Rosa e Manuel Rui trazem personagens inventores das suas narrativas que prendem seus auditórios com artifícios de sedução.

Os dois autores dos contos pertencem a universos distintos. No caso brasileiro, Guimarães Rosa pretende explorar ao máximo a linguagem. Ainda não é a forma de experimentalismo total de **Tutaméia**, publicado em 1967, mas é certo afirmar que em **Primeiras estórias**, o autor mineiro, mais uma vez, supera-se em desacostumar a linguagem. Em Manuel Rui nota-se a preocupação em lidar com a referencialidade, pois seu conto, além de literário, é um momento de engajamento político na luta pela independência de Angola. Se Guimarães Rosa dispensa apresentações, Manuel Rui é quase um desconhecido no Brasil. Embora não tenha uma carreira recente, sua obra é produzida a partir dos anos 70 como crítica de uma Angola recém-independente e dos valores da classe média instalada no país. Os textos contidos em **Sim camarada!** são engajados na luta pela libertação de Angola e por uma propaganda para se construir um país livre pós-independência. Segundo Laura Cavalcante Padilha:

para contar ou cantar esse tempo em que a guerra é o caminho para a concretização do sonho e da esperança, o texto, como materialidade, anuncia, por sua vez, a sua guerra, através de uma declaração de princípios que só a consciência de si pela linguagem pode configurar. É como se se acionassem os canhões de uma forma de narrar ancestral que, por séculos, preservou os saberes antigos. (PADILHA, 2001, p. 43)

Os saberes orais preservados de que fala Padilha transformam-se em armas nas mãos de Manuel Rui. Desse modo as várias estórias que compõem o livro lidam com a oralidade e tradição angolana não é esquecida. Daí a importância dada ao referente, aquilo que existe ou existiu na realidade, que faz parte do cotidiano da comunidade. O trabalho com o referente é importante para o escritor angolano, conforme se pode perceber no depoimento abaixo:

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse: não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu

texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. (RUI, 1985)

Note-se que para Manuel Rui a literatura e a sua tradição oral se complementam na transformação que ele faz em seu texto. Desescrever é trazer para o texto literário a oralidade da comunidade de onde saem as estórias. Desse modo é possível ao escritor construir uma identidade. Arma de luta para um e trabalho de experimentação da língua para outro, o fato é que a literatura serve a esses autores, nos contos analisados, como instrumento de pensar a própria linguagem e os modos de narrar, produzindo narrativas metaficcionais entre a oralidade e a escrita.

Esses dois contos constituem dois manifestos literários, pois conseguem ser manifestos em prol da literatura mesmo criticando seu próprio estatuto de objeto escrito. Ao refazerem, ou melhor, ficcionalizarem a oralidade, há nesses textos algo que não é mais oral e muito menos escrito na língua padrão portuguesa, há uma língua em diferença, conforme afirma Maria Nazareth Soares Fonseca:

Essa língua em diferença, (...) faz-se por isso indagação sobre a identidade do povo que a usa e sobre o paradoxo de se buscar uma origem que só pode ser vislumbrada em desvios, bifurcações, encruzilhadas. A escrita procura assumir o bilinguismo como marca cultural significativa; a “impureza” da língua faz-se registro de feições híbridas. (FONSECA, 2003, p. 90)

Embora a afirmação de Fonseca esteja dentro de um contexto de análise das literaturas africanas de língua portuguesa, não é de todo falso dizer que ela se encaixe no caso da literatura rosiana, que sempre optou por uma língua em diferença. Em verdade, este parece ser o trabalho literário por excelência, a criatividade de se brincar com as palavras. Ao invés de lutar com elas, como escreveu Carlos Drummond de Andrade, colocar a língua em estado de coisa, desautomatizando aquilo que está cristalizado pelo uso cotidiano e pela constituição canônica do que seja literatura.

Nesse sentido, tanto os narradores dos contos quanto os narradores dentro dos contos operam com essa impureza ou desautomatização da linguagem. Cabe aos leitores perceber essas sutilezas para que a leitura se dê da forma mais prazerosa possível, atentando para as questões postas em jogo pelos dois escritores. A fruição estética e a política não andam separadas em Manuel Rui; em Guimarães Rosa, o gozo da linguagem e a observação do local de enunciação, indicando para um contexto, andam totalmente juntos, mesmo sabendo-se que Rosa se dizia avesso às

questões sociais. A prática de uma literatura que revolve profundamente a língua portuguesa não deixa de ser uma expressão do trabalho político do escritor.

Antes de partir para a análise dos textos faz-se necessário que se explique o que significa a noção de *performance* que existe nesses contos, pois na contação de estórias ocorrida nessas narrativas é mimetizado o modo de narrar de seus protagonistas. Diferentemente do modo de narrar escrito, os contadores têm suas próprias experiências narrativas. O que ocorre nesse tipo de evento é a simultaneidade entre o tempo e o espaço do contador com o tempo e o espaço de sua audiência, gerando uma interação no momento da narrativa. Tanto em “Partida do audaz navegante” quanto em “O relógio” são flagrantes as expressões faciais, a entonação, modos de fala, seleção de vocabulário, emoções demonstradas pelos narradores e seus ouvintes. Os corpos dos narradores apresentam suas posturas, colocam-se em estado de passagem para a linguagem. É através deles que se dá o espetáculo da contação. Os autores tiveram o cuidado de mimetizar também suas narrativas, criando-as curtas, valorizando essas expressões performáticas para que seus leitores tivessem a impressão de estar no momento do narrado.

“Partida do audaz navegante” traz para a cena da escrita uma criança contadora de estórias. O narrador de “O relógio” já é velho e traz a sua vivência para a cena do texto. Diferentes idades e perspectivas se apresentam nesses dois textos que se encontram no mesmo lugar: estórias orais transformadas em objeto literário. A juventude não apresenta, segundo a tradição, experiência para narrar, mas a personagem principal do conto rosiano traz consigo uma característica além da vivência, a experiência do improviso e da leveza narrativa. Não é do nada que a personagem-narradora cria suas estórias, mas também não se pode dizer que ela trabalha com uma tradição literária, pois, possivelmente, ela não foi alfabetizada ainda ou está em processo de alfabetização conforme se pode ver no seguinte trecho:

*“Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?” — Brejeirinha especulava. — “É, hem? Você não sabe ler nem o catecismo...”* Pele lambava-lhe um tico de desdém; mas Pele não perdia de boazinha e beliscava em doce, sorria sempre na voz. Brejeirinha rebica, picuíca: — *“Engraçada!... Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforos...”* (ROSA, 1996, p. 105)

Esse trecho demonstra que a personagem ainda não foi alfabetizada ou está em vias de, mas já sabe produzir leitura a partir dos signos que lhe são apresentados pelo mundo. Brejeirinha é astuta, suas estórias são sempre inventadas a partir de uma tradição oral, e contadas com a ajuda dos gestos. Seu público é formado

por um auditório pequeno, um pouco hostil, que entra no seu jogo aos poucos, aceitando os pactos ficcionais. Brejeirinha seduz e seduzir é desviar. O sedutor é aquele que desvia o outro e o faz percorrer caminhos diferentes daqueles aos quais está acostumado. No jogo narrativo, sedutor e seduzido entram em uma via de mão dupla e o sedutor acaba por desviar-se de seu caminho também a ponto de não saber onde vai desaguar a sua estória narrada.

Ao trazer para a cena do texto uma criança narradora, Rosa dialoga com Walter Benjamin, afirmando que há a possibilidade de se contar estórias para além da experiência; ao contrário, no caso brasileiro, não há o fim da narrativa, conforme Benjamin parece constatar em seu artigo, devido à falta de experiência a ser narrada pelos soldados que voltavam mudos da guerra, mas sempre um convite para se contar mais e mais estórias. Não é só contar estórias o que Brejeirinha faz, sua *performance* é garantida para nós, os leitores do conto, que vamos também sendo desviados assim como seus ouvintes, pelos seus gestos, pelos movimentos, pois “Brejeirinha tinha o dom de apreender as tenuidades: delas apropriava-se e refletia-as em si — a coisa das coisas e a pessoa das pessoas.” (ROSA, 1996, p. 106).

Essa *performance* da contadora faz com que ela se inscreva nas coisas que a cercam. No episódio no qual as crianças, andando pelo campo após a chuva, deparam-se com as fezes de um boi, a *performance* encenada se dá desde a ornamentação da matéria fecal até o ato de transformar isso em discurso. O “bovino” nada mais é do que a encarnação da estória contada. É a inscrição da contadora e a transformação que ela opera seja na natureza ou na cultura. Narrar deixa de ser mero ato de fala, mas um movimento de inscrição em outros sujeitos que passarão a se fazer objetos da narrativa e se inscreverão na própria estória, sempre alterada, nunca a mesma. O “bovino” é uma alteração na qual o significante é desacostumado em nome de uma função da criação, conforme se pode notar no trecho a seguir:

“Ah! Pois é, é mesmo!” — e Brejeirinha saltava e agia, rápida no valer-se das ocasiões. Apanhara aquelas florinhas amarelas — josés-moleques, douradinhas e margaridinhas — e veio espetá-las no concreto do objeto. — “Hoje não tem nenhuma flor azul?” — ainda indagou. A risada foi de todos, Ciganinha e Zito bateram palmas. — “Pronto. É o Aldaz navegante...” — e Brejeirinha crivava-o de mais coisas — folhas de bambu, raminhos, gravetos. Já aquela matéria, o “bovino”, se transformava. (ROSA, 1996, p. 110)

Ao nomear o que é orgânico e desprezado pelos outros, enfeitá-lo com flores, ramos, folhas de bambu, Brejeirinha faz o ato da criação mais contundente e Guimarães Rosa demonstra, assim, a instauração da palavra mudando o mundo.

Note-se que o narrador afirma que Brejeirinha “saltava e agia”, indicando o ato de saltar de alegria, mas também ultrapassar algo. Quem salta ultrapassa um obstáculo e Brejeirinha ultrapassa a língua. Ela age na língua com a língua, portanto, cria do “bovino” o “Aldaz navegante”, não mais com “u”, mas com um “l”, indicando a oralidade, mas também a ultrapassagem linguística. Mudança esta só possível através da criação artística, pois trabalhar com as palavras nesse caso é tornar visível aquilo que para o olhar cotidiano não serve ou não deva ser utilizado como objeto artístico. O trabalho do narrador e do escritor são o mesmo, transformar objetos cotidianos com formas já conhecidas em objetos diferentes. Brejeirinha e seu narrador, assim como Guimarães Rosa, criam a diferença no mesmo, reapropriando-se do já conhecido e transformando em novos produtos.

Brejeirinha, além de transmutar “o bovino”, transforma o primo em personagem da sua estória. Zito passa a ser o “aldaz navegante”. A narrativa começa com ele indo embora para muito longe, e com o passar do tempo e das intromissões da plateia, volta para mais perto e fica com a moça que ele amava, encarnada na irmã de Brejeirinha, Ciganinha. Essa transformação de uma estória a partir da reação da plateia faz com que Brejeirinha não detenha “em si o jacto de contar”. A expressão *jacto* — uma desautomatização linguageira de Rosa —, contém mais de um significado, pois, ao mesmo tempo em que confirma o fluxo do ato de narrar, significa *jactância*, no sentido de arrogância, basófia. O narrador utiliza essa expressão para descrever a *performance* de sua narradora-contadora que é fluente e por isso mesmo arrogante em seu contar, pois se arrogar algo, nesse caso, está ligado ao poder da criação. Sua altivez advém de seu poder de dominar a palavra, esse poder intelectual de criar um mundo a cada vez que se abre a boca para narrar. É o gesto inaugural de criar a vida e recriar o mundo através das palavras. Brejeirinha possui o poder da eloquência narrativa, mesmo que esta seja interrompida pelas perguntas e voltas da platéia. “E a estória? Haverá, ainda, tempo para recontar a verdadeira estória?” (ROSA, 1996, p. 111), pergunta-se o narrador da estória de Brejeirinha. Sua resposta vem na boca da própria personagem-contadora:

—“Agora, eu sei. O Aldaz navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e virou vaga-lumes...” (ROSA, 1996, p. 111)

Dessa forma, ao deixar sua personagem, com sua própria voz terminar a estória inventada, o narrador aponta para esses resquícios da língua impura da criação literária que se transformam no ato de narrar. Brejeirinha faz palavras como aldaz,

estricto e estético soarem de forma inusitada em sua fala. No substantivo “aldaz”, a escrita alterada da língua demonstra a forma da fala da menina-narradora, assim como a alteração também em “estricto”, na qual a consoante “c” é utilizada em sua forma oral. No substantivo “estético” não há nenhuma marca de oralidade, mas não é uma palavra comum no vocabulário de uma criança da idade de Brejeirinha. Essa palavra que, com certeza, pertence à voz autoral, produz o sentido da estetização da própria linguagem, preocupação rosiana por excelência. Há uma série de paroxítonas nesse trecho como “aGOrA”, “naveGANte”, “soZInho”, “PRONto” repetida três vezes, “MOça”, “amaVAM-se”, “enTRARAm”, “esTRICto”, “INdo”, “soZInhos”, “fiCANdo”, “CAdA”, “boNIto” repetida duas vezes, “vaga-LUMes”. Essas paroxítonas produzem uma cadência rítmica singular à narrativa. O uso do gerúndio em “iNdo” e “fiCANdo” soa aliterado com a expressão “naveGANte”, a repetição de palavras como “prONto”, que além de configurar essa aliteração nasal, serve como constatação de uma expressão utilizada para dar prosseguimento ao narrado; a expressão “bonITo”, com seu término semelhante a prONto ainda faz o texto se encaminhar a uma continuidade, mesmo que a palavra pronto aponte para um fim. A utilização da vogal “i” em “seI”, “navegante” (I), “foI”, “sozInho”, “ele” (I) repetida duas vezes, “amavam-se” (I), “navIo” repetida três vezes, “estrIcto”, “E” (I), “foI Indo”, “eles” (I), “estétIco”, “Eles (I) Iam”, “sozInhos”, “ficando”, “maIs bonItO, maIs bonItO, o navIo”, “e (I) vIrou vaga-lumes” (I); e da consoante “t” como em “naveganTe”, “prONto” duas vezes repetido, “enTraram”, “esTricTo”, “prONto”, “esTÉTico”, “boniTo” repetido duas vezes, acabam por encher a narrativa de uma sonoridade singular que reforça a *performance* musical da narrativa de Brejeirinha. É a voz dela que ouvimos e não a do narrador que lhe dá voz, operando a sedução através dessa respiração textual que não é oral, mas também não é totalmente escrita. O fim da estória contada por Brejeirinha possui um final mágico que lembra os *missossos* africanos do qual o texto de Manuel Rui é partidário.

Em “O relógio”, Manuel Rui acompanha um ex-comandante narrando sua estória para alguns miúdos. Ao invés de ser uma estória falsa, a narrativa dele se aproxima da realidade, pois vem da experiência do narrador da mesma. É uma estória próxima do verdadeiro, denominada na África de *maka*. Estória acontecida, mas que com a participação do auditório se transforma e se aproxima do *missosso* — estória maravilhosa. A estória do relógio que viaja a Luanda, é tomado de um major português, morto em combate pelo comandante e depois lhe será roubado por um soldado do Zaire, trabalha com referentes bastante reais, mas não será menos ficcional do que a estória de Brejeirinha. O fato de haver um idoso

na narração aponta para os narradores da experiência em Walter Benjamin, mas a presença das crianças como aquelas que reproduzem sempre diferentemente o narrado, mais uma vez altera a noção de narrativa. Assim como em Rosa, Manuel Rui parece confirmar a possibilidade infinita de se contar histórias. O auditório do ex-comandante vibra, bate palmas, fica em transe, vivencia o narrado e o altera sempre que pode.

Era o costume. A garotada interrompia. Desengatilhava perguntas novas e por cada tempo que o Comandante contasse, a história ia-se enriquecendo não só com os pedacinhos que tinha de solicitar à sua imaginação para responder à curiosidade dos miúdos mas porque também eles participavam no recriar da narrativa, dando, uma que outra vez uma voltinha no enredo. (RUI, 1998, p. 22)

O personagem Comandante da história de Manuel Rui é um senhor mais velho que tem em seu auditório várias crianças. Ao contrário de Brejeirinha ele tem a seu favor um auditório que se posta para ouvi-lo. Os miúdos da narrativa angolana são abertos para a contação das experiências do camarada por meio da história do relógio suíço que foi a Portugal e chegou a Angola no braço de um major, morto em combate pelas tropas chefiadas pelo camarada Comandante. O narrador é aquele nomeado por Benjamin como o narrador viajante que volta e traz sua experiência para contar àqueles que não saíram de sua terra natal. Cabe ressaltar que o narrador volta de uma guerra e não volta silencioso como os soldados aludidos por Walter Benjamin. Isso comprova que a guerra também traz suas narrativas, que podem não ser exemplares, mas ainda assim são narrativas.

A *performance* do comandante é anotada pelo narrador que indica a seus leitores que o Comandante “falava com muito devagarinho, de quando em vez saboreando um pormenor de paixão com os olhos lá longe esticados no oceano sem fim ou mastigando uma pausa” (RUI, 1998, p. 21). O narrador conta o modo como o comandante se postava para contar sua história: “Ele sentava-se cauteloso. Juntava as muletas no chão. Acomodava bem o tronco na cadeira de encosto, desabotoava a camisa e estatelava-se qual seu quanto de contemplativo antes de avançar com a história.” (RUI, 1998, p. 22). Então o Comandante parece reviver sua história, embora o leitor seja informado de que ele gostava de dar azo à sua imaginação, conforme se pode ver na página 23. O narrador informa que parecia haver duas histórias diferentes: “a que ele [o Comandante] tinha vivido da sua experiência na mata. A outra era toda a beleza maior que os meninos forneciam ao entrecho.” (RUI, 1998, p. 30). Há um gozo do narrador-contador de histórias dessa narrativa em se sentir contemplado por seus ouvintes e que, assim como a história

de Manuel Rui, ensina, ao reviver até mesmo o que não viveu, pois seus ouvintes completam sua estória: “O Comandante expressava agora um prazer sem medida e os miúdos escutavam-no com tal deslumbramento que parecia todas essas vitórias terem sucedido em dias recentes.” (RUI, 1998, p. 39).

Também na estória de Manuel Rui existe um objeto cotidiano transformado no móvel da narrativa. Objeto desacostumado, diferente aos olhos dos ouvintes da narrativa e, portanto, como um significante vazio, será preenchido pela imaginação do narrador e seus ouvintes. Cabe ressaltar que o Comandante não possui mais o relógio que lhe foi tomado por um policial do Zaire, mas o objeto é reescrito, é refeito, toda vez que se narra a estória. Inclusive ganhando finais diferentes como o fato de o relógio ter sido recuperado e trazido de volta a Angola, como num dos finais sugeridos pelo público ouvinte ou em outro, no qual o relógio volta a Portugal e é entregue aos filhos do major morto em combate.

Em Manuel Rui ouve-se a voz da tradição, mas não uma tradição reacionária, conservadora. A voz do comandante dá a seus ouvintes a possibilidade de criarem um futuro diferente para suas personagens, logo para suas vidas. O fato de o relógio ser mandado de volta pelas crianças para os filhos do major morto em combate faz com que estas se reconciliem com seu passado e queiram acreditar na possibilidade de um futuro melhor e sem guerras. As fronteiras são abolidas e assim é fácil colocar os pioneiros cantando o hino do Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA – em uma concha para irem até Portugal. Alterar o narrado e criar novos rumos para as estórias é uma necessidade dos contadores de estórias e seus ouvintes. Dessa forma se dá o ato de ouvir e contar essas estórias que nunca são as mesmas, mesmo que se leia ou ouça várias vezes.

É nessa alteração sem fim do narrado que esses dois narradores demonstram acreditar na força da construção literária. Na narrativa como algo revelador do ser humano, como algo fundador das identidades e responsável pela integração entre as pessoas. É ao ler, ouvir ou contar essas estórias que o longo clarão se faz na ignorância do leitor. Ignorância de não se saber contado, mas de se encontrar nas estórias dos outros. Da mesma forma que o auditório de Brejeirinha, o primo Zito e a irmã Ciganinha, e os ouvintes do Comandante se vêem retratados na estória e se identificam, os leitores são sempre levados a se identificar com as estórias com as quais travam contato. São lidos pelos textos à medida em que encontram nestes os próprios fantasmas.

Os outros obram a estória da gente e os contadores de estórias, os narradores, os poetas, ao “importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância” (Rosa, 1996, p. 105) ajudam a construir sujeitos-leitores. O

verbo obrar possui o significado de fazer, construir, produzir e em algumas regiões do Norte e Nordeste de Minas, bem como no Nordeste brasileiro, possui também a conotação de defecar. As relações tecidas no conto de Rosa entre a criação e as fezes ajudam a clarear a ignorância ao explicitar a relação do criador e da sua produção. O “bovino”, as fezes, são desprezadas mas irão fertilizar o outro: o ouvinte, o leitor, a produção do escritor. Ouvidos e olhos passam a ser receptáculos da produção dos escritores, narradores ou contadores que desacostumam a língua, desautomatizam o ouvir e obram as vidas dos leitores por meio da desviante sedução que só a literatura é capaz de criar.

### Abstract

Guimarães Rosa in **Primeiras estórias** shows how the storytellers' art enchanted him. Rosa's work is published in 1962. Manuel Rui, ten years later, in Angola, publishes his book of short stories, **Sim camarada!**. This article analyzes the strategies of storytellers in “Partida do audaz navegante”, by Guimarães Rosa, and “O relógio”, by Manuel Rui, through the description of their performances.

Key words: Brazilian literature; African literature; Comparative Literature; Guimarães Rosa; Manuel Rui; Narrator

### Referências

- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Presença da literatura brasileira nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: LEÃO, Anglea Vaz. (Org.) **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2003. p. 73-100.
- PADILHA, Laura Cavalcante. E onde mora o sonho? **Revista de Letras**. N. 23. Santa Maria. Unversidade Federal de Santa Maria – RS. p. 39-45.
- ROSA, João Guimarães. “Partida do audaz navegante”. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 103-111.
- Rosa, João Guimarães. **Tutameia: terceiras estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

RUI, Manuel. “O relógio”. In: **Sim camarada!**. Angola: Associação dos escritores angolanos, 1998. p. 19-55.

RUI, Manuel. “**Eu e o Outro** – O Invasor ou em Poucas Três Linhas uma Maneira de Pensar o Texto”. São Paulo: Encontro perfil da literatura negra, 1985. Disponível em <<http://oraliturafro.blogspot.com/2010/02/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em.html>>. Acesso em 20 fev 2011.