

## ECOS DA BARBÁRIE E DESTROÇOS DO PASSADO: FRAGMENTAÇÃO E TRANSGRESSÃO MIMÉTICA EM A REGIÃO SUBMERSA<sup>1</sup>

### *ECHOES OF BARBARISM AND WRECKS OF THE PAST: FRAGMENTATION AND MIMETIC TRANSGRESSION IN A REGIÃO SUBMERSA*

Gilson Vedoin<sup>2</sup>

Kathi Crivelaro Lopes<sup>3</sup>

#### RESUMO

As implicações autoritárias, que sempre permearam o decurso histórico, afetaram a tessitura ficcional de Tabajara Ruas como um todo. *A região submersa* (1978), seu primeiro romance, configura-se na mimese dessacralizadora de um obscuro período histórico: o regime ditatorial brasileiro. Um retrato sobre os anos repressivos, erigido sobre os pilares de uma narrativa tensa e caleidoscópica que faz uso das tortuosas características da literatura moderna. Numa era caótica, em que o convencionalismo literário foi suplantado pelas novas técnicas narrativas, torna-se inviável a representação de uma realidade apocalíptica por meio de embasamentos utópicos e cânones tradicionais (personagens planas, narrativa linear, enredos lógicos, etc...). Assim, as atrocidades cometidas no passado são retomadas nos dias atuais e urdidas como principais diretrizes da ficção contemporânea. Afastado da vertente maniqueísta do realismo objetivo, o romance de Tabajara Ruas emerge com o intuito de propor novas reflexões e (re) elaborar novos questionamentos críticos acerca do violento impacto causado – pela crueldade e pelo despotismo – nas estruturas históricas envoltas por uma aura catastrófica e, definidas por Walter Benjamin, como um “amontado de ruínas”. Ensaios teóricos como os de Eduardo Subirats, Márcio Seligmann-Silva, Anatol Rosenfeld, dentre outros que se ocuparam das investigações acerca de cultura contemporânea e de historiografia, constituem um relevante auxílio para a interpretação do romance em questão.

**Palavras-Chave:** autoritarismo, fragmentação narrativa, Tabajara Ruas

---

<sup>1</sup> PROBAP

<sup>2</sup> Curso de Especialização em Letras da UNIFRA.

<sup>3</sup> Orientador.

**ABSTRACT**

The authoritarian implications which have permeated the historical course affected the fictional texture of Tabajara Ruas as a whole. A *Região Submersa* (1978), his first novel is configured in a dissacralizing mimesis of an obscure historical period: the Brazilian dictatorial regime. A portrait about the repressive years, built on pillars of a tense and kaleidoscopic narrative that makes use of devious characteristics of the modern literature. In a chaotic time, in which the literary conventionalism was surpassed by new narrative techniques, it is not viable to have the representation of an apocalyptic reality by means of utopic bases and traditional canons ( plain characters, linear narrative, logical plots, etc.). Thus, the atrocities committed in the past are recaptured nowadays and contrived as the main diretrixes of the contemporary fiction. Apart from the Manichaean overflow of the objective realism, Tabajara Ruas's novel emerges with the aim of proposing new reflections and (re)elaborating new critical questions about the violent impact caused – by cruelty and by despotism – in the historical structures surrounded by a catastrophic aura , and defined by Walter Benjamin as a “heap of ruins”. Theoretical essays, such as those by Eduardo Subirats, Márcio Seligmann Silva, Anatol Resenfeld, among others, which dealt with the investigations of contemporary culture and historiography, constitute a relevant support to the interpretation of the novel in question.

**Key words:** authoritarianism, narrative fragmentation, Tabajara Ruas.

**A HISTÓRIA DILACERADA: AS EXPERIÊNCIAS DO HORROR E A FALÊNCIA DO CONCEITO DE REPRESENTATIVIDADE DO REAL**

Para Alexandre Maccari Ferreira e Jaime Ginzburg,

“ [...] para nós  
só restam sombras e ecos  
Esqueletos que soprados  
para visitar o passado ”

Vitor Biasoli

Em seu conto intitulado *Metzengerstein*, o escritor Edgar Allan Poe (POE, 1981, p.265) afirma que o horror e a fatalidade surgiram sempre, livremente atrelados ao sucessivo decurso de fatos e acontecimentos pertinentes aos períodos da História.

Distanciado dos preceitos positivistas do século XIX, BENJAMIN (1985, p.225) concebe uma visão pessimista e cética da historiografia oficial. Para Benjamin, a História jamais esteve vinculada aos ideais de progresso da humanidade, mas sim, erigida sob os pilares do despotismo e da barbárie.

Na esteira das postulações de Benjamin, SUBIRATS (2001, p.11) adverte, de maneira pungente, que os ecos mnemônicos de um passado igualitário, em que homem e natureza conviviam harmoniosamente, foram totalmente dissipados. Os sonhos de um éden humanista acabaram por esfacelarem-se quando confrontados com os anseios de uma era industrial que faz apologia aos valores financeiros e tecnicistas. Dentro dessa perspectiva, SUBIRATS (2001, p.12) postula que

O século XX, com suas inacabáveis paisagens de ruínas e genocídios, com suas diversas ameaças de destruição global, pôs fim às representações clássicas do progresso moral da humanidade. Seu lugar foi ocupado por grande variedade de metáforas degradadas e ícones propagandísticos, assim como pelas incontáveis expressões de fundamentalismos escatológicos que coroaram o fim do século. Ao mesmo tempo, a Filosofia e a Literatura modernas substituíram o progresso civilizatório em direção ao reino ideal do lugar nenhum, a utopia do retorno da Idade de Ouro, pelo seu contrário: o futuro como catástrofe. Do futurismo às utopias revolucionárias modernas, seus sinais de progresso se confundiram, ao mesmo tempo, com uma nova ordem civilizatória global – os sistemas totalitários modernos.

ROSENFELD (1976, p.80), por sua vez, contribuiu com os estudos referentes à crise da representatividade artística na era moderna. Em suas reflexões, deixa evidente que, com a ascensão das vanguardas do século XX, tanto a pintura quanto o gênero romanesco jogaram por terra os preceitos aristotélicos de mímese e verossimilhança. As visões realistas e dogmáticas, tão em voga no passado, foram relativizadas, perdendo sentido quando confrontadas com a realidade caótica, cética e fragmentária de nosso século.

Também abordando a questão crucial relacionada à categoria mimética no âmbito da modernidade, SELIGMANN-SILVA (2000, p.75) enfatiza que as implicações catastróficas, que sempre permearam o decurso historiográfico, acabaram afetando a literatura como um todo. Numa era

demarcada pelo signo da brutalidade e do caos, o convencionalismo literário foi totalmente suplantado pelas novas técnicas romanescas, ou seja, tornou-se inviável a representação de uma realidade apocalíptica por meio de embasamentos utópicos e cânones tradicionais.

Com efeito, as atrocidades cometidas no passado são amplamente retomadas nos dias atuais e urdidas como principais diretrizes da arquitetura ficcional de nosso século. Sobre o prisma analítico do autor moderno, BENJAMIN (1985, p.225) afirma que

[...] todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvêia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.

Afastando-se da vertente maniqueísta do realismo ufano, essa literatura emerge com o intuito de propor novas reflexões e (re) elaborar novos questionamentos críticos acerca do violento impacto causado – pela crueldade e pelo despotismo – nas estruturas históricas envoltas pela aura da catástrofe, e definidas por BENJAMIN (1985, p.226) como um “[...] amontoado de ruínas [...]”

Por fim, levando-se em conta, a confluência entre ficção e história, o modo como Tabajara Ruas constrói sua narrativa, demolindo os valores ontológicos da ficção tradicional e apresentando uma visão conflituosa em relação a um passado caótico, constitui-se no objeto de análise desta pesquisa. Dessa forma, importa aqui demonstrar como todo um contexto conturbado acabou atuando, decisivamente, para abalar, e por conseguinte, estruturar, de forma sistemática, a tessitura intrínseca do romance *A região submersa*. Para tanto, jamais devem esquecer-se os pressupostos apreçados por CANDIDO (2000, p.15), para quem os aspectos sociais ou externos desempenham um relevante papel na constituição do âmbito interno, ou seja, “os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra.”

Assim, a decodificação dos elementos estruturais da narrativa, servirá para demonstrar que as técnicas empregadas pelo autor, tais como o embaralhamento de planos, cenas e diálogos, estão entrelaçadas ao conteúdo e ao sentido que a referida obra almeja difundir.

## A REGIÃO SUBMERSA: SINFONIA DO CAOS

Ô Satan, prends pitié da ma longue misère!

Charles Baudelaire

Em *A região submersa*, seu primeiro romance, escrito ao longo do exílio de dez anos na América Latina, Europa e África, e publicado (inicialmente em Portugal e na Dinamarca) no ano de 1978, Tabajara Ruas orquestra uma trama labiríntica que, visando a realçar a problemática relacionada com os acontecimentos históricos das décadas de 1960 e 1970, prioriza, como diretrizes estéticas, a ação vertiginosa, a narração em *flashback*, e imagens pertinentes ao campo do cinema e das artes visuais. Um retrato agônico sobre os anos do regime ditatorial militar brasileiro e erigido sobre os pilares de uma narrativa tensa e caleidoscópica, que ironiza e subverte os cânones da ficção detetivesca do século XIX em detrimento das tortuosas características inerentes ao romance policial americano das décadas de 40 e 50, responsáveis pela eclosão do gênero *noir*.<sup>4</sup>

Numa célebre homenagem a Dashiell Hammett, Tabajara Ruas, apropria-se dos clichês do policial *noir* americano, um estilo em que os interesses do crime e da lei estão em assonância, postos lado a lado. Imprimindo à trama um ritmo acelerado, o autor constrói diálogos ríspidos e descrições influenciadas pelo contundente realismo de *O falcão maltês*<sup>5</sup>, obra máxima de Hammett e quintessência da *hard boiled fiction*. Porém, na narrativa de Ruas, a batalha não é desencadeada pela posse de uma relíquia medieval valiosíssima, mas sim, pela descoberta do paradeiro de um estudante detentor de idéias subversivas e que, debate-se na clandestinidade das revoluções armadas. Aliás, o romance apresenta como cenário histórico, os anos de chumbo da paranóia militarista, de 1964 e, sobretudo, 1968. O enredo, a exemplo de *O falcão maltês*, conserva o dom das inúmeras reviravoltas, sucessivas viradas de trama na ordenação dos capítulos, como uma corrida que tenciona ludibriar cada vez mais o leitor menos atento.

Contratado por uma estonteante mulher, que lhe pede para encontrar seu filho Sérgio – um carismático estudante de Medicina que desapareceu em circunstâncias misteriosas – o detetive Cid Espigão se vê envolvido numa complexa trama de identidades e alianças falsas que, em ramifica-

<sup>4</sup> Dentre os principais elementos que definiram os parâmetros da arquitetura romanesca *noir*, estão tramas obscuras e confusas - sempre demarcadas por uma orgia escatológica de crimes e cadáveres -, e personagens de moral ambígua, trágicos, cínicos, pícaros, deprimidos ao extremo e talhados pelo signo da violência e da barbárie. Somam-se a eles, as autoridades corruptas e a presença, de praxe, da *femme fatale*, representando a dicotomia da imagem angelical e demoníaca da mulher.

<sup>5</sup> Publicado inicialmente em 1930.

ções bem mais profundas, acabam por desvelar toda a podridão existente nos altos escalões da política nacional. Após ser traído por Lolo, seu melhor amigo, Cid amarga três longos anos no cárcere. Um local obscuro, no qual é constantemente submetido a sessões de tortura e todo tipo de humilhações. Depois de escapar da morte, em uma “queima de arquivo” promovida pela Polícia do Exército, Cid começa a adquirir consciência sobre si, e sobre a trágica situação em que se encontrava seu país. Auxiliado por Olga, sua amante, arquiteta uma feroz vingança contra todos aqueles que o traíram no passado. Tarefa cumprida, (re) encontra-se com Sérgio, descobre que ambos estiveram lado a lado na prisão, e então, iniciam uma próspera amizade.

### A ESTRUTURA NARRATIVA E A ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA

Evidencia-se, na arquitetura romanesca de Tabajara Ruas, uma estrutura análoga à montagem cinematográfica. Nela se deslindam as diretrizes fragmentárias e destrutivas que perpassam a arte moderna. Elementos de desordem e rupturas que convergem para o caos, minando o caráter linear e objetivo – valores estáticos inefáveis da literatura bem comportada dos séculos XVIII e XIX -, pelos efeitos de estranhamento e de quebra da ilusão realista. Desmascara-se, dessa forma, o espelhamento superficial de uma realidade cuja representatividade tradicional configura-se como impossível.

Dentre os procedimentos técnicos empregados pelo autor, tem-se o ritmo ágil e vertiginoso das produções de cinema, e o esfacelamento dos “relógios da narrativa”, um fenômeno que, na visão de ROSENFELD (1976, p.80), consiste no abalo sísmico produzido na cronologia e na sucessão temporal do romance.

Primoroso nas descrições plásticas de situações prosaicas, na estética da aceleração narrativa, na composição de diálogos crus e irônicos (pontuados pelo freqüente uso de gírias e coloquialismos), e no emaranhado jogo de intertextualidades estabelecido com os ícones do cinema americano – de Bogart a Charles Bronson -, Tabajara Ruas edifica sua ficção sob os pilares da polifonia. Um recurso estilístico que, segundo o teórico russo Mikhail BAKHTIN (1981), consiste na pluralidade de vozes que ressoam num mesmo tecido narrativo. Dessa forma, o emprego desses múltiplos centros-consciência jamais é aleatório, pois se trata de uma narrativa policial, que procura desvelar os fatos ao leitor sob um prisma de diferentes perspectivas. Na maior parte do enredo ecoa uma voz em terceira pessoa: “O bravo detetive pediu um copo de branquinha e uma garrafa de brahma estupidamente gelada. Não estava para brincadeiras. Estava pálido. Duma palidez

tão intensa que mereceu um rápido olhar de Olga, que finalmente despregou os olhos do livro sob o balcão (p.107).” Porém, em outras passagens, são as próprias personagens que dialogam. Daí o predomínio do discurso direto: “- Senhora Gunter...ele já teve antes sinal de ter problemas mentais? - Oh, não. Nunca (p.31).” Há, contudo, passagens narradas em primeira pessoa, sobretudo quando a voz do narrador é suprimida pela das personagens, como, por exemplo, a do obscuro CG: “[...] onde andaré o safado desse detetive? Aparece na minha casa um dia, depois desaparece e fim, fica por isso mesmo. Me parece uma tremenda ingratidão. Mas tudo se resolve com o tempo, eu digo, o tempo é remédio pra tudo ( p.121).” Ou em momentos em que o detetive Cid Espigão expressa seu ceticismo perante a realidade: “Uma péssima noite. Uma péssima segunda-feira. Uma péssima vida, caralho (p.65).” E também para realçar as ingênuas opiniões da senhora Gunter, acerca da vida de seu filho Sérgio:” - [...] O senhor não conhece o Serginho. É um rapaz sério, estudioso. Nunca se meteria com esse tipo de coisa. [...] - Sim, tem uma namorada. Nada demais, um namorinho que todo o rapaz da sua idade tem (p.12).”

Por fim, tem-se a simbiose entre o sistemático jogo de vozes estabelecido entre o narrador e os figurantes. Nesse caso, os ângulos de visões podem ser variados, pois o narrador, em determinados momentos, possui o dom de adentrar-se, quase imperceptivelmente, nos pensamentos e sentimentos de determinada personagem. O autor passa, literalmente, do discurso direto para o indireto-livre:

...você finge que não sente o espinho, dá esse passo, acha que saiu detrás da cortina, que está dizendo Major Távola me desculpe mas isso que o senhor está fazendo é traição e além de traição é crime e ele encara você, ele acende um ódio fulminante nos olhos, ele urra para você quem é você seu merda e você altaneiramente detetive Cid Espigão às suas ordens e retira do bolso interno do *smoking* o cartão e o estende com gesto elegante para o atônito Major e ele então fica completamente pálido e diz exclama abre os braços e proclama aos ventos dos quatro pontos cardeais com entonação de profeta do cinema brasileiro meu Deus eu ia cometer uma loucura [...] (p.195).

Nesse sentido, a técnica empregada na elaboração dos diálogos está em assonância com a estrutura polifônica da narrativa. Outro fator relevante é a descontinuidade sintática da linguagem. Ao defrontar-se com situações chocantes e traumáticas, o narrador desestabiliza seu relato linear e

objetivo mediante o emprego da aceleração discursiva, rompendo, dessa forma, com os elos coesivos da estrutura frásica.

Contudo, as afinidades cinematográficas não se resumem exclusivamente ao microcosmo de vozes e a destruição da sintaxe dos períodos frásicos. O estilo de narração também mantém inquebrantáveis laços estilísticos com o cinema, sobretudo no que se refere aos cortes bruscos e à montagem. O autor utiliza-se fartamente dessas técnicas, ora suprimido a ordem cronológica dos fatos, ora superpondo tempos e provocando efeitos de simultaneidade pela (des) contínua narrativa verbal. Elimina-se, assim, a perspectiva espaço-temporal do romance realista, tida como um rele conjunto de aparências epidérmicas, empíricas e superficiais da realidade exterior. No primeiro tomo do romance, mais precisamente no capítulo XIV, há um episódio que retrata o breve encontro, numa rodoviária, entre o detetive Espigão e Mariana. Enquanto aguarda sua chegada, Cid é acometido por reminiscências passadas (diálogos travados com a Senhora Gunter e com o cabelereiro Lolo). Assim, o autor interrompe o fluxo cronológico da narrativa: “Cachimbo no bolso pronto para brilhar, espera Mariana na rodoviária. A voz da Senhora Gunter - sinto que algo terrível está acontecendo - ainda está grudada em seus ouvidos.[...] Olhou do ponto branco para Lolo - algo terrível está acontecendo - e Lolo perguntou engravidaste alguém?[...] (p.130).”, para, algumas páginas seguintes, novamente retomá-lo. E isso ocorre a partir da chegada da Mariana e do posterior diálogo mantido com ela: “- Recebeu o aviso sem problemas? - Sim. Levantou-se com elegância e afastou a cadeira para ela sentar (p.136).”

Todo arcabouço narrativo, segundo GENETTE (s.d, p.254), constitui-se de uma ordem seqüencial fundamentada sob os pilares de uma duplicidade temporal: O tempo da história, ou diégese (enunciado) e o tempo da narração (enunciação). Essa qualidade torna viável o surgimento de uma pluralidade de distorções temporais, empregadas, amiúde, no estilhamento dos cânones clássicos, produzindo assim, uma espetacular vertigem estética, responsável pelo desnorteamento do leitor superficial. Essas discrepâncias são chamadas anacronias temporais. Genette postula que as anacronias podem configurar-se em analepses, que são evocações retardadas de acontecimentos anteriores ao momento da história em que se está, e prolepses, avanços narrativos que tem por finalidade, a antecipação de um acontecimento anterior aos fatos que estão sendo narrados. Como exemplo de prolepse, tem-se a antecipação de um fato que, no transcórre cronológico da narrativa, só se concretizará após três anos. Assim, no capítulo inicial do primeiro tomo, o narrador desvela ao leitor, um episódio de total relevância no desenrolar da história. O encontro de Cid e Sérgio:

Quando anos depois, a metralhadora empunhada por Sérgio surgiu da escura ventana do Volkswagen a apontou diretamente para o espaço entre seus olhos, o detetive Cid Espigão recordaria - na deserta planície que antecede o pavor da morte - a primeira vez em que ouviu o nome dele - Sérgio - e recordaria também os lábios que o pronunciaram, e a forma esquiva em que se moviam, e o modo como as palavras eram articuladas: lentas, resvaladiças (p.12).

Para no último capítulo do segundo tomo, retomar novamente esse mesmo episódio: “Agora, muito tempo depois - calabouços, esquinas, praças, faces, ventos, meses, anos depois - aí está ele, o filho: Rosto no escuro, essa metralhadora na mão apontando para seus olhos, e a desconfortável certeza de que não o encontrou, foi encontrado (p.332).”As analepses também são objetos de destaque em alguns capítulos. Um exemplo marcante, são as declarações do Tenente Aldo, gravadas pelo detetive Cid Espigão:

Quando ocorreram os acontecimentos que vou narrar servia na cidade de Iguatu, no Estado do Ceará. Esta mensagem está sendo gravada no dia 11 de dezembro de 19..., em minha residência particular, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, para onde fui transferido após os fatos que aqui serão devidamente narrados.[...] No dia 1º de julho de 19..., a nação, os militares e o povo ficaram consternados com o trágico acidente em que perdeu a vida o general Humberto I, impoluto líder da Revolução Redentora que arrancou o Brasil das garras assassinas do comunismo ateu e materialista e honestíssimo ex-presidente do país. A infortunada ocorrência deu-se em área de nossa competência militar e assim me vi de cargo da nobre porém infausta tarefa de resgate aos corpos que pereceram na queda do avião, entre eles o do grande camarada de almas e chefe incontestado. Vou parar um pouquinho para apanhar uma cervejinha da brahma porque está fazendo um calor do...dos diabos. Clic [...]

(p.99-100)

## O NARRADOR QUE AGE COMO UMA CÂMERA DE CINEMA

A *região submersa* pode ser vista como uma espécie de narrativa que ambiciona transmitir *flashes* da realidade como se fossem apanhados pela lente fria, mecânica e arbitrária de uma câmera de cinema. É isso que explica LEITE (1999, p.62), quando, ao discorrer sobre as técnicas cinema-

tográficas, afirma que: “ No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou o ponto de vista centrado numa ou várias personagens.”

Assim, sem se distanciar do protagonista - o detetive Cid Espigão - esse narrador mantém uma extrema mobilidade, por vezes onisciente, comunicando ao leitor, pelas descrições e pelo diálogo o aspecto das personagens e das ações, ou seja, aquilo que pode ser visto, ouvido e comentado. Essa espécie de hiperobjetividade confere aos eventos narrados uma presença imediata, concisa, por vezes lacônica, de um narrador em terceira pessoa, excluído da história, mas encarregado de oferecer indícios da maneira de ser e agir das personagens. Valoriza-se sagazmente a representação cênica, eclipsando o narrativo e o descritivo, ou seja, o narrador não toma partido, apenas mostra.

Isso ocorre, por exemplo, no início do primeiro capítulo, a partir da visualização da presença física, da minúcia dos gestos e dos acessórios do vestuário da Senhora Gunter:

Usava luvas brancas. Era verão(as luvas provavelmente eram de crochê), e Cid ficou maravilhado: Pela primeira vez, sendo verão, uma mulher entrava em seu escritório usando luvas e usando chapéu e exibindo modos de uma verdadeira dama. Até então elas chegavam com um ar de petrificada perplexidade, de úlcera perfurada, de pobreza ou de ódio. Mas a dama das luvas - Cid não terminava de maravilhar-se - estava perfeitamente serena e sorria ( p.11-12)

O narrador que faz escolha pelo descritivismo sinestésico prefere não conhecer absolutamente nada da alma de suas personagens, seus sentimentos e o que pensam dizer. Isso no entanto, não impede que ele articule determinados comentários, fazendo valer sua capacidade de intrusão. No transcorrer da narrativa, esse narrador, ao observar que os gestos e expressões faciais de Cid denotam a presença de sentimentos como o pavor, o ódio e a vergonha, procura tecer uma vasta urdidura de ponderações acerca de tudo o que ele pressupõe que o detetive sinta, pois essas emoções, não permanecendo ocultas atrás dos olhos, são perceptíveis exteriormente. Isso se evidencia na passagem do assassinato do General Humberto II, presidente da República. O nefasto ato é visualizado pelo detetive Espigão, oculto por detrás de uma cortina. Pela descrição de suas expressões e gestos, o narrador consegue fazê-lo externar suas angústias emotivas, seus sentimentos tornam-se mais lúcidos:

Entre a cortina e a parede, você. Você e seu suor pegajoso, você e sua vontade de urinar; você e a ânsia de engolir essa cortina inteira, de sair voando, de abrir os braços e exclamar bem alto agora mesmo que estou fodido. Você passa a mão na testa, você pensa que calor, você desliza a mão no lugar da súbita cocceira entre as pernas, você aperta o sexo, você não pensa em sexo a quanto tempo, detetive? Você pensa que calor. [...] você sente essa coisa intensa, satânica e grosseira que cresce dentro de você e a qual você não ousa dar nome (p.194).

## CONCLUSÕES

[...] um protesto [...] contra a nova sociedade  
que parecia nada trazer exceto o mal e o caos.”

Eric J. Hobsbawm

Os estratagemas erigidos por Tabajara Ruas, na concepção de seu primeiro romance, em nenhum momento se configuram como dissonantes, superficiais e aleatórios. Na incumbência de delinear um hediondo período da história nacional, o autor elaborou uma tessitura romanesca solapada pelas fissuras que regem os discursos narrativos da modernidade, decretando assim, a falência dos enunciados inerentes às questões tradicionais e cristalizadas da representatividade mimética. Nessa envolvente trama policial, Ruas retoma as convicções de SELIGMANN-SILVA (2000, p.75), sobretudo, no que concerne à experiência prosaica do homem moderno, imerso numa era de catástrofes cotidianas em que a concepção da “representação [...], passou ela mesma, aos poucos, a ser tratada como impossível.” Torna-se inviável a representação das experiências de barbárie e horror por intermédio de uma estética romanesca linear e objetiva, centrada nos cânones do passado – séculos XVIII e XIX.

Com efeito, *A região submersa* foi um violento (e certo) golpe desferido no cenário da ficção sul-rio-grandense, sempre demarcada por produções em que imperava ora o regionalismo ufanista ora os dramas de cunho intimistas. Do interior de suas páginas, Tabajara Ruas desvelou, sem eufemismos, os falsos ideais edificadas por uma civilização demagógica que ocultava a verdade nos obscuros subterrâneos do poder dominante, e ainda expôs, de maneira cruenta e imperiosa, todo mal-estar de uma realidade ignóbil, estéril e alienante.

Nessa tentativa de escamotear nossas enfermidades e nossos longínquos traumas passados, a narrativa realiza, dessa forma, uma intersecção com as reflexões de BENJAMIN (1975, p.34) acerca das diretrizes roma-

nescas do século XX, sobretudo, quando o pensador alemão enfatiza que: “Na época de Homero, a humanidade oferecia-se, em espetáculo aos deuses do Olimpo: agora, ela fez de si mesma o seu próprio espetáculo. Tornou-se suficientemente estranha a si mesma, a fim de conseguir viver a sua própria destruição, como um gozo estático de primeira ordem.”

Para Tabajara Ruas, se o futuro se autoproclama como Messias, é o brumoso e obscuro passado que detém o martelo; e jamais hesita em bater os pregos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail.1981. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BENJAMIN, Walter. 1975. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural.

\_\_\_\_\_. 1985. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense.

CANDIDO, Antonio. 2000. **Literatura e sociedade**. 8.ed. São Paulo. T. A Queiroz.

GENETTE, Gerard. s/d. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega.

LEITE, Lgia Chiappini Moraes. 1999. **O foco narrativo**. 9.ed. São Paulo: Ática.

POE, Edgar Allan. 1981. Metzengerstein. In: **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural.

ROSENFELD, Anatol. 1976. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto / Contexto**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2000. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (orgs). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta.

SUBIRATS, Eduardo.2001. **A penúltima visão do paraíso: Ensaio sobre memória e globalização**. São Paulo: Studio Nobel.