

DE UM ESCRITOR ESCREVENTE: “O AMOR DE PEDRO POR JOÃO”

From a scribe writer: “O amor de Pedro por João”

*Maria Iraci Cardoso Tuzzin**

*Pedro Brum Santos***

RESUMO: O romance *O amor de Pedro por João* publicado no Brasil, em 1982, e escrito durante o exílio do escritor brasileiro Tabajara Ruas (1942) é analisado a partir da relação escritor/escrita. Tal correspondência é discutida por um viés que inclui as anotações de pesquisadores, como Avelar, Silverman e Santiago, entre outros. A observação da forma, do estilo e das temáticas empregadas pelo artista aponta para a complexidade de questões referentes à profissão “escritor” em um contexto histórico pleno de cerceamento de liberdades situado entre os anos 1960 e 1980. Além disso, suscita reflexões sobre procedimentos literários experimentais em um meio social em que se ampliaram o grau e o controle da informação, apontando, deste modo, ligações entre a Literatura e a História.

Palavras-chave: Ficção; Ditadura; Tabajara Ruas.

ABSTRACT: *The novel O amor de Pedro por João [Pedro’s Love for John], published in Brazil in 1982 and written during the exile of the Brazilian author Tabajara Ruas (1942), is analyzed taking into consideration the relation between writer and text. This correspondence is examined from a perspective which includes the notes of researchers such as Avelar, Silverman and Santiago, among others. The observation of form, style and themes employed by the artist point towards a complexity regarding issues relating to the writer profession in a context of curtailment of freedoms, situated between the years 1960-1980. In addition, this raises reflections on experimental literary procedures in a social environment where information was controlled, indicating links between literature and history.*

Keywords: Fiction; Dictionary; Tabajara Ruas.

* Doutoranda da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria, RS, Brasil, CAPES. E-mail: mariatuzzin@gmail.com

** Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria, RS, Brasil. E-mail: pedrobrum@uol.com.br

Introdução

O jogo de palavras utilizado na primeira parte do título desta seção tem como propósito enfatizar a ideia de valorização daquele que escreve, sobretudo quando tal ato representa uma profissão exercida em tempos de cerceamento de liberdades. Desta perspectiva, o uso intencional de um pleonasmo confere maior vigor ao ato em relação ao resultado dele. Entretanto, diante da obviedade da questão e da impossibilidade em desvincular causa e consequência, a reflexão que segue se detém no romance do escritor gaúcho Tabajara Ruas, *O amor de Pedro por João*.

O Amor de Pedro por João é o segundo livro de Tabajara Ruas e foi escrito durante seu exílio em Copenhague, período em que, no Brasil, perdurou o governo militar. Ao estilo cinematográfico, viagens e histórias de combatentes são contadas por meio de uma linguagem seca que imprime celeridade e simultaneidade às ações das personagens. O cenário dos regimes autoritários no Brasil e no Chile compõe o pano de fundo a partir do qual são relatadas as aventuras dos protagonistas cujas trajetórias foram interrompidas pela morte ou pela solidão do exílio.

Para romancear tais fatos, dados e circunstâncias, procedimentos estético-formais inéditos são experimentados pelo artista que os converte em prosa exemplar no campo dos estudos literários. Em função disso, o livro destaca-se entre os romances os quais fazem parte do rol de leituras obrigatórias solicitadas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, neste caso, por preencher a lacuna de obras que tematizam a ditadura militar.

Trata-se de uma ficção complexa, que demanda fôlego e atenção ampliada para realização da leitura das mais de trezentas páginas, em especial, se a intenção leitora buscar por camadas mais profundas de interpretação; a fábula se inicia pelo final da trajetória das personagens e, desse ponto, são rememoradas suas peripécias. Consequentemente, o registro de um reduzido número de pesquisas oriundas da academia, acerca do romance, não surpreende e torna seu estudo desafiador.

Desta perspectiva, o objetivo do presente texto consiste em examinar o romance com o intuito de entender alguns procedimentos de que o autor se utiliza ao inovar a tradição, principalmente, aqueles que dizem respeito à forma, à temática e ao estilo.

Para validar a ideia, são revisados alguns estudos realizados por Malcolm Silverman, em *Protesto e o novo romance brasileiro*; Silviano Santiago, em *Vale quanto pesa*; Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota*; entre outros. Assim, a partir de um olhar comparativo, buscar-se-á averiguar de que modo o romance dialoga com tais ideias ao reelaborar, esteticamente, a contingência do cenário sócio-histórico que se estendeu de meados da década de 60 a meados da década de 80.

1 Ficção experimental

Segundo Regina Zilbermann, o romance de Tabajara Ruas, publicado em 1982, é, no que tange à estética, ambicioso e suscita várias questões, entre elas, certa tendência memorialista e autobiográfica, visto que o caráter ensaístico do tratamento dado ao manejo formal da narrativa, bem como ao conjunto de temas relacionados às vivências do seu autor, durante o período em que governos militares predominaram no continente latino-americano, urdem uma intriga em contínuo e um surpreendente processo imaginativo. Além disso, conforme o juízo criterioso da especialista, o relato de Ruas recupera “à moda *Ilíada* de Homero, mas no contexto da política latino-americana, a luta de homens contra um sistema injusto”. (RUAS, 2014, p.10). Desse ponto de vista, portanto, a presença de um fundo histórico harmonizado ao tecido ficcional insere *O amor de Pedro por João* no limiar entre a Literatura e a História.

Em acréscimo ao que aqui se mencionou – o que é indício de importante afinação de olhares –, Antonio Cândido, resumidamente, descreve e situa a ficção da década 70, período no qual o texto foi produzido, em uma “linha experimental e renovadora, refletindo, de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política”. (CANDIDO, 1987, p. 209). No panorama descrito pelo pesquisador, muitas criações artísticas, como o paradigmático relato de Ruas bem ilustra, empreenderam esforços engenhosos para estabelecer contornos, por meio das palavras, que configurassem ideias que, na realidade, inexistem de maneira concreta, como “amargura política”, por exemplo. Consequentemente, o escritor ao transpor, para a ficção, as leis naturais da vida real, passa a controlar seres suscetíveis a tudo, inclusive tenta libertá-los dos próprios desígnios e até contraria certos preceitos universalmente estabelecidos, em árdua tarefa de escrita e de reescrita.

O valente mulato Dorival era um promissor pugilista, “pesava cem quilos, um metro e noventa, calçava quarenta e quatro”. (RUAS, 2014, p.219). Substituíra a carreira de lutador de boxe pela guerrilha, caíra preso, tornara-se conhecido por haver se digladiado com a tropa responsável por mantê-lo na cadeia, episódio no qual se engalfinhou com o soldado, com o cabo, com o tenente, porque insistia em tomar um banho que lhe era, reiteradamente, negado pela guarda. Mantinha relação estável com Ana, a qual perdera marido e filho torturados e mortos pelos agentes da ditadura. O clímax da trajetória dessa personagem ocorre, imediatamente, após o golpe, no Chile, contra o presidente Salvador Allende.

Impedido de sair do interior de um apartamento pelas tropas do exército chileno, os companheiros e ele precisam juntar-se às forças de resistência, entrincheiradas num bairro próximo. Do lado de fora, a guarnição chilena manejava, de forma frenética, fuzis e metralhadoras, impondo terror e morte. Pelo vão da janela, Dorival mantinha a vigilância e preparava-se para o enfrentamento.

A expectativa lógica da sequência da ação de Dorival sinalizava para uma inevitável culminância com posterior desfecho, uma vez que o estado psicológico de angústia, incerteza e nervosismo do grupo, gradativamente, atingia grau extremo, causado pela movimentação dos militares, que vigiavam a janela e a porta do edifício. Tomados de pavor intenso e em posição de ataque, no interior da sala de estar, os combatentes aguardavam pelo sinal do chefe Dorival. Porém, para assombro de todos, inclusive do leitor, o líder entrou em crise existencial, deixando-se “cair mole no sofá [...] derrotado para sempre, [exalando] tristeza e melancolia [...]” (RUAS, 2014, p.64).

A quebra de expectativa, revelada nesse quadro, ilustra as observações de Regina Zilbermann que dizem respeito à estética arrojada de *O amor de Pedro por João*, principalmente, com relação à dose exata de surpresa, rigorosamente distribuída pelos fragmentos do romance, capaz de arrebatrar e prender o leitor. Além disso, outra questão suscitada pela decisão radical de Dorival traz à tona a reflexão a respeito de temáticas ligadas ao processo contemporâneo de individualização do sujeito de quem é exigida permanentemente a tomada de decisão ante a um conjunto de opções cujas consequências podem levar a constantes recomeços ou à estagnação paralisante.

Por outro lado, o dilema vivido pela personagem, colocada entre o heroísmo do enfrentamento e a covardia da fuga, remete às técnicas experimentais das narrativas dos anos 70, citadas por Antônio Candido. Especificamente nessa obra, a inovação diz respeito à incapacidade de Dorival em superar o medo em um momento de tensão e, em razão disso, autossentenciar-se ao insucesso. Assim, a fuga ao comportamento padrão, esperado de um líder, usurpou-lhe a condição de herói, devolvendo-lhe a condenação dos vencidos.

Logo, Dorival encarna a desorientação dos sujeitos formados no contexto da militância política daqueles anos para os quais a luta armada resultou em derrota, principalmente, moral. Nesse contexto, a ação da personagem é problemática e aponta, de modo genérico, para um questionamento sobre qual tipo de diálogo a literatura ainda pode estabelecer com a história.

Então, semelhantemente a outros escritores contemporâneos, os quais optaram pelo registro das ações de resistência à imposição do regime militar, Tabajara Ruas assume o risco de escrever a respeito de uma experiência da derrota, fugindo ao maniqueísmo ou à autocompaixão. Tal opção se valeu da via experimental de abordagem da forma, conforme atesta a requintada desarticulação da narrativa, apresentada ao estilo “[...] mosaico [contando] o destino de pessoas que tomaram o caminho da revolução em um período em que dominavam forças conservadoras e reacionárias na maior parte do continente latino-americano.” (RUAS, 2014, p.8 a 9).

A partir de uma concepção de totalidade fracionada, *O amor de Pedro por João* não relata uma história, mas muitas histórias, ora sincronizadas, ora desarmonizadas. O recurso da fragmentação, eleito pelo artista, estabelece e revela uma técnica narrativa miscigenada, por meio da qual estilhaços e vazios compõem as trajetórias das personagens que, no romance de Ruas, provêm de três gerações distintas: a começar pelos anos trinta até o final da década de 1970.

Deste modo, adotando o experimentalismo de certas correntes da ficção moderna, o texto demarca seu espaço na produção literária do período de vigência do regime militar. Malcolm Silvermann, em abrangente estudo, formulou notável observação acerca dos relatos ficcionais escritos na época, enfatizando a robustez de sua essência e o relevante teor documental de tais narrativas. Para o crítico, desde os anos

trinta, “[...] o romance jamais servira tanto de veículo para disseminar a realidade nua e cruel na qual estava imerso o país, e onde buscava sua inspiração. Nisto reside sua importância, pois o romance se desenvolveu de forma vigorosa [...]”. (SILVERMANN, 1995, p. 22).

Neste cenário, a tônica experimental de Ruas reside, predominantemente, no aspecto formal da narrativa, como já citado, o qual se efetiva na sintaxe textual mediante a não-linearidade discursiva, além de remeter, diretamente, a especificidades do campo literário. Entretanto, colado ao manejo estético, o escritor, de forma hábil, ilumina aspectos históricos intencionalmente despercebidos à historiografia oficial. As lembranças do personagem Hermes e as ações do velho guerrilheiro Josias, além de ilustrarem tais observações, revelam também a existência de um viés criativo intencional e rigorosamente planejado no romance de Tabajara Ruas.

Josias era um antigo combatente comunista, bem mais velho que Hermes, pertencente à primeira geração de protagonistas. Testemunhara as movimentações inaugurais da **Coluna Prestes**, nas primeiras décadas do século XX, trocara a mulher e dois filhos pelo engajamento à luta armada. Permanecera preso durante três anos. Liberto, sem casa, família ou amigos, passou a vagar pelas ruas de Porto Alegre. Enquanto personagem encerrou sua trajetória ligando-se a jovens revolucionários que buscavam agir em defesa da “Pátria contra a ditadura e as multinacionais”. (RUAS, 2014, p.272).

Devido à longa experiência de Josias, sobretudo, com relação ao enfrentamento de forças caracterizadas por ataques de surpresa, ele foi convidado a liderar o grupo nacionalista, mas, neste momento, para realizar uma missão especial que consistia na redação de um manifesto. A incumbência lhe agradou profundamente, mais sábio e experiente, não improvisaria, agiria obedecendo às regras, às formalidades e às fases. Assim, “O manifesto fora escrito [...]A primeira Etapa [...] fora cumprida com êxito [...] a segunda Etapa da Ação [...]”. (RUAS, 2014, p.272) fora, parcialmente, bem-sucedida. O grupo foi surpreendido pelas forças policiais que os dispersaram, levando alguns à prisão sob a acusação de vandalismo e de dano ao patrimônio público.

Diferentes questões podem ser depreendidas da cena protagonizada por Josias. O enredo da mesma, originado da relação entre o contexto sócio-histórico pós 64 e a

atividade dos escritores, ilustra bem algumas dificuldades relacionadas ao campo literário. O destaque fica por conta, em especial, dos problemas que dizem respeito à atuação das forças de repressão sobre o trabalho artístico; reveses esses que, quando esteticamente exibidos, conferem ao romance um tom crítico e, ao mesmo tempo, irônico. Apesar disso, Ruas, o qual tinha conhecimento pessoal desta realidade, supera-se e produz uma ficção de vanguarda que, apesar de experimental, nasceu de um meticuloso e arrojado projeto literário.

Além disso, as lembranças do jovem Hermes, personagem obcecado pela ideia de vingança cuja trajetória tem, como objetivo maior, localizar um policial militar chamado Porco, que assassinara sua namorada Mara em um confronto entre as forças de resistência ao regime militar, integradas por ele e seus companheiros, e aquelas que o defendiam, também enfatizam e detalham o projeto de feitura do romance.

Após se despedir do amigo Marcelo, em Rivera, no Uruguai, Hermes retornou a Porto Alegre. Enquanto acelerava, vertiginosa e sorrateiramente, pelos caminhos que o traziam de volta, recordações fluíam rápidas e abundantes, como as paisagens observadas por ele através do vidro do carro, fundindo-se. Quadro sobre quadro, o passado de Hermes passa a ser recuperado, e sua trajetória revelada. O movimento mnemônico da personagem, semelhante a ondas que vêm e vão, repleto de “vozes e ruídos”. (RUAS, 2014, p.136) evidencia reiteradas discussões acerca da arte.

A referência ao burburinho, ao vozerio, à discussão expõe uma angústia e uma constatação sempre recuperada no campo dos estudos literários, relativa ao questionamento que a própria literatura se faz quanto ao seu poder frente aos “discursos rivais”, a exemplo dos midiáticos. Nesse sentido, a percepção crítica extraordinária de Tabajara Ruas, a respeito de seu tempo, principalmente sobre o momento histórico, exige que ele tenha de trabalhar e teimar, e limar, e sofrer à moda bilacquiiana com um “furor kouruaquiano” (RUAS, 2014, p. 2024) afirma o narrador, a fim de que se possa escrever e imprimir originalidade à própria arte. Assim, num afã laboral, mais de trezentas páginas foram produzidas como “truques de fusão de filmes dos anos cinquenta”. (RUAS, 2014, p.136), segundo esse mesmo narrador responsável pelo relato das lembranças de Hermes.

A comparação entre procedimentos de escrita do romance a filmes da metade do século passado pode remeter à acirrada competição por plateia observada, naquela época, no âmbito do cinema e da televisão, devido à popularização dessa última, a qual conquistava telespectadores com uma celeridade nova e avassaladora. Também, pode aludir à produção ficcional, à medida que traz à reflexão o uso de recursos ilusionistas, como ‘truques’ os quais, nessa obra, desviam-se da ideia de criação fantasiosa para sublinhar o esforço em mostrar uma face da história, seletivamente negada, conseguida através do manejo estético da representação da realidade histórica por “uma via segura: a alegoria”. (SUSSEKIND, 2004, p.102). Neste sentido, o recurso alegórico – que, do mesmo modo, é um artifício literário por sua natureza semântica aberta – requer que o leitor defina, por sua conta e risco, o conteúdo que substitui as temáticas anunciadas.

2 Campo temático

Em *Poder e alegria: a literatura pós-64*, Silviano Santiago tece considerações relevantes acerca da ascendência da violência entre as temáticas exploradas na literatura brasileira pós-64. Sua análise comparativa, entre tópicos esteticamente trabalhados pelos escritores, deixa transparecer distinções entre as preferências observadas em fases anteriores e àquelas do período pós-64. Neste, o emprego abusivo da força é observado como assunto recorrente e teria ligações com a implementação do projeto desenvolvimentista, posto em execução pelo governo militar, circunscrevendo-se a uma realidade próxima de natureza restritiva e pessimista.

Dessa forma, o escritor brasileiro pós-64 coloca em segundo plano nos seus textos a dramatização dos grandes temas universais e utópicos da modernidade, da mesma forma como guarda distância dos temas nacionais clássicos, e [...] temas oriundos de 22 que falavam da indispensável modernização industrial do país. (SANTIAGO, 1988, p.12).

Nitidamente referenciais ou evitando o debate claro de ideias e substituindo-o por tropos, implícita ou explicitamente, os textos produzidos no período pós-64 tematizam as consequências do regime militar sobre a sociedade brasileira. Malcolm Silverman, em *Protesto e o novo romance brasileiro*, também examina a fundo as escolhas de temas presentes em elaborações ficcionais de diferentes escritores, considerando-as, por esse ângulo, importantes registros históricos tanto por imprimirem

visibilidade de caráter local aos relatos quanto por metamorfosearem-se denunciando a complexidade da expatriação. Deste modo,

[...]o romance jamais servira tanto de veículo para disseminar a realidade nua e cruel na qual estava imerso o país [...] nisto reside sua importância [...] expor, de modo amplo, como também pela primeira vez, os horrores recentes da repressão interna e as dificuldades do exílio distante. (SILVERMAN, 1995, p.22).

Além disso, em artigo intitulado *O romance realista-político*, Silverman explicita que um segmento relevante de escritas exploraram assuntos relacionados a habilidades para negociar e harmonizar interesses diferentes em contextos governamentais. Todavia, nem todos os relatos brasileiros do período pós-64 “fizeram da postura política seu caráter mais singularmente notável”. (SILVERMAN, 1995, p.185). Com detalhes meticulosos, trama vertiginosa, personagens bem delineados e a contingência característica do texto literário, *O amor de Pedro por João* tangencia o recorte político relacionado a um ideário socialista em oposição ao capitalismo, verificado no âmbito de romances coetâneos. Faz emergir, em contrapartida, a representação de um quadro histórico situado entre a emergência da maior parte dos movimentos de luta armada no Brasil (1968) e sua derrota quase imediata com o posterior exílio de muitos de seus integrantes, no Chile, até o golpe que abate Salvador Allende (1973).

Ademais, menos em imagens que descreve e mais em temas que discute, por intermédio da interpretação dos protagonistas, *O amor de Pedro por João* diz da arte literária. Desta matéria, ocupa-se o personagem Marcelo, ao entrar em cena no capítulo dois, quase ao final de sua trajetória como ativista político. Pertencente à geração de jovens guerrilheiros e provenientes da área estudantil, nesta altura do relato, ele foi abrigado pela embaixada argentina, localizada no Chile, depois de longa e complicada fuga do Brasil via Uruguai. Após cumprir a rotina burocrática de acolhimento, Marcelo, que há vários dias não se alimentava nem dormia, atravessa, a passos largos, o grande salão em busca de um lugar para descansar e refletir sobre os últimos acontecimentos. Ao baixar o olhar, interrompe a caminhada, “Para, apanha um livro do chão, *Pedro Páramo*”. (RUAS, 2014, p.39).

O deslocamento da personagem, rumo a um objetivo determinado, tem, por finalidade, abreviar a satisfação de uma necessidade física premente. Entretanto, esta

ação contínua é quebrada por uma força ainda maior, simbolizada pela presença de um livro caído ao chão. A fratura do movimento linear causada por um livro remete a diferentes questões sobre a literatura, primeiramente, acerca da relevância de sua força.

Em um notável esforço para conferir visibilidade à arte literária, repetidamente, em cada um dos doze capítulos que compõem o romance, a literatura é, de alguma forma, tematizada. Assim como Emma Bovary, que procurava nos livros o significado de “felicidade”, “paixão”, “embriaguez”; os personagens dos contos de Machado de Assis que liam uma página de lição e uma gota de veneno; ou o poeta de Nabokov, que protagoniza a trama de *Fogo Pálido*; as figuras do romance de Ruas encenam a própria literatura. De modo semelhante às sociedades organizadas, as quais reverenciam seus estandartes, colocando-os em um topo visível cuja importância simbólica é muito elevada, o tenente que fazia a guarda do mulato Dorival, por exemplo, “ergueu bem alto o livro, como uma bandeira”. (RUAS, 2014, p.217), para que todos o visualisassem.

Logo, os personagens de *O amor de Pedro por João* encontram livros e perdem livros; leem poemas e escrevem poemas; examinam velhos tomos enebados e compram jornais do dia. Configura-se, desta maneira, a alegorização da feitura do próprio romance por um lado e, por outro, a minimização da tensão decorrente dos atos realizados na concretude da existência, como a ação de resistir à imposição de um regime político autoritário, através da leitura de livros que favorecem a reflexão. Por meio da representação da leitura e da escrita, a literatura de Tabajara Ruas fala da História e da história. A primeira, enquanto registro da memória da humanidade, e a segunda como construção da própria literatura.

Também, os indícios relativos à quebra da linearidade espacial, representados no deslocamento de Marcelo, permitem inferir que diferentes matérias, a respeito do ofício de escrever, são trazidas à discussão, seja pela preferência autoral por uma forma de escrita vanguardista de natureza fragmentada, seja pela tematização ao serem colocados, em cena, personagens escritores. Nesse sentido, o estudante e amigo de Marcelo, Micuim, é um singular exemplo. Pobre, desprovido de beleza física, faltam-lhe dentes, escasseiam-se os trocados em seus bolsos, sua figura lembra um aparvalhado possuidor de uma característica inusitada. Então, ele escreve à exaustão.

Não se contentava como uma lauda em homenagem ao Che, uma ode de vinte linhas aos operários de Osasco ou condoreiro voo de página e meia conclamando as massas à tomada do poder. Não. Em noites de febre, na cozinha da pensão, à luz de vela [...] quase montado na Olivetti portátil [...] produzia páginas e páginas [...]. Nas noites mais fecundas produzia entre quinze e vinte páginas. Corrigia-as, ansioso, recitando baixinho, riscando, mudando palavras, desconfiando”. (RUAS, 2014, p.204).

A encenação protagonizada por Micuim aponta para aspectos sócio-ideológicos da forma literária, na medida em que incorpora e desenvolve temas que estão no centro das preocupações de Tabajara Ruas ao longo de seu romance, e que são inseparáveis. São assuntos relacionados à arte, suas possibilidades e limites, como a possibilidade do conhecimento “pleno” através da linguagem; a possibilidade de uma literatura socialmente engajada; e o limite representado pela resistência do excêntrico Micuim, o qual, manejando a máquina de escrever como quem cavalga, mantém-se em posição superior, ou o limite da resistência física do encarcerado Dorival, que sobrevive ao enfretamento contra três oponentes livres e armados.

Semelhantes temas encontram-se, às vezes, simultaneamente no mesmo capítulo, havendo, entretanto, a predominância de alguns deles em determinado subcapítulo, uma intencional desobediência linear, evidenciando-se, desse modo, uma percepção bastante clara e uma consciência muito aguda do papel e da situação contraditória do intelectual e do artista numa sociedade problemática, como a brasileira, em especial, no período que se estendeu de 1964 até 1985.

A situação do escritor é ambígua. Ele está dividido entre o “compromisso” com os oprimidos, uma espécie de obrigação de dar voz a quem não tem voz, de um lado e, de outro, sua condição de dependência em relação ao sistema dominante. Este último recebe alguns “privilégios” e ajuda a sustentar através da produção, reprodução e transmissão de todo um conjunto de normas e valores de ordem estética e moral, os quais sustentam a tradição e legitimam a organização do sistema. Isso é ilustrado nas três primeiras linhas da citação anterior. Também, a passagem em que Micuim revisa meticulosamente todo seu trabalho, “desconfiando” parece apontar para esta condição contraditória e desconfortável do escritor.

Já o episódio em que Marcelo, diante da aflitiva necessidade física representada pela fome e pela exaustão, prefere importar-se com o livro, tematizando a importância

deste. Aliás no meio do caminho da referida personagem, havia um livro *Pedro Páramo*, que leva a outro livro, “*Sidharta* [...] meu-livro-predileto [...]” (RUAS, 2014, p.272) e a “[...] estantes de livros”. (RUAS, 2014, p.66). A ênfase ao objeto livro se estende à leitura deles, sem carga hierárquica, borrando, desse modo, as fronteiras entre a importância do ler e do escrever.

Em tempo de recolhimento dentro da embaixada para descrever o ponto de vista pessoal sobre os acontecimentos relacionados à tomada do poder no Chile, em cujos enfrentamentos Marcelo estivera presente, o personagem adotou, deliberadamente, um ângulo cronológico. Apoiado na coluna que sustenta a janela e abre visão para a rua, ele recordou que, naquele momento, eram passados exatos sete dias do golpe, e o relógio marcava “[...] seis horas e dez minutos da tarde de 18 de setembro de 1973[...]”. (RUAS, 2014, p.126).

Segundo as anotações de Idelber Avelar, uma primeira hipótese interpretativa que explicaria a genealogia do onze de setembro aponta, emblematicamente, para o universo literário e coincide com a presumida data do término do *boom* latino-americano com o fim de uma literatura a qual teve uma “entrada épica no primeiro mundo” para ser substituída por uma literatura “no máximo em versões altamente ideológicas [...]”. (AVELAR, 2003, p.48).

Entretanto, o confronto de *O Amor de Pedro por João* com o pensamento de Avelar, no que se refere à substituição da estética pela política, expõe certa discordância. No texto de Tabajara Ruas, parece que há uma fuga da discussão ideológica explícita ao debate claro de ideias tornado visível em momentos eventuais, quando aparecem “críticas ao imobilismo e à rejeição da luta armada pela cúpula dirigente do Partido Comunista Brasileiro”. (RUAS, 2014, p. 335), por exemplo. Em contrapartida, são mencionadas referências acerca de momentos cruciais da história político-social latino-americana em alguns capítulos e, em outros, as alusões aparecem de forma velada.

A respeito da motivação para elaboração do romance, Ruas destaca, em entrevista a Marcos Vasques (2003), que o escreveu após conhecer pessoalmente alguns guerrilheiros e ser testemunha de uma época de forte repressão. Narrar *O amor de*

Pedro por João assemelhou-se a uma espécie de catarse ante a impotência de resolução dos fatos pela resistência armada.

O livro nasceu de uma experiência pessoal, mas sobretudo procurei mostrar, através do meu olhar, a vida coletiva daquela época. Tudo que vi e presenciei, as pessoas com as quais convivi, as situações que amargamente observei, as opressões e omissões, enfim, pinteí um quadro de um tempo nebuloso que, espero, nunca mais se repita na história de nosso país. (JORNAL ANEXO, 2003, p.15).

Por outro lado, o tempo linear da história secular, mencionado pelo protagonista Marcelo, em aparente obviedade, remete ao pretérito, um passado que pode ser revisitado de formas distintas pelas lembranças dos vencedores que construíram uma narrativa hegemônica ou pela memória dos derrotados. Por essa lógica hegeliana, a história dos vencedores está em correspondência com sua negação, isto é, com aquela dos vencidos, desenvolvendo-se, dessa contradição, uma síntese. Esta corresponde a uma fenda aberta, e é por ela que o romance expõe uma versão importante dos fatos. Esta tarefa é concedida a Marcelo que, ao mergulhar o olhar em um passado histórico recente, é tomado por sensações tensas, à medida que recupera imagens de “pedestres contra o muro, mãos na cabeça [...]”. (RUAS, 2014, p.122). Por isso, “Dada a sua função extraliterária, isto é, de registro de um certo período de tempo específico, esta *littérature vérité* constitui uma notável contribuição para a história recente do país.” (SILVERMAN, 1995, p. 288).

Portanto, nessa ambiência de indissociabilidade, a arte contribui significativamente ao tornar visível a experiência da repressão e da resistência. Contudo, mais que isso, amplia o campo de relações entre narrativa literária e discurso histórico por tematizar questões ainda presentes no imaginário social, evitando, portanto, o silenciamento sobre o período em que predominou um governo ditatorial no Brasil. Assim, por meio da linguagem, a literatura torna-se depositária de mundos que ora se opõem, ora se apoiam, em um interminável processo que ganha força à medida que avança.

3 O estilo

Se escrever ficção é uma atitude imaginária, a forma peculiar com a qual cada artista redige a própria obra externa é uma certa visão de mundo. A perspectiva pela qual o escritor concebe a atmosfera que o envolve pode estar resguardada em sua

biografia ou entremeada aos recursos linguísticos empregados em seus relatos. Tais indícios, semelhantes a uma marca registrada, configuram o estilo individual do autor. Os estudos de Antoine Compagnon, postulados na obra *O demônio da teoria*, orientam e balizam a reflexão acerca de questões estilísticas em *O amor de Pedro por João*.

Ao discorrer sobre o estilo, Compagnon adverte para o dualismo do qual depende a legitimidade da noção tradicional de estilo que pode ser tomada como norma, juízo de valor e como ornamento retórico, desvio. Adotado no sentido de ornamento e de desvio, pressupõe a sinonímia, o que lhe confere, como princípio, a possibilidade de haver várias maneiras de dizer a mesma coisa – maneiras estas que “o estilo distingue”. (COMPAGNON, 1999, p. 168). Além disso, a ambiguidade do conceito, em seu uso moderno, abrange noções de individualidade e classe, liberdade e necessidade.

Quando considera o estilo a partir da noção de liberdade, Compagnon centraliza suas atenções no sujeito da enunciação, ou seja, no autor. Este seria visto, por exemplo, como uma instância que ajusta seu discurso aos objetivos os quais tenciona alcançar, “o estilo designa a propriedade do discurso, isto é, a adaptação da expressão a seus fins”. (COMPAGNON, 1999, p. 169). Dessa maneira, “o estilo surge como visão singular, marca do sujeito no discurso, [...] que pressupõe uma escolha entre várias escrituras” (COMPAGNON, 1999 p. 170 e 194), e a noção de necessidade relativiza o conceito de estilo como marca da individualização do sujeito, na medida em que “[...] se associa a uma classe, uma escola (como família de obras), um gênero (como família de textos situados historicamente), um período (como o estilo Luís XIV), um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher.” (COMPAGNON, 1999, p. 167).

O romance de Tabajara Ruas é composto por elementos da trajetória pessoal do escritor, dilatados, criativamente, no relato, nas referências a textos literários e históricos de várias épocas, nos retalhos de lembranças das personagens. Estes fragmentos acolhem a tensão entre lembrar e esquecer, verdade e invenção, aventada pela personagem Ana que, por exemplo, esquecendo-se da própria natureza, confunde-se com estátua. Catacrese da ficção de que participa, a estátua concretiza o jogo do esquecimento e da lembrança, o qual, refletido em Ana e em outras personagens, permite o ir e vir do romance entre realidade histórica e ficcional, entre presente e passado.

A sobrevivência de Ana, assim como a de outras personagens que lutaram contra a ditadura civil-militar brasileira, traduz um passado traumático, que faz o tempo ser relativo, pois não há como mensurar nem quando, nem onde e nem como as lembranças fluirão, seja o que for ou como for. Mesmo que a recordação esteja fora do tempo histórico, ela está no tempo presente para o enigmático Hermes, em analogia ao caso de Ana. Amigo e cunhado de Marcelo, ele retorna, clandestinamente, de carro do Uruguai. Lá, havia deixado Marcelo, o qual desistira da guerrilha e pretendia chegar ao Chile.

Aos borbotões, diferentes lembranças se entrelaçam na memória de Hermes e são reveladas ao leitor. À medida que o carro se locomove, a profusão de pensamentos que lhe vêm à mente se expande na mesma proporção em que progride a narrativa cujo enredo se distancia daquele convencional e expõe, em seu lugar, cortes na sucessão das peripécias das personagens.

Durante esta viagem, quadro sobre quadro, em alternância ou fundindo-se, distintas memórias revelam a personalidade de Hermes, concomitantemente à instauração da dúvida sobre quem teria traído o grupo de guerrilheiros formado por ele próprio, por Marcelo, por Micuim, entre outros que lutavam contra regime militar imposto no Brasil. De um lado, as lembranças fluem opressivamente projetando sobre a paisagem entre Rivera, Porto Alegre e o litoral gaúcho a sombra de um passado traumático; de outro, contam sobre o estilo tabajarense de escrever, já que elas irrompem como truques de fusão de filmes americanos, como citado anteriormente.

A associação comparativa entre a ideia de recordar e técnicas cinematográficas, além de registrar-se duplamente pela palavra e pela imagem, eventos históricos que em tempo algum deveriam repetir-se na história do país, como a ditadura civil-militar, evidencia marcas do estilo do escritor.

Com efeito, parece que os procedimentos de criação de significados, que individualizam o romance, são determinados, em parte, pelo desejo do artista em relatar uma “experiência pessoal”, como anunciado ao jornalista que o entrevistara em 2003 sobre a motivação para escrever *O amor de Pedro por João*. Esta perspectiva ilustra o pensamento de Compagnon, quando o teórico define estilo como “marca do sujeito no discurso”. Assim, a maneira como Ruas lidou com a linguagem se estabeleceu a partir do modo como ele via o mundo: tal visão lhe foi dada pela imagem.

Desta maneira, a partir da capacidade referencial da imagem, o texto de Ruas assume uma tendência realista e conseguida, segundo Compagnon, por intermédio da “adaptação da expressão a seus fins” que significava, conforme Ruas, pintar “um quadro de um tempo nebuloso”. Portanto, neste contexto, o estilo responde pela elaboração de uma visão singular dos fatos a demandar escolhas dentre um “arsenal de procedimentos expressivos”, arremata Ruas.

Ademais, os “truques de fusão de filmes”, citados por Hermes, referem-se aos processos de corte e de montagem de imagens em movimento de forma linear ou não linear. O arranjo das palavras, à moda fusão de filme, remete à descrição da constituição formal de muitos romances contemporâneos. Tais textos têm se firmado como práticas discursivas híbridas, as quais colocam em xeque a linearidade das escritas tradicionais. Além disso, mostram a forma literária como condicionamento para representação de contextos multiformes, mediados por mais de um ponto de vista, o que significa abandonar a visão unilateral de um único narrador.

A crítica tem apontado que tais trabalhos expressam um caráter relativamente experimental, haja vista retomarem estratégias formais existentes em outras literaturas, das quais são expoentes: Faulkner que se afasta da estética aristocrática; Joyce que oscila entre a prosa e a poesia, entre outros. Deste ponto de vista, é possível situar a ficção de Ruas numa vertente literária que, embora absorva marcas estilísticas forâneas, desenvolve-se como traço de diferença na tradição do romance brasileiro, assumida e levada adiante pelo modernismo dos anos 30.

Pelo exposto, o estilo, ao mesmo tempo, distingue e iguala as composições estético-literárias. Neste caso, a distinção decorre da escolha da experiência pessoal que, inscrita no texto, combina-se com a experiência textual, fazendo com que o narrar se volte sobre a história de um tempo, especulando-a a respeito de sua possível razão de ser. A igualdade é proveniente de outro campo, aquele da recepção. Cabe, então, perguntar: como as marcas estilísticas baseadas no experimentalismo pensado no limite da técnica e da estética implicam nos modos de ler? Como proceder a uma leitura interpretativa de *O amor de Pedro por João*?

Considerações finais

O diálogo reelaborado, esteticamente, entre cenário sócio-histórico, que se estendeu de meados da década de 60 a meados da década de 80, baseado na experiência pessoal de Ruas, transferiu à cena literária a pertinência de questões relacionadas ao ato de escrever enquanto profissão extensiva à questão da leitura. Além disso, a discussão acerca do papel histórico do oprimido (combatentes derrotados) e das formas arbitrárias de exercício das várias facetas do poder (ditadura imposta pelo regime militar firmado na América Latina) ao mesmo tempo em que atravessam todos os fragmentos do romance traduzem-se em sua força.

Deste ponto de vista, portanto, *O amor de Pedro por João* pode ser considerado um romance de resistência, ora porque questiona a exiguidade do espaço literário no universo sociocultural brasileiro, ora porque possibilita acompanhar a resistência do escritor aos percalços que envolveram a literatura no período de 1964 a 1985. Logo, reflete a impossibilidade da percepção de uma mensagem única e definitivamente estabelecida, ao mesmo tempo em que coloca em pauta o universo literário em diálogo com a sociedade e com a História. Ou seja, deixa entrever o intercâmbio entre as instâncias envolvidas na comunicação literária, a importância da memória coletiva e individual na obra e os mecanismos textuais de que o escritor se vale para conviver com tal situação.

Referências

- AVELAR, I. *Alegorias da derrota*. Editora da UFMG: Belo Horizonte, 2003.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 1999.
- RUAS, T. *O amor de Pedro por João*. Editora Leitura XXI, Porto Alegre, 2014.
- SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1982.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SILVERMAN, M. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Editora da UFRGS: Porto Alegre, 1995.
- SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZILBERMAN, R. *A terra em que nasceste; imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994.

Recebido em: 26/07/2016

Aceito em: 20/11/2016